

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

Magisterarbeit
im Fachbereich
Romanische Philologie/Portugiesisch

**Literatur und Zensur in Brasilien am Beispiel von Rubem
Fonseca und Ignácio Loyola Brandão**

vorgelegt bei:

Prof. Dr. Claudius Armbruster
am 17. September 2007

Eingereicht von:

Ivan Jung

Studienfach:

Magisterhauptfach:
Romanische Philologie/Portugiesisch

Nebenfächer:

Lateinamerikanische Geschichte
Soziologie

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS	2
1. EINLEITUNG	4
2. GESCHICHTLICHER RAHMEN DER MILITÄRHERRSCHAFT VON 1964-1984	6
2.1 DER PUTSCH VON 1964.....	6
2.2 INSTRUMENTE DER POLITISCHEN UNTERDRÜCKUNG	9
2.3 POLITISCHE ÖFFNUNG	11
3 LITERARISCHE ZENSUR ALLGEMEIN	12
3.1 DEFINITION LITERARISCHE ZENSUR	12
3.2 GESCHICHTLICHE EINORDNUNG DER ZENSUR	17
3.3 KOMMUNIKATIONSMODELLE DER ZENSUR	19
3.4 TRÄGER DER ZENSUR	20
3.5 ÜBERBLICK ÜBER DIE ZENSURFORSCHUNG	21
3.6 TEXTEXTERNE EINFLUSSFAKTOREN DER BÜCHERZENSUR	21
3.7 DIE SCHERE IM KOPF – DIE SELBSTZENSUR.....	22
3.8 DER ZENSOR ALS GATEKEEPER	24
3.9 PROZESSCHARAKTER DER ZENSURENENTSCHEIDUNG.....	25
3.10 LITERARISCHE UMGEHUNGSSTRATEGIEN DER ZENSUR	26
3.10.1 <i>Umgehungsstrategien als Formen uneigentlicher Rede</i>	26
3.10.2 <i>Die Doppelcodierung für Komplizen und Zensor</i>	26
3.10.3 <i>Verschiedene Methoden zur Täuschung der Zensur</i>	29
3.11 DISKREPANZ ZWISCHEN OFFIZIELLER BEGRÜNDUNG UND TATSÄCHLICHEN ZIELEN DER ZENSUR .	30
3.12 ZENSUR IN BRASILIEN WÄHREND DES MILITÄRREGIMES	31
4. DER ERZÄHLBAND FELIZ ANO NOVO VON RUBEM FONSECA	33
4.1 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON FELIZ ANO NOVO	33
4.2 FORMALE ANALYSE	34
4.2.1 <i>Aufbau und Struktur</i>	34
4.2.2 <i>Unterteilung der Erzählungen in drei Kategorien</i>	34
4.2.3 <i>Sprache und Stil</i>	35
4.3 INHALTLICHE ANALYSE.....	36
4.3.1 <i>Die Romanfiguren</i>	36
4.3.2 <i>Handlung der Titelgeschichte Feliz Ano Novo</i>	37
4.3.3 <i>Handlung von Passeio Noturno – Parte I und II</i>	41
4.3.4 <i>Handlung von Nau Catarineta</i>	41
4.3.5 <i>Handlung von 74 Degraus</i>	42
4.4 VERBOT VON FELIZ ANO NOVO	43
4.4.1 <i>Gründe für die Zensur</i>	44
4.4.2 <i>Das Gerichtsverfahren</i>	47
4.4.3 <i>Gutachten von Afrânio Coutinho</i>	48
4.4.4 <i>Keine Gefahr mehr für Zensur</i>	49
5 DER ROMAN ZERO VON IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO	49
5.1 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE	49
5.2 ROMANANALYSE.....	51
5.2.1 <i>Aufbau und Struktur</i>	51
5.2.2 <i>Sprache und Stil</i>	53
5.3 INHALTLICHE ANALYSE.....	53
5.3.1 <i>Die Romanfiguren</i>	53
5.3.2 <i>Handlung und Merkmale des Schreibens unter Zensur</i>	55
5.3.3 <i>Analyse des verschlüsselten Schreibens anhand der Griceschen Kommunikationsregeln</i> 59	
5.3.3.1 <i>Das Quantitätsprinzip</i>	59
5.3.3.2 <i>Das Qualitätsprinzip</i>	60
5.3.3.3 <i>Das Relevanzprinzip</i>	61
5.3.3.4 <i>Die Ausdrucksprinzipien</i>	61
6 SCHLUSSBETRACHTUNG	62

7	LITERATURVERZEICHNIS	63
7.1	PRIMÄRTEXT	63
7.2	SEKUNDÄRLITERATUR ZU RUBEM FONSECA	63
7.3	SEKUNDÄRLITERATUR ZU IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO,.....	64
7.4	ALLGEMEINE LITERATURWISSENSCHAFTLICHE WERKE	64
7.5	GESCHICHTE DER MILITÄRDIKTATUR.....	64
7.6	LITERATUR WÄHREND DER MILITÄRDIKTATUR	65
7.7	ZENSUR	65
7.8	NACHSCHLAGEWERKE	66
7.9	ZEITSCHRIFTENARTIKEL	66
7.10	ONLINE-QUELLEN.....	67
8	ANHANG	67
8.1	ZUM AUTOR RUBEM FONSECA	67
8.2	ZUM AUTOR IGNÁCIO DE LOYOLA LOPES BRANDÃO	68

„Esses escritores pensam que sabem tudo“, eu disse, irritado.
„É por isso que são perigosos“, disse o Editor.
(Rubem Fonseca – *Feliz Ano Novo* – Instinto Grosso)

„Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isto bastou.“
(Ministro Armando Falcão, *O Estado de São Paulo*, 7.1.1977)

1. Einleitung

Der Konflikt zwischen der veröffentlichten Meinung und der Zensur der herrschenden Macht ist wohl so alt, wie eine veröffentlichte Meinung und ein strukturiertes Gemeinwesen existieren. Bereits aus der Antike sind uns zensurische Maßnahmen überliefert. Das Verfahren gegen Sokrates wegen Gottlosigkeit und verderblichen Einflusses auf die Jugend, ist ein Beispiel. Die Bestrafung des Philosophen mit dem Schierlingsbecher gehört zum kulturellen Allgemeingut. Die Mächtigen schätzen es seit jeher nicht, wenn ihre Bürger allzu offen ihre Meinung aussprechen. Auch heute liest man fast täglich von Zensur in jedweder Form, wenngleich sich die Medien verändert haben. Schnell wird von Zensur gesprochen, wenn Verbot gemeint wird. Der Begriff Zensur bedeutet aber ursprünglich die Prüfung einer öffentlichen Äußerung und nicht deren Verbot als Konsequenz. In Deutschland hat das Zensurverbot Verfassungsrang, dies gilt allerdings nur für die Vorzensur. Nachträglich lassen sich durchaus Publikationen aus Gründen des Jugendrechts, des Persönlichkeitsrechts oder des Strafrechts verbieten.

Im Zuge des Aufkommens totalitärer Systeme im 20. Jahrhundert erlangte auch die Zensur als Machtmittel neue Bedeutung. Auch in einem Land wie Brasilien, wo das Buch auf Grund des Bildungsniveaus und der im Vergleich zum Einkommen recht hohen Preise für literarische Erzeugnisse eine eher untergeordnete Rolle spielt, in einem Land also, wo nur wenige Schriftsteller von ihrer Kunst leben können, griff die Militärregierung auf dieses Kontrollmittel zurück.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand der zensierten Werken *Feliz Ano Novo* von Rubem Fonseca und *Zero* von Ignácio de Loyola Brandão, die Wirkungsweise der Zensur im Brasilien der Militärdiktatur zu untersuchen. Einführende Kapitel zur brasilianischen Geschichte sollen einen Überblick über die Militärdiktatur vermitteln. Behandelt werden die einzelnen Phasen von der Machtübernahme der Militärs 1964 bis zu Rückkehr zu demokratischen Strukturen 1985. Auch die einzelnen zensurrelevanten Verordnungen sollen kurz vorgestellt werden. Daran

schließt sich ein Überblickskapitel zur Zensur an, in dem neben einem Überblick über die geschichtlichen Aspekte, auch literarische Umgehungstechniken und Merkmale verdeckten Schreibens behandelt werden. Im Anwendungsteil sollen anhand zweier zensierter Werke die Spuren der Zensur untersucht werden. Eine Schwierigkeit bei der Arbeit mit dem Thema Zensur ist die charakteristisch ungünstige Quellenlage. Ziel der Zensur ist in den meisten Fällen ja gerade das Schweigen bzw. besteht die Tätigkeit von Zensur in der Auslöschung von Sprache. Daher steht selten ausreichendes Quellenmaterial zur Verfügung.¹ Besonders wenn Textpassagen gestrichen wurden oder Erzählungen auf Grund der Selbstzensur, aus Angst vor Zensur nicht so geschrieben werden, wie sie intendiert waren, ist es nahezu unmöglich den ursprünglichen Text zu rekonstruieren. In seltenen Fällen kommt es aber auch zu gerichtlichen Auseinandersetzungen in deren Verlauf die zensierende Behörde ihr Vorgehen juristisch begründen muss. Im Falle von Rubem Fonseca's *Feliz Ano Novo* befinden wir uns in der glücklichen Lage, anhand der Gerichtsdokumente aus dem Prozess die Begründung für das Verbot dieses Erzählbandes nachzuvollziehen. Da Fonseca sich in seiner Darstellung von Sex und Gewalt nicht selbst beschränkt hat, kann auf eine Analyse zu Selbstzensur oder verstecktem Schreiben verzichtet werden. Bei Ignácio de Loyola Brandão verhält es sich anders. Seinen Roman *Zero* versuchte er durch die Collagetechnik, die Vielfalt von Raum- und Zeitebenen, den zahlreichen Verweisen auf historische, nationale und kulturelle Diskurse und nicht zuletzt durch zahlreiche Tarnungs- und Verschlüsselungstechniken einem Publikationsverbot zu entziehen. Eine Analyse kann auf Grund des Umfangs der vorliegenden Arbeit nur symptomatisch vollzogen werden.

¹ Vgl. Hobohm, Hans-Christoph (1992): *Roman und Zensur zu Beginn der Moderne. Vermessung eines sozio-poetischen Raumes, Paris 1730 - 1744*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag (Studien zur historischen Sozialwissenschaft, 19), S. 36

2. Geschichtlicher Rahmen der Militärherrschaft von 1964-1984

2.1 Der Putsch von 1964

Am 31. April 1964² wurde die zivile Regierung des Präsidenten João Belchior Marques Goulart durch das Militär gestürzt. Dieser Putsch erfolgte praktisch ohne Gegenwehr. Gegen die Armee gab es keine Mittel, da es der zivilen Regierung nicht gelang ausreichend Kräfte zur Verteidigung auf ihre Seite zu bringen. Brasilien stand vor einer tiefen Transformation, die demokratisch legitimierte Regierung musste zu Gunsten der Herrschaft der Generäle zurücktreten.³ Die „Revolution“ vom 31. März 1964 unterschied sich von allen früheren Interventionen des Militärs in der Geschichte Brasiliens. Während die Armee bis dahin jeweils nach kurzer Zeit die Macht an eine zivile Regierung zurückgegeben hatte - sei es direkt, sei es über eine verfassungsgebende Versammlung - versuchte die Bewegung von 1964 von Beginn an, sich zu institutionalisieren. Mittels der Institutionellen Akte, mit denen sie kurzfristig die Verfassung modifizierten, errichteten die Generäle kein auf eine Person bezogenes Regime, sondern fügten ihre Herrschaft und deren Instrumentarium in die bestehende Verfassungsordnung ein. Doch sie nahmen sich die Freiheit, diese zu schützende Verfassung zu ergänzen oder z.T. ganz außer Kraft zu setzen, wenn sie dies im Interesse der nationalen Sicherheit für notwendig erachteten.⁴ Fünf Vier-Sterne-Generäle sollten sich - streng dem Prinzip der *Anciennität*⁵ folgend - in den kommenden 21 Jahren als Präsidenten ablösen: Humberto Castelo Branco (1964-1967), Arthur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1979-1985).⁶

Die Gründe für den Umsturz waren eine diffuse Angst vor dem Kommunismus, die durch die Militärs geschürt wurde. Diese befürchteten, dass der damalige Präsident João Goulart eine sozialistische Staatsform in Brasilien einführen und

² In der Literatur findet sich auch das Datum 1. April 1964. Der 31. März wurde laut Deonísio da Silva nachträglich eingetragen. Vgl. dazu Silva, Deonísio da (1996): *Rubem Fonseca. Proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará (Coleção Perfis do Rio, Nr. 18), S. 7

³ Vgl. Evaristo Arns, Paulo (1987): *Brasil: nunca mais. um relato para a história*. 20. Aufl. Petrópolis, Vozes, S. 59

⁴ Vgl. Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger (2003): *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 271

⁵ *Anciennität* (aus frz. ancienneté = Dienstalter), bezeichnet – im Ggs. zum Leistungsprinzip – den allgemeinen Grundsatz der Verteilung von Führungspositionen und des Aufstiegs in einer Organisation nach Dienstalter, also Zugehörigkeitsdauer. Vgl. Nohlen, Dieter (Hrsg.) (1998): *Lexikon der Politik*, Band 7, *Politische Begriffe: Anciennität*, München: Beck, S. 35 ff

⁶ Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, ebenda, S.271

die traditionellen Werte und Institutionen abschaffen wollte. Man wollte einer Revolution nach dem Vorbild Kubas zuvorkommen. Diese antikommunistische Sichtweise wurde in der *Escola Superior de Guerra* entwickelt.⁷ Die damalige Wirtschaftskrise, die sich in einer Inflation, steigender Auslandsverschuldung und einem Haushaltsdefizit manifestierte, wurde der damaligen demokratischen Regierung angelastet. 1964 stagnierte das Wirtschaftswachstum, doch die Inflation stieg mit beinahe 100% auf einen historischen Höchststand. Die in den 1950er Jahren so erfolgreiche Entwicklung Brasiliens zum Industrieland unter Kubitschek, Quadros und Goulart war gescheitert bzw. zu früh abgebrochen worden, weil der politische und gesellschaftliche Widerstand zu stark wurde. Brasiliens Exporte verharrten seit den ersten Nachkriegsjahren auf einem niedrigen Niveau: Brasilien hatte sich durch die importsubstituierende Politik der „Entwicklung nach innen“ zunehmend aus dem Welthandel zurückgezogen.⁸

Zu den Folgen dieses *Coup d'État* gehörte neben der Absetzung der zivilen Regierung eine massive Beschneidung demokratischer Rechte. Das Parlament wurde zwar nicht aufgelöst, doch erhielt der Präsident quasi-diktatorische Vollmachten. Demokratische Politiker wurden zu nichtwählbar erklärt, die Schlüsselpositionen in politischen Organisationen unter die Kontrolle des Staates gebracht und zahlreiche nicht konforme Beamte sowie Offiziere entlassen und durch regimetreue Personen ersetzt.

Der Anlass für diesen Putsch waren die von Goulart geplanten Reformen (*reformas basicas*), zu deren Einleitung er am 13. März 1964 öffentlich ein Dekret über eine Landreform ohne sofortige Entschädigung und ein weiteres über die Verstaatlichung privater Erdölraffinerien unterschrieb.⁹

Das militärische Lager war allerdings in sich gespalten: Auf der einen Seite befanden sich die Hardliner (*linha dura*), die eine starke Unterdrückung jeder abweichenden Handlung und Meinung anstrebten. Ihnen gegenüber standen die gemäßigten *Sorbonistas* (später: *Castelistas*). Diese regierten zwar auch diktatorisch, waren aber in der Wahl ihrer Mittel zurückhaltender. Aus dieser Gruppe kam Brasiliens erster Militärpräsident Marschall Humberto de Alencar

⁷ Vgl. Skidmore, Thomas E. (1988): *The politics of military rule in Brazil, 1964-85*. New York: Oxford University Press, S. 4

⁸ Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, a.a.O. (Anm. 4), S. 273

⁹ Vgl. Bahro, Horst; Zepp, Jürgen (1992): *Politischer Wandel und regionale Entwicklungspolitik in Brasilien seit 1964*. In: Briesemeister, Dietrich; Feldmann, Helmut; Santiago, Silvano (Hrsg.): *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärdiktatur (1964 – 1984)*. Frankfurt a. M.: Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 47), S. 9-10

Castelo Branco. Unter seiner Ägide konnte zwar die Inflation eingedämmt werden, jedoch blieben wesentliche Impulse für ein Wirtschaftswachstum aus.¹⁰

Im Jahre 1967 übernahm Arthur Costa e Silva die Präsidentschaft. Er kam zwar aus dem Lager der *Sorbonistas*, hatte aber gleichzeitig engen Kontakt zu führenden Offizieren der harten Linie. Erste Erfolge des brasilianischen Wirtschaftswunders (*milagre Brasileiro*) mit Wirtschaftswachstum und Außenhandelsüberschüssen zeichneten sich ab. Unter seinem Nachfolger General Emílio Garrastazú Médici (1969 – 1974) herrschte die Diktatur mit voller Härte, mit gleichzeitigen, wirtschaftlichen Erfolgen.¹¹

Die Militärs regierten auf einer scheinbar rechtsstaatlichen Grundlage: Durch einen so genannten Institutionellen Akt (*Ato Institucional*) vom 9. April 1964 wurde dem Präsidenten für den Zeitraum von 90 Tagen die Vollmacht gegeben, verfassungsmäßige Rechte außer Kraft zu setzen, das aktive und passive Wahlrecht für bis zu zehn Jahren abzuerkennen und Parlamentsmandate auf Bundes-, Staats-, und kommunaler Ebenen aufzuheben.¹² Mit dem zweiten Institutionellen Akt vom 27. Oktober 1965 wurden die Sondervollmachten des Präsidenten bis zum Ende seiner Amtsperiode am 15. März 1967 verlängert, die Militärgerichtsbarkeit auf Verbrechen gegen die Nationale Sicherheit ausgedehnt, die indirekte Wahl von Präsident und Vizepräsident eingeführt (später auch von Gouverneuren der Bundesstaaten) und politische Parteien verboten. An ihrer Stelle wurden künstlich zwei Parteien geschaffen: Die *ARENA (Aliança Renovadora Nacional)* als ständige Regierungspartei und der *MDB (Movimento Democrático Brasileiro)* als einzige erlaubte Oppositionspartei.

Im Dezember 1968 trat der Institutionelle Akt Nr. 5 (*Ato Institucional – 5, AI-5*) in Kraft, der dem Präsidenten unumschränkte Gewalt über Eingriffe jeglicher Art in das Rechtssystem gab. Er gab der Regierung das Recht, durch Dekrete zu regieren, die Persönlichkeitsrechte aufzuheben und die Presse zu kontrollieren. Außerdem folgte der Entzug hunderter politischer Mandate und das Oberste Gericht wurde mit Anhängern des Regimes besetzt.

Mit der Verfassungsänderung Institutioneller Akt Nr. 14 (*Ato Institucional–14, AI-14*) am 9. September 1969 gab sich die Militärjunta einen neuen Rahmen für seine

¹⁰ Vgl. Bahro/Zepp, a.a.O. (Anm. 9), S. 10

¹¹ Vgl. Bahro/Zepp, ebenda, S. 11

¹² Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, a.a.O. (Anm.4), S. 280

unumschränkte Herrschaft.¹³ Diese Phase kann als die radikalste der Militärdiktatur bezeichnet werden. Für alle Fälle des „revolutionären oder subversiven Krieges“ - wie die Aktionen der Stadtguerilla um Carlos Marighela genannt wurden - wurde die Todesstrafe oder lebenslängliche Haft eingeführt. Am 7. Oktober 1969 wurde in (von den Generälen, Admiralen und Brigadiers vorgenommener) interner Wahl General Eílio Garrastazu Médici, Kommandant der III. Armee und früherer Chef des *Serviço Nacional de Informações*, zum neuen Präsidenten ernannt. Die kurz darauf erfolgte Einberufung des Kongresses diente allein dessen Bestätigung. Die Mandate des im Koma befindlichen Costa de Silva (er starb erst am 17. Dezember 1969) und des Vizepräsidenten Aleixo hatte man für erloschen erklärt. Die Zensur wurde daraufhin verschärft.¹⁴

In dieser Zeit wurden 500 Filme, 400 Theaterstücke, 200 Bücher und mehr als 1.000 Lieder verboten. Viele Künstler wurden verhaftet, getötet oder ins Exil getrieben.¹⁵ Auch die Presse litt unter der Zensur. Praktisch alle Berichte und Artikeln mussten dem in der Redaktion sitzenden Zensor vorgelegt werden. Bei nicht genehmigten Artikeln konnte es passieren, dass Seiten weiß bleiben mussten, weil nicht rechtzeitig für Ersatz gesorgt werden konnte.¹⁶

2.2 Instrumente der politischen Unterdrückung

Die Legitimationsgrundlage der Militärherrschaft bestand in der Ideologie der *Nationalen Sicherheit (Segurança Nacional)*. Dahinter verbarg sich ein undifferenzierter Antikommunismus, der beliebig zum Feind Erklärte als Agenten Moskaus auswies.

Der Geheimdienst knüpfte ein engmaschiges Netz von Informanten. Das *Referat für Sicherheit und Information (Divisões de Segurança e Informações – DSI)* war in allen Ministerien und Staatsunternehmen vertreten. Die Gesetze über die *Nationale Sicherheit* zeichneten sich vor allem durch Unbestimmtheit der Tatbestände aus, die der Willkür Tür und Tor öffneten.

Die Verletzung der politischen Rechte, die Entziehung von Ämtern und Mandaten sowie die Verbannung missliebiger Politiker fingen mit dem Beginn der Militärdiktatur auf Grundlage des ersten *Institutionellen Aktes* an.

¹³ Vgl. Bahro/Zepp, a.a.O. (Anm. 9), S. 11-12

¹⁴ Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, a.a.O. (Anm. 4), S. 283

¹⁵ Vgl. Briesemeister, Dietrich: *Die Rezeption brasilianischer Literatur im deutschen Sprachraum (1964-1988)*, in: Feldmann, Helmut; Santiago, Silvano (Hrsg.) (1992): *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärdiktatur (1964 – 1984)*. Frankfurt a. M.: Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 47), S. 368

¹⁶ Eine umfassende Darstellung der Pressezensur findet sich bei: Marconi, Paolo (1980): *A Censura Política na Imprensa Brasileira (1968-1978)*. 2. Aufl. São Paulo: Global Editora

Von 1968 an ging das Militär dazu über, offen Feinde des Regimes oder der Feindschaft bloß Verdächtige ohne Rechtsgrundlage festzunehmen, zu foltern, zu verstümmeln und zu ermorden. Damit betraut war das sogenannte „*Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna*“ (DOI-CODI), der Nachrichtendienst des Heeres. Aber auch Polizeibeamte waren involviert. Opfer waren neben den besonders in den Jahren 1968/69 auftretenden Stadtguerillas, – bekannt vor allem die von Carlos Marighela und Carlos Lamarca - liberale Journalisten, des Kommunismus Verdächtige aber auch völlig Unbeteiligte. Die bei den Verhören angewandte Folter war grausam und führte zu Verstümmelung oder in den Wahnsinn.¹⁷ Die Zeit des Staatsterrors und der Folter dauerte im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern verhältnismäßig kurz an (1968-1973). Angesichts der schwach ausgeprägten Guerillabewegung in den 1970er Jahren konnte auch nicht von einem Bürgerkrieg gesprochen werden. Dennoch fielen Hunderte von Menschen dem staatlichen Terror zum Opfer. Erst unter der Regierung von Fernando Henrique Cardoso kam es 1995 zu Entschädigungszahlungen an die Angehörigen der Opfer.¹⁸

Bilanz nach Ende der Amtszeit Geisels:

- 4.682 entzogene Positionen, darunter 300 Professoren, 500 Politiker, 50 ehemalige Gouverneure und Bürgermeister, viele Diplomaten, Gewerkschaftsführer, Studenten¹⁹ und öffentliche Bedienstete.
- Die Zahl der Ermordeten und Gefolterten ist nicht exakt feststellbar.²⁰
- Hinzu kommen zehntausende Exilanten.²¹

1985 legte die von kirchlichen Kreisen erstellte Publikation *Brasil: Nunca Mais* eine Dokumentation von 15 Jahren Folter und Verfolgung vor.²² Kardinal Arns, der Erzbischof von São Paulo, schrieb das Vorwort. In Brasilien verschwanden 125 Personen, d.h. sie wurden höchstwahrscheinlich ermordet. Der Höhepunkt der Repression lag in der Regierungszeit von Médici. Dessen Regierung führte allein gegen 4460 Personen politische Prozesse. Von den politischen Angeklagten der gesamten Periode von 1964 bis 1979 waren 40% jünger als 25 Jahre, 55% waren Studenten (oder Schüler) und nur 0,02% Analphabeten. In einem Land, in dem bis

¹⁷ Vgl. dazu die Berichte von Opfern in: Evaristo Arns, a.a.O. (Anm. 3)

¹⁸ Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, a.a.O. (Anm. 4), S. 280

¹⁹ 245 Studenten wurden von Universitäten exmatrikuliert auf Grund des Dekretes 477, vgl. Evaristo Arns, ebenda, S. 68

²⁰ Vgl. Bahro/Zepp, a.a.O. (Anm. 9), S. 14-19

²¹ Vgl. Evaristo Arns, ebenda, S. 68

²² Für das Projekt *Testemunhos Pró-Paz* wurden eine Million Seiten Dokumente auf 500 Rollen Mikrofilm gespeichert. Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, a.a.O. (Anm. 4), S. 285

heute lediglich ein Prozent der Bevölkerung höhere Bildung genießt und es immer noch 30 Millionen Analphabeten gibt, weist dies deutlich auf die Herkunft der Aufständischen aus der (weißen) Mittelschicht hin.²³

2.3 Politische Öffnung

Mit der Wahl des Generals Ernesto Geisel zum Staatspräsidenten für die Amtszeit von März 1974 bis März 1979 im November 1973 konnte sich die Gruppe der *Castelistas* gegen die Anhänger der harten Linie durchsetzen. Gleich zu Beginn der Amtszeit wurde mit der Verkündung der *abertura* die politische Öffnung eingeleitet. Dies bedeutete einen langsamen und allmählichen Übergang zurück zu demokratischen Strukturen. Die Gründe hierfür könnten in der Ölkrise von 1973 liegen, die Brasiliens Wirtschaft stark belastete. Durch die wirtschaftlichen Konsequenzen verlor die Militärregierung das Vertrauen der Mittel- und Oberschicht. Die Wahlen des Nationalkongresses vom 15. November 1974 brachten schwere Verluste für die *ARENA*. Den drohenden Legitimationsverlust versuchte die Regierung Geisel durch Manipulation des Wahlrechtes zu umgehen: Im Juni 1976 wurde Fernsehwerbung für Parteien zu Lasten der Oppositionspartei drastisch beschränkt (*Lei Falcão*). Außerdem wurden zahlreiche Mandate von Abgeordneten aufgehoben, die das Heer wegen Menschenrechtsverletzungen beschuldigt hatten. Das Militär und die Polizei der *linha dura* griffen zu Folter und Mord an Kommunisten und liberalen Systemkritikern.²⁴

Dennoch errang die oppositionelle *MDB* bei den Gemeindewahlen vom 15. November 1976 eine überragende Mehrheit. Somit war die Grundlage des Systems bedroht. Geisel nahm das Scheitern einer Justizreform zum Anlass, den Kongress am 2. April 1977 aufzulösen. Im selben Monat setzte er das *April Paket* mit 14 Verfassungsänderungen und sechs Dekretgesetzen in Kraft:

Es enthielt die Herabsetzung der für Verfassungsänderungen erforderlichen Kongressmehrheit, die Schaffung der Figur eines direkt von der Regierung eingesetzten Senators (*senador biônico*), die Verlängerung der Amtsperiode des künftigen Präsidenten auf sechs Jahre und die Veränderung der Zahl der aus den Bundesstaaten zu wählenden Abgeordneten zugunsten der Staaten und Territorien, bei denen die Regierung für sie günstige Wahlergebnisse erwartete.

²³ Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, ebenda, S. 285

²⁴ Vgl. Bahro/Zepp, a.a.O. (Anm. 9), S. 12

Diese politischen Veränderungen hatten Auswirkungen auf das Militär. Es entbrannte eine Diskussion über einen Rückzug aus der Politik, einer Rückkehr in die Kasernen (*volta aos quartéis*).

Im Juni 1978 wurden neue Verfassungsänderungen erlassen (*Juni-Paket*). Der AI-5 wurde aufgehoben, das Recht des Präsidenten zur Schließung des Kongresses und andere Sondervollmachten wurden abgeschafft. Die Todesstrafe, die Verbannung und die lebenslange Gefängnisstrafe wurden verboten und ferner die Rechtsgarantien bei Freiheitsentziehung wieder eingeführt. Es blieb jedoch das Gesetz über die nationale Sicherheit, die von der Regierung kontrollierten Senatoren und die *Lei Falcão*. Auch eine Amnestie für politische Gefangene wurde nicht gewährt. Damit waren die Grundlagen der politischen Öffnung aus der Sicht der Militärs so gelegt, dass ihre herrschende Position erhalten bleiben konnte.²⁵

Am 1. Dezember 1977 verkündete Geisel dann vor den Führern der *ARENA* das Ende der Ausnahmegesetzgebung. Und zum 31. Dezember 1978 wurde der AI-5 schließlich außer Kraft gesetzt.²⁶

3 Literarische Zensur allgemein

3.1 Definition literarische Zensur

Bevor die Wirkung der Zensur an konkreten Beispielen untersucht werden kann, möchte ich noch grundlegend auf die Begriffe Zensur und Literatur eingehen.

Zensur ist oft ein undeutlicher Begriff. Nicht nur in einer Diktatur, sondern auch in Demokratien wird bei ökonomischen Zwängen von einem zensorischen Eingriff gesprochen. Das trägt jedoch zur Verharmlosung bei.

Der größte Gegensatz ist, dass in einer Diktatur die Meinungsfreiheit beschränkt ist, in einer Demokratie grundsätzlich nicht. Inwieweit man von diesem Recht tatsächlich Gebrauch macht, ist dabei unerheblich.²⁷

Ulla Otto bietet folgende Definitionen von Literatur an:

„Literatur ist die Gesamtheit aller menschlichen Äußerungen, die innerhalb eines bestehenden gesellschaftlichen Systems mit der Bemühung um sprachliche Form geschrieben werden.“²⁸

²⁵ Vgl. Bahro/Zepp, a.a.O. (Anm. 9), S. 12

²⁶ Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, a.a.O. (Anm. 4), S. 287

²⁷ Knetsch, Gabriele (1999): *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939 - 1975)*. Frankfurt am Main: Vervuert (Editionen der Iberoamericana : Serie A, Literaturgeschichte und -kritik, 22), S. 22-23

Otto weist der Literatur auch eine gesellschaftliche und ästhetische Dimension zu:

„Zur Literatur gehört nicht, was ohne Bezug auf ein gegebenes Gesellschaftssystem und ohne Formabsicht geschrieben wird. Da eine literarische Äußerung mit sprachlichen ebenso wie mit gedanklichen Mitteln erfolgt und Sprache wie auch Denken zutiefst der Gesellschaft verhaftet sind, ist weiterhin kein literarisches Werk außerhalb einer Gesellschaft und deren spezifischen Eigenheiten denkbar. Und in Anbetracht dessen, dass sich jede literarische Äußerung um Form bemüht, ist im Übrigen kein literarisches Werk außerhalb gewisser ästhetischer Bindungen zu begreifen.“²⁹

Zensur versteht sie „im Sinne der autoritären Kontrolle menschlicher Äußerungen“.³⁰ Dabei verweist sie auf den etymologischen Ursprung des Wortes *censura*, das sich vom römischen Zensorenamt ableitet und dem Wortgehalt von Überprüfen und Beurteilen zugrunde liegt. Demnach ist das entscheidende Merkmal die Prüfung und nicht eine der anderen Alternativen der Zensurübung, nämlich das Verbot oder die Erlaubnis des Zensurobjektes. Ein Verbot kann es daher nicht ohne Prüfung geben. Allerdings hat das Verbot als mögliches Ergebnis des Zensurverfahrens den Begriff geprägt. So beinhaltet die Zensur vorwiegend den Aspekt der Freiheitsbeschränkung durch kirchliche, staatliche oder eine andere Macht im Geistesleben einer Gesellschaft. Darüber hinaus geht es dabei maßgeblich um die Wirkung menschlicher Äußerung und weniger um die Überwachung des Menschen, der der Urheber dieser Äußerung ist. Die Zensur wird als Herrschaftsinstrument betrachtet, mit dem eine sich an der Macht befindlichen Minorität ihre Interessen und ihre Position im Staat verteidigt.³¹ Ihrer Intention entsprechend muss sie sich gegen all diejenigen literarischen Produkte wenden, die in den Augen der Herrschenden direkt oder indirekt deren Machtposition angreifen bzw. deren Normensystem, Ziele und Maßnahmen beeinträchtigen oder stören.³² Die Kontrollinstanz muss darüber hinaus über ausreichend Macht verfügen, unliebsame Äußerungen zu unterbinden.³³

An Ottos Definition der Zensur vermisst man allerdings die Komponente der Sanktion, die bei Zensurverstößen droht, wie zum Beispiel Streichung von Textpassagen, Veröffentlichungsverbot oder auch Haftstrafen für die Verfasser.³⁴

²⁸ Otto, Ulla (14. Dez. 1967): *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Bonn. Dissertation, S. 5

²⁹ Otto, ebenda, S. 5

³⁰ Otto, ebenda, S. 3

³¹ Vgl. Otto, ebenda, S. 137

³² Vgl. Otto, ebenda, S. 139

³³ Vgl. Otto, ebenda, S. 3f

³⁴ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 23-25

Hobohm wiederum unterteilt die Zensur in verschiedene Bereiche. Er nähert sich dem Begriff auf einer methodischen Ebene: Die Zensur teilt er ein in eine systemtheoretische (Zensur als notwendiges Regulativ des Staatswesens), kommunikationstheoretische (Zensur als Hindernis im Kommunikationskreislauf, als Entropie oder Rauschen), politologische (Zensur als meinungsbildendes Instrument), phänomenologische (mit der Frage, ob es so etwas wie eine gefährliche Literatur überhaupt gibt, die Zensur rechtfertigen würde), diskursanalytische (vor dem Hintergrund der allgemeinen Reglementierung öffentlichen Redens) und nicht zuletzt psychoanalytische Zensur (in Analogie zur Instanz der Zensur bei der Traumarbeit).³⁵ Bei dem letzten Punkt bezieht er sich auf die Arbeit Sigmund Freuds über die Traumdeutung, in der dieser beschreibt, wie der politische Autor versucht, sich der Zensur zu entziehen, indem er seine Botschaft verkleidet. Je strenger dabei die Zensur agiert, desto umfangreicher werden die Verschlüsselungsmaßnahmen seitens des Schriftstellers. Freud vergleicht die Zensurarbeit mit der Traumdeutung, bei der ebenfalls zwei konkurrierende Kräfte an der Ausgestaltung der Träume beteiligt sind.³⁶ Was heißt es also nach Freud, unter Zensurbedingungen zu schreiben? Freud selbst gibt einige Stichworte. Es bedeutet:

a) „In Anspielungen, statt in direkten Bezeichnungen zu reden“. Die Zensur erzwingt ein indirektes Sprechen.

b) Es bedeutet die Rede zu „ermäßigen“, d.h. sie harmloser und bescheidener erscheinen zu lassen als sie in Wirklichkeit ist.

c) Und es bedeutet die Mitteilung so zu verschlüsseln, dass sie vom dadurch abgelenkten Kontrolleur nicht gleich entdeckt und nur von demjenigen aufgefunden, gelesen und entschlüsselt wird, für den sie bestimmt ist. Die Kommunikation vollzieht sich danach wie das „Schmuggeln einer Konterbande.“³⁷

Um das Schmuggelgut erfolgreich schleusen zu können, führt Freud an anderer Stelle aus, gibt es zwei sich ergänzende Techniken: die Sinnverschiebung und die Sinnverdichtung. Erste beschreibt die Verschiebung eines Sinnzusammenhangs in eine andere Zeit oder an einen anderen Ort. Unter Sinnverdichtung ist ein *pars pro*

³⁵ Vgl. Hobohm (1992), a.a.O. (Anm. 1), S. 37-38

³⁶ Vgl. Freud, Sigmund; Mitscherlich, Alexander (2001): *Die Traumdeutung*. 11. korrigierte Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer (Freud-Studienausgabe, Bd. 2), S. 158-160

³⁷ Vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart: Metzler, S. 49

toto oder eine Symbolbildung zu verstehen, d.h. die Reduzierung und Konzentrierung eines komplexen Zusammenhangs auf einen kleinen Nenner.³⁸

Hobohm definiert die Zensur als „die willentliche, mehr oder weniger systematische Verzerrung ("öffentlicher") Kommunikation seitens einer hegemonialen Instanz.“³⁹

Hier bedient er sich der kommunikationstheoretischen Methode, wenn er von „Verzerrung“ von Kommunikation spricht, und dem systemtheoretischen Ansatz von Zensur, wenn er von einer hegemonialen Instanz spricht, die ein Interesse an der Störung öffentlicher Kommunikation verfolgt. Ziel dieser Instanz ist eine Verinnerlichung der geltenden Normen durch Androhungen von Sanktionen, mit dem Resultat einer Selbstzensur. Er grenzt Verbot von Zensur ab, da erstere eine konkrete Handlung darstellt, während die zweite eher eine Androhung einer solchen ist.⁴⁰ Diesen Punkt verdeutlicht er näher: In der Alltagssprache werden Zensur und Verbot gerne gleichgesetzt, allerdings ist für Hobohm Zensur auch Gebot. Auch er bezieht sich dabei wie Otto auf den Begriff der römischen *censura*, der einerseits die Steueraufsicht oblag, andererseits auch als moralischer Sittenwächter fungierte. Daraus folgt die Zensur als eine mehr oder weniger stillschweigende Aufsicht und Überwachung öffentlicher Äußerungen, deren letzte Konsequenz die Ergreifung „zensorischer Maßnahmen“ vorsah.⁴¹ Des Weiteren unterscheidet er zwischen einer Vor- und einer Nachzensur, je nach Zeitpunkt des Zensureingriffes, also vor oder nach Drucklegung. Außerdem differenziert er formelle und materielle (oder informelle) Zensur, die die Frage nach der Existenz eines formellen Verfahrens beantwortet. Materielle Zensur beschränkt sich auf einzelne Eingriffe *post factum*, während die formelle versucht, begründet auf expliziten Regelungen, ständig die gesamte Buchproduktion zu kontrollieren. Diese formelle Vorzensur entspricht in ihrer Konzeption der juristischen Definition, wie sie auch dem Grundgesetz⁴² zugrunde liegt. Über die generelle Wirksamkeit von Zensur urteilt auch Hobohm eher kritisch. Er bezweifelt die nachhaltige

³⁸ Neuschäfer, ebenda, S. 49

³⁹ Hobohm (1992), a.a.O. (Anm. 1), S. 38

⁴⁰ Hobohm, ebenda, S. 38-39

⁴¹ Hobohm, ebenda, S. 38

⁴² Artikel 5, Paragraph 1 des Grundgesetzes: Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt. Vgl. Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Deutscher Bundestag (Hrsg.), Textausgabe, Stand: November 1995, Ebner Ulm, S. 14, siehe analog dazu auch: Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, Título II Dos Direitos e Garantias Fundamentais Capítulo I dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos, Art. 5º, IX, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm (zuletzt geprüft am 12.09.2007)

Wirkung von „öffentlichen Aktionen wie Razzien, Beschlagnahmen und nachträglichen Verfolgungen von Büchern“. In seinen Augen erreichen sie „nur selten ihr eigentlich intendiertes Ziel einer völligen Unterdrückung der offiziell unerwünschten Meinung“.⁴³ Vielmehr tritt ein Werbe-Effekt der beanstandeten Literatur ein und macht sie so für gewisse Leserkreise erst interessant. Dieser Effekt wurde bereits häufig in der Literatur beschrieben, wird aber eher als Nebeneffekt bewertet.⁴⁴ Wird dieser Werbeeffekt von den Machthabern erkannt, stellen sie ihre Maßnahmen der Diskurskontrolle auf Propaganda um.⁴⁵ Die erklärten Ziele der Zensur sind normalerweise in die vier Standardkriterien Sittenlosigkeit, Gotteslästerung, (Landes)- Verrat und Verleumdung, bzw. dem Schutz von Moral, Religion, Staat und einzelnen Personen einzuteilen.⁴⁶

Eine weitere Begriffsdefinition offerieren Michael Kienzle und Dirk Mende. Zensur bedeutet für sie eine „mit Machtmitteln versehene Kontrolle menschlicher Äußerung“. Sie führt bei Bedarf zu rechtsförmigen und außerrechtlichen Sanktionen. Beispielsweise zur Verhinderung, Verfälschung oder Unterdrückung von Äußerungen vor oder nach ihrer Veröffentlichung. Für sie besteht eine „generelle Schwierigkeit aber darin, hinter der spektakulären, personifizierbaren Zensur als symbolischer Einschüchterung die faktische, strukturelle Zensur zu entdecken, wie sie auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Alltags stattfindet, in ihrer Allgegenwärtigkeit jedoch kaum noch zu beschreiben ist.“⁴⁷

Und weiter schreiben sie:

„Die in allen gesellschaftlichen Bereichen wirksame, durch staatliche Macht abgesicherte Zensur legt ein großes Potential von Phantasie, Kreativität und gesellschaftlichem Bewusstsein brach und vernichtet somit menschliche Produktivkraft.“⁴⁸

An dieser Stelle überschätzen die Autoren jedoch die Wirkung der Zensur. Diese ist von den Machthabern durchaus intendiert, allerdings werden selbst unter der strengsten Meinungskontrolle weiterhin literarische Äußerungen veröffentlicht. In manchen Fällen regt es erst die Phantasie der Schriftsteller an, ein mögliches Publikationsverbot zu umgehen und ihre Aussagen so zu verschlüsseln, dass sie durch die Zensurraster fallen.⁴⁹ Manche Autoren geben an, dass sie unter der

⁴³ Hobohm (1992), a.a.O. (Anm. 1), S. 42-43

⁴⁴ Vgl. Ziegler, Edda (1993): *Zensur*. In: Killy, Walter (Hrsg.); *Killy - Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Gütersloh, München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1988–1993, Bd. 14, S. 506

⁴⁵ Vgl. Hobohm, ebenda, S. 44

⁴⁶ Vgl. Hobohm, ebenda, S. 45

⁴⁷ Kienzle, Michael; Mende, Dirk (1980): *Zensur in der BRD. Fakten und Analysen*. München, Wien: Hanser, S. 10

⁴⁸ Kienzle/Mende, ebenda, S. 12

⁴⁹ Vgl. Neuschäfer, a.a.O. (Anm. 37), S. 39

Repression ihre produktivsten Phasen hatten.⁵⁰ Diese fallen in das Genre der so genannten Widerstandsliteratur.

Die Zensur verfehlt langfristig gesehen ihr Ziel, also das Unterdrücken von unliebsamen Ideen und Meinungen. Vielmehr führt ein Verbot in der Regel zu Etablierung eines Schwarzmarkts. Nach Otto hängt dies von der Relevanz der in der Literatur formulierten Ideen ab. Denn „erst wenn die in den Büchern formulierten Ideen ihre soziale Wirkung verloren hatten, verblasst und vergessen waren, pflegten Bücher erfahrungsgemäß tatsächlich zu verschwinden.“⁵¹ Häufig gilt das für die bereits erwähnte Widerstandsliteratur, die eher durch ihren dokumentarischen und aufklärenden Anspruch wirkt, als durch ihren literarischen Wert - auch wenn es hier natürlich Ausnahmen gibt. Sie ist oftmals ein Kind ihrer Zeit und verliert an Relevanz, wenn sich die politischen Rahmenbedingungen ändern.⁵²

Die These Neuschäfers von der kreativitätsfördernden Wirkung der Zensur trifft ebenfalls nicht immer zu.⁵³ Autoren, die erst im Exil oder nach dem Fall des diktatorischen Regimes große Werke schrieben, sind dafür Belege.⁵⁴ Neuschäfer entwirft seine These auch ohne Berücksichtigung der Schriftsteller selbst und gründet sie auf einer reinen Textanalyse. Er verzichtet auf die hierfür relevante Methode der Schriftsteller-Befragung. Neuschäfers Vorgehen ist zwar literaturwissenschaftlich korrekt, erfüllt zensurhistorische Anforderungen allerdings nur bedingt, denn es ist zweifelhaft, ob sich seine These lediglich durch die Arbeit am Text belegen lässt.⁵⁵

Ob und wie sich Zensur auf den Schreibstil auswirkt, hängt vom individuellen Schreibstil und der ästhetischen Auffassung des einzelnen Schriftstellers ab. Autoren, die es gewohnt sind, indirekt zu schreiben, kommen sicher besser damit zurecht, als solche, die sich nur selbstaufgelegten, ästhetischen Normen beugen.

3.2 Geschichtliche Einordnung der Zensur

Üblicherweise wird der Beginn der modernen Zensur mit der Erfindung des Buchdrucks gleichgesetzt, da erst die schnelle und massenweise Verbreitung von gedruckten Ideen, die kirchlichen und weltlichen Herrscher in Unruhe versetzten,

⁵⁰ Vgl. Neuschäfer, ebenda, S. 64

⁵¹ Otto, a.a.O. (Anm. 28), S. 128

⁵² Vgl. Pellegrini, Tanja; Wilson, Sabrina E. (1994): *Brazil in the 1970s: Literature and Politics*. In: *Latin American perspectives*, Jg. 21, H. 1, S. 70

⁵³ Vgl. Neuschäfer, a.a.O. (Anm. 37), S. 39 und 48

⁵⁴ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 49-53

⁵⁵ Vgl. Knetsch, ebenda, S. 53

sodass sie nach einer Kontrolle dieser Schriften verlangten. Gleichwohl ist die Zensur auch für die Antike belegbar⁵⁶: Im antiken Griechenland ließen die Richter des Areopag unliebsame Werke des Anaxagoras und Protagoras sammeln und öffentlich auf der *Agora* vernichten. Die Autoren wurden daraufhin verbannt.

Eine allgemeine Vorzensur setzte jedoch erst nach der Erfindung des Buchdrucks ein. Als erstes neuzeitliches Zensur-Dokument mit breiter Wirkung erließ Papst Innozenz VIII. im Jahre 1487 eine Bulle, in der die Vorzensur angeordnet wurde, damit nicht gedruckt werde, was „dem rechthgläubigen Dogma entgegengesetzt, gottlos oder Ärgernis erregend“ sei.⁵⁷ Ein neues Stadium der Zensur lässt sich mit der sich ausbreitenden Reformation ansetzen, „als die angestrebte Präventivzensur allein nicht mehr ausreichte und die Kirche zu einer ständigen und gleichmäßigen Prohibitivzensur griff.“⁵⁸ Das Verfahren bestand in der nachträglichen Überprüfung bereits erschienener Bücher, die beurteilt und gegebenenfalls für jegliche Verbreitung verboten wurden, wenn die Kommission sie als ‘anstößig’ befand.⁵⁹ Aus diesen möglichst umfassend angelegten Sperrverzeichnissen entstand der auf dem *Tridentinischen Konzil* 1559 erlassene *Index librorum prohibitorum*, den Papst Paul IV. 1564 herausgab. Dieses bedeutendste Verbotsorgan für abweichendes Gedankengut erlangte als *Index Romanus*, durch die *Allgemeinen Indexregeln* bis 1948 auf über 5.000 Titel erweitert, letztlich bis zum *Vaticanum II* im Jahre 1966 für die Gesamtkirche eine verbindliche Autorität.⁶⁰

Nach dem Ende des Liberalismus schien die Zensur im übrigen Europa an Bedeutung verloren zu haben, doch mit dem Aufkommen totalitärer Regime⁶¹ im 20. Jahrhundert wurde sie wieder als wirksames politisches Instrument entdeckt. Nationalsozialisten und Stalinisten sicherten ihre Herrschaft gleichermaßen mit Hilfe einer totalen Informationskontrolle ab, die für regimekritische Schriftsteller mit der Gefahr für Leib und Leben verbunden war. In beiden Systemen stellte die

⁵⁶ Otto, a.a.O. (Anm. 28), S. 22-24

⁵⁷ zit. nach Deschner, Karlheinz; Herrmann Horst (1991); *Der Anti-Katechismus. 200 Gründe gegen die Kirchen und für die Welt*, Hamburg, S. 117 und Schütz, Hans J. (1990); *Verbotene Bücher*. München, S. 18

⁵⁸ zit. nach Otto, ebenda, S. 26

⁵⁹ Vgl. Otto, ebenda, S. 26

⁶⁰ Vgl. hier als Primärquelle die deutsche Ausgabe: Sleumer, Albert (Hrsg.) (1956), *Index Romanus: Verzeichnis sämtlicher auf dem römischen Index stehenden deutschen Bücher*, Osnabrück, 11. verm. Aufl.

⁶¹ Bezeichnung für eine Form der Herrschaft, die Gesellschaft und Individuen einer totalen, weder durch Grundrechte noch durch Gewaltenteilung beschränkten Kontrolle unterwerfen will. Idealtypisch charakterisiert den Totalitarismus eine umfassende, alle Lebensbereiche vereinnahmende Ideologie, ein hierarchisch aufgebauter, auf einen Führer ausgerichteter Staatsapparat, der von einer Einheitspartei beherrscht wird, eine von Staat und Partei gelenkte Wirtschaft, die Steuerung und Zensur der Medien, Militarisierung der Gesellschaft und Ausgrenzung und systematischer Terror gegen angeblich systemzersetzende Kräfte, In: Nohlen, a.a.O. (Anm. 5), S. 647-648

Zensur als negative Maßnahme allerdings nur ein Teil staatlicher Kulturpolitik dar. Die Verbreitung der offiziellen Ideologie wurde durch zusätzliche Maßnahmen gewährleistet: Zwangsmitgliedschaft von Künstlern in staatlichen Institutionen (z.B. der *Reichskulturkammer* im Nationalsozialismus), offizielle Anweisungen an die Verlage und die Förderung ideologisch erwünschter Autoren.⁶²

3.3 Kommunikationsmodelle der Zensur

Seit den Anfängen der Einschaltung weltlicher Instanzen in die lange Zeit rein kirchlich etablierter literarischer Zensur schränken drei große Bereiche nebeneinander und miteinander die freie literarische Kommunikation ein. Diese stellen noch heute die Hauptthemen für die Diskussion um Kommunikationsfreiheit, indem sie sich als Grundsatzfragen in bestimmten Situationen stets aktualisieren und variieren:

1. der staatliche Glaubensschutz
2. die „guten Sitten“
3. die Staatsrücksichten, mit denen der Ehrenschutz historisch eng zusammenhängt.

Aus der Konfrontation von Staat und bürgerlichem Freiheitsanspruch entstanden drei große Kommunikationsmodelle, die geschichtliche Realität geworden sind und deren einzelne Elemente noch heute - zumeist in Mischformen - festgestellt werden können: das Kommunikationsmodell des Absolutismus, des Liberalismus und des Totalitarismus.⁶³

Die liberale Kommunikationstheorie ist demnach als eine Antwort auf das Kommunikations- bzw. Arkanmodell des Absolutismus zu verstehen. Sie war jedoch nur eine Reaktion von zweien, die geschichtliche Wirklichkeit geworden ist. Die andere Version bestand in dem totalitären System, wie es bereits die Schriften Hegels und seines Schülers Franz Adam Köffler ankündigten. Während die absolutistische Kommunikationslehre das Volk nicht teilhaben lassen wollte am politischen Denken und Wollen, sondern das Vertrauen auf die Fähigkeiten und den Willen des Herrschers an die Stelle eigener politischer Willensbildung rückte, wird das totalitäre System nicht durch die Staats- und Politikferne seiner Bürger, sondern durch ihr Mittragen der Staatsidee charakterisiert. „Zwar hat der Bürger den Willen des Staates nicht mitzubestimmen, wohl aber hat er diesen Willen

⁶² Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 19-21

⁶³ Otto, a.a.O. (Anm. 28), S. 63, dazu auch: Schneider, Franz: *Politik und Kommunikation, drei Versuche*. Mainz 1967, S. 25

mitzuwollen.“⁶⁴ Eine Kommunikationspolitik in diesem Sinne soll dementsprechend nicht nur negativ und abwehrend, sondern vor allem positiv und kreativ wirken, indem sie den Bürger an den Staat und seinen Willen durch Manipulation heranführt. Nachdem sich das als Reaktion auf das absolutistische Kommunikationsmodell entstandene Engagement des Bürgertums nicht mehr ignorieren oder gar rückgängig machen ließ, blieb neben einer liberalen Handhabung der Kommunikation nur die Lösung, das Bürgergespräch unter Kontrolle zu bringen und durch staatliche Impulse derart zu kanalisieren, dass zumindest der Schein der Übereinstimmung von Bürgerwillen und Staatswillen erreicht wurde.⁶⁵

3.4 Träger der Zensur

Um das Wesen literarischer Zensur zu erkennen, scheint es zweckmäßig, zunächst ihre Träger näher zu bestimmen. Wir haben Zensur weiter oben als autoritäre Kontrolle menschlicher Äußerungen definiert.

Diese Macht, die Anspruch auf restlose Bindung des Menschen an ihr Gefüge erhebt und dementsprechend neben anderen zum Mittel der Zensur greift, kann der Staat, die Kirche, eine politische Bewegung oder sonst eine starke gesellschaftliche Gruppe sein. Denn nicht nur die politischen Regime in Vergangenheit und Gegenwart haben sich als Zensoren betätigt, auch verschiedenste andere gesellschaftliche Gruppen haben ihre Autorität auf diese Weise zu untermauern versucht.⁶⁶

Zum Wesen literarischer Zensur gehört dabei zwangsläufig soviel Macht, wie notwendig ist, um bestimmte Entscheidungen wirksam werden zu lassen. Steht der Zensur bzw. der Zensur ausübenden Autorität diese Macht nicht zur Verfügung, so wird die Zensur nicht anerkannt, weil sie das Verbot, den Ernstfall der Zensur, nicht vollstrecken lassen kann.⁶⁷

Ein weiteres konstituierendes Element der Zensur im Hinblick auf ihre Träger ist die Annahme, dass eine freie und ungehemmte Diskussion allein deshalb nicht erforderlich ist, weil „es nicht nötig ist Wahrheit zu schaffen, da sich die Wahrheit bereits im Besitz derer befindet, die über die Autorität verfügen“.⁶⁸ Autorität

⁶⁴ Schneider, a.a.O. (Anm. 95), S. 105, zit. in: Otto, a.a.O. (Anm. 28), S. 66

⁶⁵ Otto, ebenda, S. 66

⁶⁶ Vgl. Otto, a.a.O. (Anm. 28), S. 67

⁶⁷ Vgl. Otto, ebenda, S. 67-68

⁶⁸ Chafee, Zechariah jr.; *The Blessings of Liberty, Philadelphia*, New York, 1956, S. 102, zit. in: Otto, ebenda, S.

68

beansprucht also für sich das Privileg absoluter Wahrheit und Unfehlbarkeit. Hierauf basiert nicht zuletzt das Recht auf Zensur.⁶⁹

Die größte Aussicht auf Erfolg hat eine Zensur, die von solchen gesellschaftlichen Gruppen praktiziert wird, die Tabus offiziell, d.h. mit Gesetzeskraft und über Verwaltungsakte, aufzuerlegen vermögen. Doch auch die inoffizielle Zensur, die sich nicht auf legale Mechanismen sondern „im besten Fall auf psychologische Überredungsmethoden und im schlimmsten Fall auf unerbittlichen ökonomischen oder politischen Druck stützt“⁷⁰, kann unter Umständen zu einer mächtigen Kraft werden.⁷¹

3.5 Überblick über die Zensurforschung

In den 60er Jahren wurde die Bücherzensur häufig im Rahmen literatursoziologischer Ansätze diskutiert, repräsentativ hierfür ist die Studie von Ulla Otto.⁷²

In den 80er Jahren entwickelte sich die Zensur zu einer Art Modethema.⁷³ Dabei entstanden zahlreiche Arbeiten zur Texteditierung, in denen der Frage nach Zensur bedingten Änderungen zum Originaltext nachgegangen wurde. Insbesondere Ilse Nolting-Hauff⁷⁴ oder Klaus Kanzog⁷⁵ stellten die Frage nach der Nachweisbarkeit zensurbedingter Änderungen in der Literatur. Erwin Rotermund⁷⁶ widmet sich wie Hans Jörg Neuschäfer⁷⁷ der exemplarischen Untersuchung von Umgehungsstrategien regimekritischer Autoren; dabei interessierten sie sich auch für eine Theoretisierung und eine Systematisierung des verdeckten Schreibens.

3.6 Textexterne Einflussfaktoren der Bücherzensur

Bekanntheitsgrad, Renomé, Übersetzungen in andere Sprachen können dazu führen einen Autor zu autorisieren, obwohl sein Werk gegen Tabus verstößt. Das

⁶⁹ Otto, ebenda, S. 68

⁷⁰ Gellhorn, Walter; *Individual Freedom and Governmental Restraints*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1956, S. 51, zit. in: Otto, ebenda, S. 68

⁷¹ Otto, ebenda, S. 68

⁷² Otto, ebenda

⁷³ Nolting-Hauff, Ilse (1991): *Literatur und Zensur am Beispiel der Suenos von Quevedo*. Textüberlieferung, Textedition, Textkommentar – Kolloquium zur Vorbereitung des Sueno de la muerte von Quevedo: Romanica Monacensia, S. 31

⁷⁴ Nolting-Hauff, a.a.O. (Anm. 73), S. 31-56

⁷⁵ Kanzog, Klaus (1988): *Textkritische Probleme der literarischen Zensur. Zukünftige Aufgaben einer literaturwissenschaftlichen Zensurforschung*, in: Herbert G. Göpfert/Erdmann Weyrauch (Hrsg.): *Unmoralische an sich... – Zensur im 18. und 19. Jahrhundert*. Wiesbaden, S. 309-331

⁷⁶ Rotermund, Erwin (1994): *Tarnung und Absicherung in Rudolf Pechels Aufsatz Sibirien. Eine Studie zur "verdeckten Schreibweise" im Dritten Reich*. In: Rotermund, Erwin (Hrsg.): *Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 225–238

⁷⁷ Neuschäfer, a.a.O. (Anm. 37)

Risiko eines enormen Imageschadens bei dem Versuch einen Literaturnobelpreisträger zu zensieren, gehen nur wenige Regime ein.

Auch durch Beziehungen kann man erreichen, dass die Werke von Lektoren gelesen werden, die als wohl gesonnen gelten. Prominente Schriftsteller haben es da einfacher, aber auch sie sind nicht gegen Zensur gefeit, an ihnen könnten Machthaber ihre Durchsetzungsfähigkeit demonstrieren.

Als weiterer Punkt ist die Zielgruppe entscheidend. So werden Bücher, die für eine breite Öffentlichkeit bestimmt sind, strenger zensiert als Bücher, die für eine intellektuelle Elite bestimmt sind.

Die Zensur ist zusätzlich Schwankungen ausgeliefert, die von tagespolitischen Ereignissen oder von Protesten wichtiger Regimevertreter gegen Zensurenentscheidungen abhängen. Auch ein Wechsel an der Regimespitze, eine Änderung der außenpolitischen Rahmenbedingungen oder schwindende Legitimität der Regierung bei wichtigen gesellschaftlichen Gruppen, kann kurzfristig eine Änderung der Zensurpolitik auslösen. Manche Verleger warten einfach mit der Einreichung von kritischen Werken, bis sich der zensorische Eifer wieder gelegt hat.⁷⁸

3.7 Die Schere im Kopf – die Selbstzensur

Wurden die Normen des herrschenden Regimes bereits verinnerlicht, oder stieg die Furcht vor negativen Sanktionen an, kann es zu einer Selbstzensur kommen. Diese findet vor der institutionellen Zensur, also vor einer möglichen Veröffentlichung statt. Sie kann sowohl vom Verleger, als auch vom Verfasser selbst vorgenommen werden. Dabei geht es in erster Linie darum vermeintlich kritische Stellen des Werkes zu entschärfen. Kanzog unterscheidet dabei zwischen „Selbstzensur“ und „Selbstkorrektur“.⁷⁹

Knetsch definiert Selbstzensur

„als die von einem Autor entgegen seiner ursprünglichen Intention im Wissen der Geltung einer ihm fremden Norm (und im Bewusstsein der Sanktion im Falle ihrer Nichtbeachtung) vorgenommenen Korrektur einzelner Stellen eines Werkes (und gelegentlich auch die Unterdrückung des ganzen Werkes), d.h. bei einer Selbstzensur ist die Zensur von Seiten der normmächtigen Instanz noch nicht erfolgt, das Werk wird aber in der Vorstellung der Kontrolle durch diese Instanz geschrieben. Dadurch unterscheidet sich die Selbstzensur auch von der gewöhnlichen Korrektur auf Grund der vom Autor selbst gesetzten Maßstäbe.“⁸⁰

⁷⁸ Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 59-62

⁷⁹ Kanzog, a.a.O. (Anm. 78), S. 1001

⁸⁰ Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 25-26

Diese Unterscheidung zwischen der eigenen Normen folgenden Selbstkorrektur - in der Regel stilistische Verbesserungen - und der von außen oktroyierten Selbstzensur ist sehr grundlegend, weil beide Formen häufig vermischt werden.

Auch die Selbstzensur lässt sich weiter differenzieren, in expliziter Selbstzensur – die Korrekturen, die der Schriftsteller in direkter Auseinandersetzung mit dem Zensor aushandelt - und impliziter Selbstzensur – also den Maßnahmen, die der Autor entweder bewusst oder unbewusst entwickelt, bevor der Zensurbeamte das Manuskript zu Gesicht bekommt.⁸¹ Da Zensurkriterien absichtlich unklar formuliert werden, eröffnet sich ein recht großer Ermessensspielraum, sodass die Rigidität der Kontrolle nicht zuletzt von den ausführenden Beamten abhängt.

Knetsch differenziert noch weiter zwischen einer bewussten und einer unbewussten Selbstzensur. Bei ersterer geht der Autor mit einer „vorausschauenden Rücksicht auf die Zensur“⁸² vor und entwickelt gezielt Strategien, um bestimmte, intendierte Botschaften zu vermitteln, die unverkleidet die Zensur vermutlich nicht passieren würden. Bei letzterer werden die offiziellen Normen vom Autor dergestalt internalisiert, dass er sich unbewusst beim Schreiben daran orientiert. Das drückt sich darin aus, dass er bestimmte Reizworte nicht verwendet, um der Zensur zu entgehen. Die implizite Selbstzensur, ob bewusst oder unbewusst, äußert sich in Umgehungsstrategien.⁸³

Die Schwierigkeit ergibt sich nun für den Nachweis von Selbstzensur: Wie lässt sich eindeutig zeigen, ob es sich um Selbstzensur oder Selbstkorrektur handelt? Letztlich muss man hierbei einen Unsicherheitsfaktor bei der Identifizierung Zensur bedingter Eingriffe in Kauf nehmen und nach Wahrscheinlichkeits- und Plausibilitätskriterien arbeiten. Hilfreich können hierbei Aussagen der Autoren in Interviews oder Hinweise in autobiographischen Werken sein. Falls mehrere Fassungen eines Werkes vorliegen, also eine abgeschwächte Fassung zur Vorlage für die Zensur und eine kritische für die Aufführungssituation, gibt es die Möglichkeit des Vergleichs. Anhand dieser Varianten können die Stellen identifiziert werden, an denen sich der Autor selbst zensierte.⁸⁴ Stehen aber weder

⁸¹ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 26

⁸² Nolting-Hauff, a.a.O. (Anm. 73), S. 41

⁸³ Umgehungsstrategien sind literarische Verfahren, die eine subversive oder mit dem Nomenraster der Zensur kollidierende Aussagen so indirekt zur Sprache bringen, dass der Zensor den kritischen Gehalt der Aussage im Idealfall nicht bemerkt, der komplizenhafte Leser aber die verschlüsselte Absicht decodieren kann. Knetsch, ebenda, S. 26-27

⁸⁴ Vgl. Knetsch, ebenda, S. 27

Interviews noch mehrere Fassungen eines Werkes zur Verfügung, wird der Nachweis für eine unbewusste Selbstzensur nahezu unmöglich.

3.8 Der Zensor als Gatekeeper

Der Akt der Zensur beschränkt sich nicht auf das Streichen von Textstellen oder das Konfiszieren von Büchern. Es ist vielmehr ein komplexer Prozess. Die betroffenen Zensoren treffen ihre Entscheidungen nicht nur auf der Grundlage von bestimmten Normen, sondern sie unterstehen einer Vielzahl interner und externer Faktoren wie dem organisatorischen Ablauf, dem Einfluss bestimmter *pressure groups* oder Kursschwankungen der Politik. Diese Faktoren sind nicht unerheblich bei der Bewertung der Zensur und erklären die scheinbare Willkür.⁸⁵

Das *gatekeeper*-Modell stammt aus der Nachrichtenforschung und erforscht die Faktoren, die auf die Nachrichtenauswahl Einfluss nehmen. Die von Kurt Lewin geprägte Metapher des *gatekeepers* hat David Manning White 1950⁸⁶ auf den Nachrichtenredakteur übertragen, der wie ein Pförtner oder Torwart darüber wacht, wer oder was das Tor passieren darf. Die *gatekeeper*-Forschung untersucht, nach welchen Kriterien ein Nachrichtenredakteur bestimmte Nachrichten durchlässt oder unterdrückt, und welche Faktoren den Auswahlprozess beeinflussen. Dieses Modell lässt sich auf die Zensurforschung anwenden: Anstelle der Kriterien für die Informationsauswahl interessieren hier jene für die Informationsunterdrückung. Der Zensor wacht als *gatekeeper* darüber, dass nur Informationen durchgehen, die den Anforderungen des Regimes entsprechen. Es herrscht also eine negative Selektion.⁸⁷

Methodisch wird das in die Nachrichtenredaktion eingehende Material verglichen mit dem, was tatsächlich veröffentlicht wird. Der *Input* wird in Beziehung gesetzt zum *Output*, um die Kriterien für die Nachrichtenselektion herauszufinden. Diese Selektion erfolgt nach standardisierbaren Faktoren, den so genannten *Nachrichtenfaktoren*. Erst die Kenntnis dieser Faktoren vermittelt einen Einblick in den „Weltbildapparat“ der Redakteure, nach der die Nachrichtenwirklichkeit „konstruiert“ wird.⁸⁸

Auf die Zensurforschung lassen sich ebenfalls *Input* und *Output* vergleichen, den Originaltext mit dem zensierten und veröffentlichten. Aus den Unterschieden

⁸⁵ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 29

⁸⁶ White, David Manning (1950): „*The Gatekeeper. A Case Study in the Selection of News*“, in: Journalism Quarterly 27, S. 383-390

⁸⁷ Vgl. Knetsch, ebenda, S. 29-30

⁸⁸ Vgl. Knetsch, ebenda, S. 31-30

können dann die Zensurkriterien abgeleitet werden. Aber auch hier gilt die Prämisse, dass so etwas wie ein Urtext und ein zensierter und veröffentlichter Text existiert. In diesem Modell übernimmt also der Zensor die Rolle des Selektierers, der entscheidet, was erlaubt ist und was nicht. Je nachdem wie konkret die Vorgaben aus der Politik formuliert sind, ist auch die persönliche Einstellung des Zensors von Bedeutung. Es soll Fälle gegeben haben, wo Zensoren die Werke eines bestimmten Schriftstellers persönlich schätzten, sodass sie auch kritische Passagen durchgehen ließen. Knetsch berichtet von einem Fall, wo sich ein Zensor beim Autor ob der unzureichend getarnten Regimekritik beschwerte und sich dadurch als Zensor zum Handeln gezwungen sah.⁸⁹

3.9 Prozesscharakter der Zensorenentscheidung

Die Nachrichtenforschung hat für die Entscheidungsverfahren in einer Nachrichtenredaktion einen Prozesscharakter herausgearbeitet. Die verschiedenen Positionen sind durch festgelegte Abläufe verbunden, die internen und externen Vorgaben folgen. Nachrichtenjournalisten haben die Entscheidungskriterien in der Regel internalisiert. Die Übernahme der Normen erfolgt durch verschiedene Faktoren, wie Rügen durch den Vorgesetzten, konkrete Anweisungen, Klatsch in der Redaktion, die Beobachtung von Vorgesetzten, Maßregelung oder einfach Furcht vor Sanktionen. Analog dazu entscheiden Zensoren anhand relativ einheitlicher Muster. Zwar können die Kriterien schriftlich fixiert sein, aber in der Regel vollzieht sich die Entscheidungsfindung auf Sitzungen oder in direkten Gesprächen. Zusätzlich sind die Entscheidungen durch organisatorische Zwänge gekennzeichnet, z.B. lässt die Menge an Werken nur eine oberflächliche Prüfung zu. Auch gruppendynamische Prozesse wirken auf den Entscheidungsprozess ein.

Externe Faktoren sind bei Zensoren noch entscheidender. Stärker als Zeitungsredakteure sind Zensoren dem Druck von Politikern und Machtgruppen des Regimes ausgesetzt. Politische Schwankungen spiegeln sich in den Zensurkriterien wider.⁹⁰ Hinzu kommt, dass sie häufig nicht ausreichend ausgebildet sind und nicht umfassend instruiert werden. Daher zensieren sie lieber

⁸⁹ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 58

⁹⁰ Vgl. Knetsch, ebenda, S. 31–32

zuviel als zu wenig. Selten wurde ein Zensurbeamter gerügt, weil er zu viel beanstandete, umgekehrt geschieht das schon eher.⁹¹

3.10 Literarische Umgehungsstrategien der Zensur

3.10.1 Umgehungsstrategien als Formen uneigentlicher Rede

Eine literarische Zensurtheorie, auf die für die Analyse von Tarnstrategien gegen die Zensur zurückgegriffen werden könnte, steht bislang aus. Die Zensurforschung hat sich mit dem Problem bisher vor allem aus institutioneller und historischer Sicht beschäftigt. Dennoch gibt es in der literaturwissenschaftlichen Zensurforschung erste Ansätze, Theorien uneigentlichen Sprechens auf die verdeckte Schreibweise von Schriftstellern in der Diktatur zu übertragen.

Erich Rotermund⁹² orientiert sich an den Theorien indirekter Sprachakte. Er interessiert sich dabei für den doppelten Vermittlungsprozess verbotener Botschaften für den Zensor und den komplizierten Leser. Allerdings hat er weniger eine Weiterentwicklung der Zensurtheorie im Sinn, als eine Übertragung der indirekten Sprechaktmodelle auf die zensurorientierte Literaturanalyse. Ein Weiterdenken von Rotermunds wenig explizitem theoretischen Rahmen erscheint viel versprechend für die Entwicklung eines Kommunikationsmodells für das doppelte sprachliche Spiel zwischen Autor und Zensor einerseits und Autor und komplizierten Leser andererseits.⁹³

3.10.2 Die Doppelcodierung für Komplizen und Zensor

Um die intendierten Botschaften in einem literarischen Werk an der Zensur vorbei an den komplizierten Leser zu schmuggeln, bedarf es zweier Bedeutungsebenen: eine oberflächliche Bedeutungsdimension für den Zensor und eine unterschwellige Subdeutung für das gewünschte Publikum. Die Verwendung mehrdeutiger Sprache hat zwei Vorteile für den Autor in einem System, das die Literaturproduktion überwacht:

- a) Der Idealfall: wenn der Autor das Gemeinte indirekt ausdrückt, sehen Regimevertreter nur die oberflächliche nicht die verdeckte Bedeutung. Sie lassen den Text passieren, obwohl er eigentlich gegen Zensurbestimmungen verstößt.
- b) Falls die Zensurbeamten die Bedeutung verstehen, bietet die mehrdeutige Sprache Rückzugsmöglichkeiten auf die scheinbar konforme Bedeutung der

⁹¹ Vgl. Marconi, a.a.O. (Anm. 16), S. 81

⁹² Vgl. Rotermund, a.a.O. (Anm. 76), S. 225-238

⁹³ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 33-34

Aussage. Diese Rückzugsmöglichkeit bietet dem Autor Schutz in Fällen, in denen das Regime den Autor wegen Subversivität belangen will, gleichzeitig aber auch dem komplizierten Zensor, der seine eigentliche Rolle nicht wahrnehmen möchte.⁹⁴

Bei den Modellen indirekter Sprechakte werden Kommunikationsprozesse untersucht, bei denen das explizit Gesagte nicht das Gemeinte ist. Dieter Wunderlich bezeichnet mit indirekten Sprechakten sprachliche Formen indirekter Ausdrucksweise, „die wörtlich genommen werden können, aber nicht wörtlich genommen werden sollten“.⁹⁵

Allerdings hängt das Gelingen des Kommunikationsaktes unter Zensurbedingungen sowohl von textexternen Faktoren, als auch von textinternen Strategien ab, durch die ein Autor dem Leser signalisiert, dass das Gesagte nicht das Gemeinte ist. Der Hörer/Leser muss Annahmen machen über das Gemeinte. Diese können sich aber nie hundertprozentig mit dem vom Autor Gemeinten decken - selbst nicht bei größtem Einverständnis zwischen Autor und komplizierten Leser. Wenn die Annahmen und das Gemeinte zu stark auseinander gehen, ist der Sprechakt misslungen.

Polenz hat verschiedene Faktoren formuliert, die zum Verständnis bei Kommunikationsakten beitragen⁹⁶:

1. Die Kenntnis der Person des Sprechers/Autors, ihrer Einstellungen und Gewohnheiten.
2. Das Wissen von der Welt, in der man lebt.
3. Die Kenntnis und Einschätzung der Situation und des Kommunikationsverlaufs.
4. Die Kenntnis bestimmter Regeln, nach denen miteinander kommuniziert wird.

Diese Faktoren können für das Autor/Leser-Verhältnis im autoritären System spezifiziert werden:

1. Kenntnisse des Lesers über die Einstellung des Autors. Sie richten die Aufmerksamkeit auf die verschlüsselte Bedeutung des Textes.

⁹⁴ Vgl. Knetsch, ebenda, S. 55-58

⁹⁵ Wunderlich, Dieter (1972): „Zur Konventionalität von Sprechhandlungen“, in: Linguistische Pragmatik. Frankfurt a. M., S. 32, zit. in: Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 34-35

⁹⁶ Vgl. Polenz, Peter von (1985), *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*, Berlin, New York, S. 300

2. Kenntnisse der realen Welt, auf die sich der Autor bezieht. Ohne Kenntnisse der Historie, werden Anspielungen nicht verstanden.

3. Die Kommunikationssituation muss den Lesern soweit klar sein, dass sie wissen, welche Themen im Regime tabuisiert werden, und an welchen Stellen daher eine Tarnung zu erwarten ist.

4. Kenntnis der Kommunikationsregeln, die die Verständigung zwischen Autor und Leser ermöglichen. Jemand, der lange im Exil war, wird diese nicht mehr erkennen können.⁹⁷

Wie lauten nun die textinternen Strategien? Für diesen Punkt greifen wir auf die Konversationsmaximen nach Grice⁹⁸ zurück, die ein Gespräch ermöglichen sollen:

Quantitätsprinzipien:

- Mache deinen Gesprächsbeitrag so informativ wie es (für die jeweiligen Zwecke des Redewechsels) erforderlich ist!
- Mache deinen Beitrag nicht informativer als erforderlich!

Qualitätsprinzipien:

- Versuche deinen Beitrag wahrheitsgemäß zu machen! („one that is true“, „supermaxim“)
- Sage nichts, wovon du glaubst, es sei unwahr! („false“)
- Sage nichts, wofür du keinen angemessenen Nachweis hast! („lack adequate evidence“)

Relevanzprinzip („of relevance“):

- Bleib beim Wesentlichen!

Ausdrucksprinzipien („of manner“):

- Rede klar und deutlich! („be perspicuous“, supermaxim“)
- Vermeide verhüllende Ausdrucksweisen! („obscurity“)
- Vermeide Mehrdeutigkeit! („ambiguity“)
- Fasse dich kurz! Vermeide unnötige Weitschweifigkeit! („prolixity“)
- Rede wohlgeordnet, planvoll, konsequent,...! („be orderly“)

Diese Prinzipien lassen sich auf Texte übertragen. Hält sich ein Autor daran, handelt er kooperativ (Bsp.: Sachtexte, Gebrauchsanweisungen, etc.). Literarische Texte hingegen weichen oft davon ab. Bei Tarnstrategien sind die Abweichungen nicht ästhetisch motiviert, vielmehr werden sie dem Autor aufgezwungen. Er kann seine Botschaft nicht offen vermitteln.⁹⁹

Durch Brechen der Regeln, wird dem Leser die Verschlüsselung angezeigt. Grice nennt sie *conversational implicatures*.¹⁰⁰ Das Risiko hierbei ist, dass der Leser den Regelverstoß nicht erkennt.

Rotermund arbeitet auf der Basis der Regelverstöße von Grice Tarnstrategien heraus, die durch absichtsvolle „Fehler“, Mitzuverstehendes hervorrufen.

⁹⁷ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 40

⁹⁸ Vgl. Wunderlich, a.a.O. (Anm. 95), S. 56, sowie Polenz, ebenda, S. 311

⁹⁹ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 42

¹⁰⁰ Vgl. <http://plato.stanford.edu/entries/implicature/>, (letztmalig überprüft am 11.09.2007)

Bewusstes Weglassen erregt die Aufmerksamkeit des Lesers, diese Verschlüsselungstechnik wird als *argumentum ex silentio* (Verstoß gegen das Quantitätsprinzip) bezeichnet. Genauso verhält es sich mit der Verletzung des Relevanzprinzips indem vor allem Details aufgeführt werden, die mit dem eigentlichen Sachverhalt nur peripher in Verbindung stehen.¹⁰¹

Für eine Typologie der Umgehungsstrategien könnte man auch zwei grundsätzliche Substitutionsverfahren aus der Rhetorik unterscheiden:

Substitution durch Kontiguitätsverhältnisse, die das Gemeinte und das Substitut in ein raumzeitliches Verhältnis zueinander stellen (z.B. Symbol oder Metonymie) oder Substitut durch Similaritätsverhältnisse, die zwischen dem Gemeinten und dem Substitut eine Ähnlichkeitsbeziehung herstellen (z.B. Metapher).

3.10.3 Verschiedene Methoden zur Täuschung der Zensur

Im Folgenden sollen die verschiedene Methoden zur Täuschung der Zensur zusammenfasst werden:

a) Das *argumentum ex silentio*

Schriftsteller versuchen durch weiß gelassene Seiten oder Auslassungspunkten die Spuren der Zensur für die Leser sichtbar zu machen.

Auch der Gebrauch von graphischen Zeichen oder Synonymen und der bewusste Verstoß gegen die Griceschen Kommunikationsregeln gehören dazu.

b) Metaphern und Symbole

Beispiele: Nacht, Winter oder Mauer zur Allusion von politischer Unterdrückung.

Eine beliebte Camouflage-Technik besteht darin, die Krankheit eines Helden in Analogie zu setzen zu den krankhaften Zuständen der aktuellen historischen Situation.

c) Verlegung der Kritik in ein anderes Land oder in eine andere Zeit

Diese Technik entspricht Freuds Verschiebung und gehört zu den klassischen Umgehungsstrategien. Dabei wird die Kritik am eigenen Staat in ein fremdes oder fiktives Land bzw. in eine andere Epoche verlegt, während der Text zugleich Parallelen zur aktuellen Situation aufweist. Der Journalist Rudolf Pechel¹⁰² tarnte seine Kritik am NS-Regime als Rezension eines Buches über den Stalinismus. In Pechels Zeitungsartikel steht: „Sibirien, das heißt Konzentrationslager, frieren, hungern, sterben oder besser: langsam verrecken.“

¹⁰¹ Rotermund, Erwin; „Herbert Küssels Dietrich Eckart-Artikel“, in: Rotermund (1994), a.a.O. (Anm. 76), S. 240

¹⁰² Rotermund (1994), ebenda, S. 266

d) Zitate anerkannter Sprechinstanzen

Als besonders ergiebige Quelle zur Untermauerung von Kritik an Kirche und Staat erweist sich die Bibel – schließlich genießt sie unerschütterliche Autorität.

Andere zitierbare Quellen sind Vertreter der herrschenden Ordnung oder anerkannte Klassiker, deren Aussagen auf die aktuelle Situation übertragen werden können.

e) Tarnung durch den Erzähler

Auch verschiedene Erzähler-Konstellationen dienen den Autoren als Rückzugsmöglichkeit. Der pikareske oder unwissend naive Erzähler darf analog zum Hofnarren ausplaudern, was die Zensur einem seriösen Erzähler verwehrt.

Die zweite Rückzugsmöglichkeit bietet der objektive, neutrale Erzähler.

Dieser referiert ohne zu werten wie ein Megaphon Eindrücke der sozialen Welt. Der objektive Erzähler tritt bereits im 19. Jahrhundert auf, etwa in den naturalistischen Romanen Flauberts. Damals schon wurde die Tauglichkeit des objektiven Erzählers als Umgehungsstrategie erkannt.¹⁰³

3.11 Diskrepanz zwischen offizieller Begründung und tatsächlichen Zielen der Zensur

Im bisherigen Verlauf unserer Untersuchung wurde deutlich, dass zwischen der offiziellen Argumentation literarischer Zensur und ihren eigentlichen Motiven zumeist eine Diskrepanz besteht. Der Intention der Zensoren liegen in der Mehrzahl der Fälle andersgeartete oder zumindest weitergehende, langfristige Ziele zugrunde. Aus der Fülle der Ereignisse, die in diesem Zusammenhang angeführt werden könnten und z.T. früher erwähnt wurden, sei hier nur noch einmal an das demonstrative Beispiel des katholischen Bücherindex erinnert, der unter dem Vorwand des Schutzes von Glauben und Sittlichkeit lange Zeit eine reine Bekämpfung von Reformen darstellte in dem Versuch, dem Schwinden von Macht und Einfluss der katholischen Kirche Einhalt zu gebieten. Nicht anders verhielt es sich mit dem vielfältigen Einsatz religiöser und moralischer Rechtfertigungsversuche literarischer Zensur an vielen anderen Stellen; meistens sind auch sie rein machtpolitischen Erwägungen entsprungen.¹⁰⁴

¹⁰³ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 45-47

¹⁰⁴ Vgl. Otto, a.a.O. (Anm. 28), S. 108

3.12 Zensur in Brasilien während des Militärregimes

Die Zensur gehört zu den klassischen Unterdrückungsmethoden autoritärer Regimes. In Brasilien wurde sie in ein System nationalistischer Indoktrination eingebaut, das von der Ideologie der *Nationalen Sicherheit* ausging. Dies kam besonders in der Schule zum Ausdruck, wo Werte wie Ordnung, Gehorsam, Verantwortung, Achtung der Hierarchie, Patriotismus, Familie, Gemeinschaft und Solidarität im Unterrichtsfach *soziale und politische Ordnung* vermittelt werden sollten.

Die Zensur sollte dagegen die Propagierung unerwünschter Werte, wie Egoismus, Rebellion, Ungehorsam gegenüber der Obrigkeit unterbinden. Damit erhielt die Militärregierung die Tendenz eines faschistischen Herrschaftssystems.

Die Zensur betraf vor allem private Rundfunk und Fernsehsendungen, aber auch Zeitungen und Zeitschriften sowie Bücher, Theaterstücke, Musiktexte und Werke der darstellenden Kunst. Auf Grund des AI-5 gab es die Möglichkeit unliebsame Journalisten einzusperren. Es sind auch Fälle bekannt, wo minderjährige Angehörige der Journalisten verschleppt wurden.¹⁰⁵

Ab 1969 wurden die Zensurbestimmungen besonders für Film, Funk, Fernsehen, Theater und Presse verschärft. Das Buch, bis auf wenige Ausnahmen, blieb hingegen noch verschont. Daher fanden sich viele kritische Botschaften in Romanen wieder. Die Literatur übernahm somit die Rolle der Presse: registrieren, protestieren und aufrütteln. Der niedrige Bildungsstand in Brasilien und der relativ hohe Preis für Bücher verhinderten jedoch die Etablierung der Literatur als Massenmedium.¹⁰⁶

Die Zensur betraf Autoren, die Fakten wiedergaben, die in der Presse nicht mitgeteilt werden konnten. An dieser Stelle seien José Louzeiro und Renato Tapajós erwähnt: „A vantagem da literatura è que você pode dizer exatamente você quer dizer.“¹⁰⁷ Die Romane *Aracelli, meu amor* und *Em câmera lenta* enthielten derart viele Informationen, dass der Leser hier ein parajournalistisches Medium vorfand. Beide Autoren fanden mit ihrem Buch ein wirksames Mittel der Veröffentlichung, da ihnen der Weg zur Publikation in einer Zeitung versperrt blieb.

¹⁰⁵ Vgl. Marconi, a.a.O. (Anm. 16), S. 92

¹⁰⁶ Pellegrini, Tânia (1996): *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Mercado de Letras, S. 126

¹⁰⁷ Plínio Marcos, zit. von Hohlfeldt, Antônio; *Diferenças entre jornalismo e literatura. Existem?*, in *Cotidiano da escrita (Política cultural e Nova República)*, Porto Alegre: Edipaz, 1985, S. 115, zit. in: Mertin, Ray-Güde (1992): *Alibi und Autopsie. Anmerkungen zum politischen Roman der siebziger Jahre*. In: Briesemeister, Dietrich; Feldmann, Helmut; Santiago, Silvano (Hrsg.): *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärdiktatur (1964 – 1984)*. Frankfurt a. M.: Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 47), S. 101

Auch Verlage konnten durch Ablehnung von Skripten aus Angst vor Beschlagnahmung damit einhergehenden wirtschaftlichen Risiken zu „*sócios involuntários da censura*“ werden.¹⁰⁸ Das Risiko eines Ausfalls durch die Zensur konnten sie sich nicht erlauben. Daher verlegten sich viele auf renommierte ausländische oder unverfängliche Titel.¹⁰⁹

Die Kriterien dieser Zensur waren nicht einheitlich. Zu Beginn war die Zensur eher schwach. Die Mittelschicht, auf der die Militärs ihre Macht aufbauten, sollte nicht durch die Zensur verschreckt werden. So konnten sich auch kulturelle Bewegungen wie die *Tropicália* entwickeln, die dem Bild einer linksorientierten Protestkunst entsprach, und mit radikalen ästhetischen Innovationen aufwartete. Mit der Einführung des AI-5 am 13. Dezember 1968 verschärfte sich die Situation jedoch deutlich.¹¹⁰ Von der zweiten Hälfte des Jahres 1973 bis zum Ende des Jahres 1974, als die Zensur am rigidesten war, war es untersagt, Berichte ausländischer Zeitungen über Diktaturen wie Griechenland oder Paraguay abzudrucken. Ebenso wenig durften bestimmte, in Brasilien unerwünschte Namen, genannt werden.¹¹¹

Berichte, die die Zensur, die Folter und die politischen Gefangenen erwähnte, waren verboten.¹¹² Aber auch kritische Berichte über Symbole des brasilianischen Nationalismus wie z.B. Fußballspieler oder die Wirtschaftslage waren zu vermeiden. In den Jahren der „*abertura*“¹¹³ waren die Kriterien der Zensur offenbar nicht mehr zu durchschauen. Im Bereich der Literatur waren von den brasilianischen Autoren am stärksten Cassandra Rios, Adelaide Carraro und Rubem Fonseca zensiert worden; bekannt wurde auch das Publikationsverbot der Romane *Zero* von Ignácio de Loyola Brandão und *Aracelli, meu Amor* von José Louzeiro. Im Jahre 1976 wurden 6 Filme, 29 Theaterstücke, 74 Bücher und 292 Chansons verboten.

Im Zuge der „*abertura*“ änderten sich die Methoden der Zensur: Ihre formale Aufhebung durch Geisel im Jahre 1978 ging mit der Einführung diskreterer Verfahren einher, die der Öffentlichkeit, z.T. auch den unmittelbar Betroffenen

¹⁰⁸ Mertin, a.a.O. (Anm. 107), S. 97

¹⁰⁹ Vgl. Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 127

¹¹⁰ Vgl. Pellegrini/Wilson (1994), a.a.O. (Anm. 42), S. 59

¹¹¹ Vgl. Marconi, a.a.O. (Anm. 16), S. 58-89

¹¹² “De ordem superior, fica terminantemente proibida a publicação de críticas ao sistema de censura, seu fundamento e sua legitimidade, bem como de qualquer notícia, crítica, referência escrita, falada e televisada, direta ou indiretamente formulada contra órgão de censura, censores e legislação censória.” (Proibição da Polícia Federal, de 4.6.73) zit. in: Marconi, ebenda, S. 37

¹¹³ Der Begriff *abertura* wurde erst 1986 in Novo Aurélio als politischer Begriff aufgenommen. Vgl. Mertin, ebenda, S. 98

verborgen blieben. Es wurden nicht nur politische Pressionen sowie ökonomischer und administrativer Druck, sondern auch die innerbetriebliche Zensur mit Hilfe eingeschleuster Mitarbeiter, beispielsweise in Zeitungsredaktionen, angewandt.¹¹⁴

Die Zensur von Printmedien, Rundfunk und Fernsehen war eines der wichtigsten Machtinstrumente der Regierung. Gleichzeitig nutzte sie aber auch die positiven Möglichkeiten der Propaganda durch das Massenmedium Fernsehen. Brasilien zählte zu den am schnellsten wachsenden Fernseh-Märkten der Welt: 1960 verfügten nur 9,5% der städtischen Haushalte über einen Fernseher, 1970 waren es bereits 40%. 1970 gewann Brasilien zum dritten Mal die Fußballweltmeisterschaft - der Fußballfan Médici hatte dies vorausgesagt. Dem Regime verlieh dieser Sieg weiteren Auftrieb, getragen von dem Slogan: „*Pra frente Brasil! Ninguém segura este País!*“¹¹⁵

Seine Public-Relations-Spezialisten unter der Leitung von Oberst Octávio Costa¹¹⁶ verbanden geschickt den Fußball, die *música popular brasileira*, den Präsidenten und den Fortschritt Brasiliens zu einem positiven Gesamtbild.¹¹⁷

4. Der Erzählband *Feliz Ano Novo* von Rubem Fonseca

4.1 Entstehungsgeschichte von *Feliz Ano Novo*

Die fünfzehn Geschichten des Bandes *Feliz Ano Novo* entstanden nach einem Aufenthalt Fonsecas in einer *Favela*, einem typischen Armenviertel Rio de Janeiros, an Weihnachten 1974. Die fünfzehn Geschichten setzen sich mit der Gewalt und dem Aufeinandertreffen sozialer Klassen auseinander, die er dort erlebt hat. Besonders die Titelgeschichte spiegelt die dort gemachten Erfahrungen mit dem urbanen Terrorismus wider. Eine bewaffnete Gruppe von Randexistenzen überfällt eine Neujahrsfeier in einer Stadtvilla und quält die Gäste mit makabren Spielen. Es ist ein schockierendes literarisches Dokument über die sozialen

¹¹⁴ Vgl. Bahro/Zepp, a.a.O. (Anm. 9), S. 14-19

¹¹⁵ Mertin, a.a.O., (Anm. 107), S. 98

¹¹⁶ Die sogenannte *Assessoria Especial de Relações Públicas* (AERP) wurde 1968 gegründet, um die Propaganda der Regierung zu zentralisieren und das vorherige System zu ersetzen. Davor hatte jedes Regierungsorgan, seine eigene Propaganda-Abteilung. Während der Regierung von General Médici wurde die AERP von Oberst Octávio Costa, der gemeinsam mit einem Team aus Journalisten, Psychologen und Soziologen für eine der professionellsten staatlichen Propaganda-Aktivitäten in Brasilien verantwortlich war. Aus dem Büros der AERP stammen die bekannten Slogans wie: „Pra Frente Brasil“, „Ninguém Segura Este País“ oder auch „Você constrói o Brasil“. Vgl. Skidmore, Thomas (1988), *Brasil: de Castelo a Tancredo*, Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, S. 214-215.

¹¹⁷ Vgl. Bernecker/Pietschmann/Zoller, a.a.O. (Anm. 4), S. 286

Misstände Brasiliens. Aber auch die anderen Geschichten bewegen den Leser auf ihre Art, die Entgleisung scheint zur Norm zu werden.¹¹⁸

4.2 Formale Analyse

4.2.1 Aufbau und Struktur

Wie bereits erwähnt handelt es sich bei *Feliz Ano Novo* um fünfzehn Kurzgeschichten, die - bis auf *Passeio Noturno*, das aus zwei Teilen besteht - in sich abgeschlossen sind. Auch die Protagonisten ändern sich jeweils.

Bei den Geschichten handelt es sich um pathologische Fälle aus einer Stadt im Kriegszustand, aus Rio de Janeiro, der "Perle des Atlantiks".¹¹⁹ Die Gewalt ist das einzige Mittel der Selbstbehauptung, der einzige Weg zum Überleben in diesem urbanen Dschungel.¹²⁰

4.2.2 Unterteilung der Erzählungen in drei Kategorien

Im Folgenden sollen die Erzählungen in drei Gruppen aufgeteilt werden. In der ersten Gruppe erscheinen die, in denen Gewalt erfolgreich zur Lösung von Konflikten oder zum Erreichen von Zielen eingesetzt wird. Diese sind *Feliz Ano novo*, *Botando pra Quebrar*, *Passeio Noturno - Parte I*, *Passeio Noturno - Parte II*, *Dia dos Namorados*, *O Outro*, *74 Degraus e Entrevista*.

In die zweite Kategorie fallen diejenigen, in denen sich die Gewalt der Kultur statt der puren Kraft bedient. Der bewaffnete Arm räumt seinen Platz zu Gunsten von Mitteln anderer Herkunft. Beispiele dafür sind: *Corações Solitários*, *Abril no Rio em 1970*, *Agruras de um Jovem*, *O Campeonato* und *Nau Catrineta*.

Am Ende steht die Erzählung, die sich von den anderen abhebt. Es ist die, in welcher Fonseca durch sein *Alter Ego* die Gewalt in den anderen Erzählungen erklären lässt. Dies vollführt er in einer aggressiven sprachlichen Art, die herrschende Literatur anklagend und dabei einen quasi literarischen Text erzeugend. Aber auch hier wird die Gewalt als Mittel zum Zweck eingesetzt, nämlich um seine eigenen Ziele zu erreichen. Es handelt sich hierbei um *Intestino Grosso*.¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Gaetz, Ronald (1983); *Rubem Fonseca*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text + Kritik, S. 5

¹¹⁹ Vgl. Gaetz, ebenda, S. 5

¹²⁰ Vgl. Brunn, Albert von (Hrsg.) (1997): *Moderne brasilianische Literatur (1960-1990). Essays zu neuen Werken brasilianischer Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag (Aspekte der Brasilienkunde; 16), S. 72

¹²¹ Vgl. Silva, Deonísio da (1983): *O Caso Rubem Fonseca. Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Editora Alfa Omega, S. 61

4.2.3 Sprache und Stil

Die vulgäre Sprache fand bei der Zensur große Beachtung. Insbesondere der häufige Gebrauch von *Palavrões* wurde beanstandet. Fonseca ging es dabei allerdings nicht darum, mit diesen Wörtern zu provozieren, sie gewinnen ihre Notwendigkeit durch den Kontext. Sie sind kein reiner Selbstzweck.¹²² Dabei ist es evident das Randexistenzen in einem anderen Tonfall miteinander reden als die Bewohner der mondänen Strandstadteile Rios. Eine gewähltere Ausdrucksweise würde die Authentizität der Texte reduzieren. Der Ich-Erzähler hebt sich etwas von den anderen ab, da seine Sprache etwas gebildeter wirkt, als die seiner Mitstreiter.¹²³

Selbstbewusst gibt er über seinen Bildungsstand Auskunft und macht sich gleichzeitig über den Aberglauben der anderen lustig. :

"Pereba sempre foi muito supersticioso. Eu não. Tenho o ginásio, sei ler e escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser."¹²⁴ (FAN, S. 13)

Dass es Fonseca bei der Sprachwahl nicht um einen einfachen Schockeffekt ging, zeigen die Erzählungen, die in der Mittel- und Oberschicht spielen, wie *Passeio Noturno* oder *Nau Catarineta*, die weitestgehend ohne Schimpfwörter auskommen. In *Instestino Grosso* macht sich Fonseca in der Gestalt eines interviewten Schriftstellers über die sittenstrengen Sprachwächter lustig:

„A metáfora surgiu para isso, para nossos avós não terem de dizer foder. Eles dormiam com, faziam o amor (às vezes em francês), praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula, faziam tudo, só nao fodiam.“(FAN, S. 167)

Allerdings gesteht er sich auch einen Protestcharakter beim Gebrauch solcher Wörter zu: „O uso das palavras proibidas é uma forma de contestação anti-repressiva.“ (FAN, S. 169)

Denn so gerechtfertigt die Wortwahl im Kontext ist, die verwendeten Wörter sind dennoch recht drastisch. Silva präsentiert uns eine Sammlung:

“Cumpro frisar que algumas das palavras apresentadas no universo vocabular característico, da condição sócio-econômica das personagens que praticam o assalto muito raramente têm freqüentado as páginas literárias. Buceta, rodante, putô, xoxota, punheta, babaquara, estarrado, cafofo, pitú, bozó, flozô, fudida, são algumas amostras.”¹²⁵

¹²² Vgl. Silva, Deonísio da (1989): *Nos bastidores da censura. sexualidade, literatura e repressao pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, S. 210–21

¹²³ Silva (1983), ebenda, S. 65

¹²⁴ Fonseca, Rubem (1994): *Feliz Ano Novo*. 2. Aufl. São Paulo: Companhia das letras, S. 13, alle weitere Zitate und Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe und werden in der Form (FAN, S.) angegeben

¹²⁵ Silva (1983), a.a.O. (Anm. 121), S. 65

Man sollte auch hier Fonseca zugestehen, sein Werk auf Grund seines künstlerischen Gehaltes zu beurteilen und nicht allein anhand des verwendeten Vokabulars.¹²⁶

Erzählt werden die Geschichten meist aus der Ich-Perspektive. Der erzählende Duktus ist objektiv und neutral, unabhängig von der Rolle, die er dabei ausfüllt. Die Handlungen werden ohne Wertung beschrieben. Hier lässt sich ein Merkmal der in 3.10.3 beschriebenen „Tarnung durch den Erzähler“ Technik für verdecktes Schreiben erkennen. Die Gedanken erfährt der Leser in Form eines durchgehenden inneren *stream-of-consciousness-Monolog*s.¹²⁷ Dabei wird er zu einem komplizenhaften Leser gemacht.¹²⁸ Begünstigt wird die Unmittelbarkeit durch das Stilmittel der graphisch oder drucktechnisch nicht sichtbar getrennten Übergänge von gedachter und gesprochener Rede und der Erzählung.¹²⁹

Der Reiz der Novellen Foncescas liegt wohl in seinem überraschenden, sarkastischen Stil, der die täglich erfahrene Mischung aus Barbarei und Urbanität greifbar macht und gepaart mit Ironie und der typisch brasilianischen Schlitzohrigkeit, der *malícia*, erträglich macht.¹³⁰

4.3 Inhaltliche Analyse

4.3.1 Die Romanfiguren

Foncescas Helden sind keineswegs nur gewalttätige Randexistenzen. Dem Vorwurf der Einseitigkeit entgeht der Autor durch Verwendung von Figuren aus allen Gesellschaftsschichten. Ihnen ist ein besonderes Verhältnis zu Gewalt und Sexualität gemein. Die Bande aus der Titelgeschichte hat sich für den Weg der Gewalt entschieden, um an die Dinge zu gelangen, die ihnen die Gesellschaft vorenthält: Gutes Essen, Geld und Sex. Die *outlaws* bei Fonseca sind arm, schwarz, ungebildet und haben keine Zähne. Der Ich-Erzähler der Titelgeschichte

¹²⁶ Vgl. Silva (1983), ebenda, S. 51

¹²⁷ Fasst man den Begriff *stream of consciousness* als Formbegriff auf, wie es literaturwissenschaftlich geboten ist (Höhnisch 1967: 16), muss man ihn unter den inneren Monolog subsumieren und als eine Extremform der Wiedergabe innerer Sprache definieren, deren Organisationprinzip die freie Assoziation ist - that ordinary flow of associations, at the opposite pole from thinking to some purpose (Chatman 1978:188) - und die nicht rational gesteuerte Bewusstseinsabläufe - wie die Metapher vom Strom besagt - in ihrer Ungelenktheit, Inkohärenz und Flüchtigkeit darstellt. In: Müller, Wolfgang G. (1994): Innerer Monolog. In: Borchmeyer, Dieter; Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Aufl. Tübingen: M. Niemeyer, S. 208–211., S. 209

¹²⁸ Silva (1996), a.a.O. (Amn. 2), S. 89

¹²⁹ Schwamborn, Ingrid: *Brutalität in der brasilianischen Kriminalgeschichte: Rubem Foncescas O Cobrador*, in: Pöppel, Hubert (Hrsg.) (1998): *Kriminalromania*, Tübingen, Stauffenberg Verlag, S. 241

¹³⁰ Schwamborn, ebenda, S. 240

bringt das Elend auf die einfache Formel: "Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você?" (S. 14)

Bei *Passeio Noturno* wiederum handelt es sich um einen gut situierten Familienvater, der nachts wildfremde Personen mit seinem Auto überfährt. Dabei verspürt er eine Art Erleichterung. Zu sexuellen Handlungen kommt es aber nicht, auch nicht mit seiner fernsehenden Frau. Ihre ganze Kommunikation beschränkt sich auf ein kurzes Gespräch vor dem Schlafengehen bei dem der Ich-Erzähler von der vielen Arbeit spricht, die ihn am nächsten Tag erwartet.

In *Nau Catrineta* wird zwar eine Frau getötet, doch spielt Gewalt dabei keine Rolle, auch keine bizarre Neigung. Diesmal ist es die Tradition die solches von der Figur des Ich-Erzählers verlangt. Es kommt zu sexuellen Handlungen, doch wird diese wie bei fast allen Erzählungen ohne erotisierende Wirkung dargestellt. Vielmehr wird sie als eine besondere Form der Körperertüchtigung exerziert.¹³¹ Eine „integrative Qualität“¹³² haben die geschilderten sexuellen Akte hingegen nicht.

Nur bei den Lesbierinnen aus *74 Degraus* könnte man von einer Verbindung von leidenschaftlichem Sex auf der einen Seite und gewalttätiger Morde auf der anderen Seite sprechen, die dazu dienen ihre Liebe ausleben zu können.

Fonsecas Figuren zeigen wie die Individuen am Ende des 20. Jahrhunderts in einer immer undurchsichtiger werdenden Welt psychisch auffällig werden. Der Einfluss von Massenkultur hat eine zerstörende Wirkung auf den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen und der kulturellen Traditionen. Für Fonseca stellt dies eine Art struktureller Gewalt dar. Der Einzelne kann sich gegen die Übermacht seiner Umwelt, in der er zu funktionieren hat, oftmals nur zur Wehr setzen, indem er sich in Gewalt, sexuelle Verrohung und Kriminalität flüchtet.¹³³

Um die Anklagepunkte „*apologia da violência*“ und „*sugestão de impunidade*“ zu untermauern, wählte der zuständige Zensor fünf der insgesamt 15 Erzählungen aus, um die Zensurentscheidung zu begründen. Nach welchen Kriterien er diese Beispiele ausgesucht hat, bleibt allerdings unklar.

4.3.2 Handlung der Titelgeschichte Feliz Ano Novo

Die Handlung dieser Erzählung beginnt in einer schäbigen Mietskaserne in der so genannten *Zona Sul* in Rio de Janeiro, in der sich die mondänen Strandstadteile

¹³¹ Vgl. SantAnna, Affonso Romano de (05.11.1975): *Zut! Zut! Zut!* In: *Veja*, Jg. 1975, Ausgabe 374, 05.11.1975, S. 113

¹³² Graetz, a.a.O. (Anm. 118), S. 7

¹³³ Vgl. Graetz, ebenda, S. 10

Ipanema, Leblon und Copacabana befinden. Es ist Silvesterabend und drei Ganoven sitzen vor dem Fernseher: der Ich-Erzähler, Pereba und Zequinha. Sie haben wie so oft Hunger und warten auf den vierten im Bunde, Lambretta, um einen Banküberfall am Neujahrstag zu planen, „o primeiro gol do ano“¹³⁴, das erste Tor des Jahres. Im Fernsehen flimmern Bilder von rauschenden Silvesterbällen und Werbung für Whiskey. Entgegen der allgemeinen Erwartung ist dieser Fernseher jedoch nicht gestohlen:

„Onde você afanou a TV?, Pereba perguntou.“

„Afanei, porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. O Pereba! Você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?“ (FAN, S. 13)

Trotz der gespielten Empörung bleibt er ein Gesetzloser. Das Trio ist von dieser Glitzerwelt ausgeschlossen. Statt teurer Getränke und schöner Frauen bleiben ihnen nur stinkende Toiletten in dunklen Bruchbuden. Sie sind schwarz - mindestens einer von ihnen -, sie sind arm und sie haben schlechte Zähne. Sie sind Randexistenzen in Rios Untergrund. Wenn der Hunger zu groß wird, gehen sie zu *Macumba*-Opfergaben, die an Straßenecken hinterlassen werden und verspeisen die Überreste. Dann fällt dem Erzähler ein, das Lambretta seine Werkzeuge, bzw. seine Waffen, unten im Keller deponiert hat. Damit könnte man doch was anstellen. Vorher entbrennt noch eine Diskussion über die mutmaßliche Homosexualität von Lambretta:

"Ele é um caro vaidoso, disse Zequinha."

"É vaidoso mas merece. Já trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, para não falar aqui no Rio. Mais de trinta bancos."

„É, mas dizem que ele dá o bozó, disse Zequinha“

„Não sei se dá, nem tenho peito de perguntar. Pra cima de mim nunca veio com frescuras.“

„Você já viu ele com mulher?, disse Zequinha.“

„Não, nunca vi. Sei lá, pode ser verdade, mas que importa.“

„Homem não deve dar o cu. Ainda mais um cara importante como o Lambreta, disse Zequinha.“

„Cara importante faz o que quer, eu disse.“

„É verdade, disse Zequinha.“

Ficamos calados, fumando. (FAN, S. 16)

Hier können wir zwei kontrastierende Vorstellungen über soziale Normen feststellen. Auf der einen Seite steht Zequinhas Äußerung ("homem não deve dar o cu..."), die einer machohaften Homophobie entspringt, die in Brasilien nicht unüblich ist. Es gibt eine gesellschaftliche Norm *a priori*, an die sich das Individuum halten muss. Auf der anderen Seite steht der Erzähler mit seinem abstrakten Prinzip („Cara importante faz o que quer, eu disse.“), demzufolge man ab einer gewissen Statusstufe über eine gewisse Narrenfreiheit verfügt. Der

¹³⁴ Fonseca (1994), a.a.O. (Anm. 124) , S. 16

Mächtige kann sich demnach alles erlauben, sich somit auch über gesellschaftliche Normen erheben.¹³⁵ Selbst Existenzen, die sich qua eigener Entscheidung oder nicht, am Rande der Gesellschaft befinden und im Konflikt mit dem Gesetz stehen, handeln nach einem eigenen Wertesystem und können dieses diskursiv erörtern.

Anschließend überfallen sie spontan eine Stadtvilla am Strand von São Conrado, in der gerade eine Silvesterparty stattfindet. Eine alte Dame stirbt auf der Stelle vor Schreck, die Gastgeberin wird erst vergewaltigt, dann ermordet, zwei Männer erschossen, um die Feuerkraft der abgesägten Schrotflinte auszuprobieren. In einer hasserfüllten Geste defäkiert der Erzähler auf dem Bett der gutbürgerlichen Familie.¹³⁶ Es ist auch ein Akt, wie der gesamte Überfall, der gesellschaftlichen Inversion. Die in jeder Hinsicht – ökonomisch, politisch, legal und rassistisch – marginalisierten drehen die gesellschaftliche Hierarchie auf den Kopf, mit Hilfe des letzten verbliebenen Machtinstrumentes, dem Einsatz roher Gewalt. Brunn spricht dabei von einem „makabren Karneval, (...) wo die Armen sich als Adlige verkleiden, Männer als Frauen, Arme als Reiche und Alte als Junge.“¹³⁷ Doch der Spaß ist schnell vorbei, wenn der erste Schuss fällt. Mit Gewalt allein lässt sich jedoch keine dauerhafte Veränderung herbeiführen, im Gegenteil, sie stützt das System und gibt den Vorwand für Repressalien.

Mit der Szene im Bett, entehrt der Erzähler einen Ort, der normalerweise dem Schlaf und der Sexualität vorbehalten ist.¹³⁸

In einer weiteren Szene wird Sexualität in Verbindung mit Körperausscheidungen gebracht. Pereba fragt den Erzähler, ob er sich nicht auch an einer der anwesenden Mädchen und Frauen vergehen möchte:¹³⁹

“Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba.”

„Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. To cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto.“ (FAN, S. 20)

Mit dieser Antwort wiederholt er seinen symbolischen Akt in Worten und zeigt ein weiteres Mal seine Abscheu gegenüber den „*gente fina e nobre*“¹⁴⁰.

¹³⁵ Vgl. Ballantyne, Christopher J. (1986): *Between Bandits and Writers: The Rhetoric of Violence in Rubem Fonseca*. In: Luso-Brazilian Review, Jg. 23, H. 2, S. 7

¹³⁶ Vgl. Brunn, a.a.O. (Anm. 120), S. 72

¹³⁷ Brunn, ebenda, S. 73

¹³⁸ Vgl. Ballantyne, ebenda, S. 8-9

¹³⁹ Vgl. Ballantyne, ebenda, S. 9

¹⁴⁰ Vgl. Silva (1983), a.a.O. (Anm. 121), S. 37

In einer Szene, die einen Höhepunkt der Geschichte darstellt, steht einer der Bewohner oder ein Gast des Hauses auf und verwickelt den Erzähler in ein Gespräch.

"Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca. Os homens e mulheres no chão estavam todos encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o putu que se mexer eu estouro os miolos.

Entao de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço. Podem também comer e beber à vontade, ele disse." (FAN, S. 18-19)

Mit seinem scheinbar großzügigen Angebot, alles zu nehmen, was die drei Räuber in seinen Augen begehren, möchte der Mann mit dem Seidenschal die Situation entschärfen und die Gefahr trivialisieren. Der Vorschlag für die Gewährung eines freien Geleites zielt darauf ab, den Überfall ungeschehen zu machen. Aber durch diesen Versuch die Spannung aus der Situation zu nehmen, möchte er gleichzeitig die durch Gewalt herbeigeführte Inversion der gesellschaftlichen Position rückgängig machen. Er verweist die Eindringlinge auf ihre angestammten Plätze und versucht wieder Herr der Lage zu werden.¹⁴¹ Doch der Ich-Erzähler durchschaut diesen Plan ebenso wie die Tatsache, dass die im Haus befindlichen Kostbarkeiten und Leckereien für die Bewohner keinen besonderen Wert darstellen und leicht zu ersetzen sind.

"Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco.

Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro." (FAN, S. 19)

Überraschung und Abscheu spiegeln sich in diesem Gedanken wieder. Dem Erzähler wird deutlich, dass die Beute aus ihrem Raubzug nichts ist im Vergleich zu den wahren Reichtümern auf der Bank. Die drei hingegen sind in den Augen ihrer Opfer nichts weiter als nervige und dreckige Fliegen in einer Zuckerdose, die man ohne zu Zögern zerquetschen kann.

"Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos, apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo." (FAN, S. 19)

An diesem Punkt angelangt, kann es keine weiteren Verhandlungen mehr geben. Der Erzähler hat die Intention von Maurício aus seinen Worten herausgehört und tötet ihn mit einem Schuss aus der Schrotflinte.¹⁴²

Schließlich kann das Trio ungestraft flüchten.

¹⁴¹ Ballantyne, a.a.O. (Anm. 134), S. 10

¹⁴² Ballantyne, ebenda, S. 11

4.3.3 Handlung von *Passeio Noturno* – Parte I und II

Die Erzählung *Passeio Noturno* ist der nächste Titel, der von dem Richter als beispielhaft für die Verbotswürdigkeit ausgewählt wurde. In dieser Geschichte geht es um einen führenden Angestellten, der mit seiner Familie in einem großen Haus in einem wohlhabenden Viertel wohnt. Abends verlässt er seine Frau und seine Kinder, um mit seinem Auto wehrlose Passanten zu überfahren. Überwiegend Frauen, auch wenn er diese als zu leichte Opfer gering schätzt: „Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil.“ (FAN, S. 62). Anschließend fährt er ungerührt nach Hause und legt sich schlafen, da ihm am nächsten Tag ein anstrengender Arbeitstag bevorsteht.

„A familia estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.“ (FAN, S. 63)

Auch hier werden die Taten nicht aufgedeckt und geahndet. Der Mann kann sein grausames Doppelleben fortführen. Außer dass er sich danach kurz zu entspannen scheint, ist kein dauerhafter Effekt davon zu spüren. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis er wieder ins Auto steigt und Erleichterung sucht. Die zufälligen Opfer werden nicht näher beschrieben und bleiben gesichtslos. In dieser Hinsicht unterschiedlich verläuft der Ablauf der Fortsetzung *Passeio Noturno – Parte II*. Dort handelt es sich bei dem Opfer um eine Schauspielerin, mit der der Täter vorher in einem Restaurant zu Abend isst. Auch ihr Name ist bekannt, Angela. Er setzt sie später vor ihrer Wohnung ab und bittet sie kurz nach der Ankunft vor das Auto zu gehen, in diesem Moment überfährt der Täter die Frau. Nach der Tat fährt er wieder nach Hause zu seiner Familie. Seine Frau bemerkt lediglich, dass er sich an diesem Tag etwas verspätet. Sie führt das auf eine höhere Stressbelastung zurück. Auch diese Geschichte endet mit dem Verweis auf das hohe Arbeitspensum am folgenden Tag:

„Hoje você demorou mais. Estava muito nervoso?, ela disse. Estava. Mas já passou. Agora ou dormir. Amanha vou ter um dia terrível na companhia.“ (FAN, S. 71)

Trotzdem schöpft die Frau keinen weiteren Verdacht und somit bleibt der Täter unentdeckt.

4.3.4 Handlung von *Nau Catarineta*

Bei der dritten ausgewählten Erzählung handelt es sich um *Nau Catarineta*. Die Handlung spielt in einem herrschaftlichen Haus. José, der Sohn von Manuel Matos, ist in die hübsche Ermelinda Balsemão verliebt. An seinem 21. Geburtstag

lädt er die junge Frau in sein Haus ein, in dem er mit vier Tanten und einer Gouvernante lebt. Während des Abendessens rührt José sein Essen nicht an, da er seinen Magen für eine wichtige Mission freihalten möchte. Anschließend lieben sich die jungen Leute auf dem Sofa in der Bibliothek. Anschließend vergiftet José seine Geliebte. Die stolzen Tanten bereiten den Körper von Ermelinda für das Ritual vor. Dieses sieht vor, dass José seine erste Liebe verspeist, so wie es in den "*Decálogo secreto do tio Jacinto*" vorgeschrieben ist.

Die Zensur hat folgenden Ausschnitt zitiert¹⁴³:

"Não pusemos muito tempero para não estragar o gosto. Está quase crua, é um pedaço de nádega, muito macio, disse tia Helena. O gosto de Ermê era ligeiramente adocicado, como vitela mamona, porém mais saboroso. Quando engoli o primeiro bocado, tia Julieta, que me observava atentamente, sentada, como as outras, em volta da mesa, retirou o anel do seu dedo indicado, colocando-o no meu. Fui eu que o tirei do dedo do teu pai, no dia da sua morte, e guardava-o para hoje, disse tia Juleta. És agora o chefe da família." (FAN, S. 136)

Auf Grund dieses bizarren Rituals wird José zum Oberhaupt der Familie gekürt. Für die Zensur steht hier weniger der Sex oder obszöne Sprache im Blickpunkt, sondern, dass hier Menschen getötet werden und es zu kannibalistischen Handlungen kommt, ohne dass eine Strafverfolgung zu befürchten wäre.¹⁴⁴

4.3.5 Handlung von 74 Degraus

In den Erzählungen von *Feliz Ano Novo* taucht Sex in einer Art und Weise auf, die den Vorstellungen des Regimes widersprechen: Gewaltsam, homosexuell oder als Seitensprung. Daher muss die Geschichte *74 Degraus* den Zensoren besonders negativ aufgefallen sein. In dieser Erzählung geht es um zwei Frauen, Teresa und Elisa, die sich in lesbischer Liebe zugetan sind. Sie ermorden Pedro, einen Deserteur und ein Freund des verstorbenen Mannes von Teresa. Anschließend bringen sie Daniel um, den Gatten von Elisa, um den ersten Mord zu decken. Als er nach Hause kommt, bemerkt er den Koffer in dem Pedros Leiche versteckt ist und fragt nach dessen Inhalt. Da es keine Zeugen gibt und auch kein offensichtliches Motiv, zumindest für den ersten Mord, werden auch diese beiden Frauen für ihre Taten nicht belangt.

Folgende Punkte wurden von der Zensur gegen den Titel angeführt:

- „a) Teresa e Elisa, mulheres elegantes e lésbicas, assassinam um homem;
- b) o homem assassinado é Pedro, desertor do Exército e amigo do finado marido de Teresa;
- c) Teresa e Elisa escondem o corpo de Pedro numa mala;
- d) Daniel, marido de Elisa, chega em casa e quer saber que há naquele malão;
- e) Teresa e Elisa, para assegurar a ocultação do primeiro homicídio, matam também Daniel;

¹⁴³ Vgl. Silva (1996), a.a.O. (Anm. 2), S. 133

¹⁴⁴ Vgl. Silva (1996), ebenda, S. 133-134

- f) as duas mortes foram causadas por pancadas nas cabeças das vítimas, indefesas, por não desconfiarem de nada;
- g) não há testemunhas, e tudo, na narrativa, indica que não haverá como incriminá-las.”¹⁴⁵

Auch hier findet nach Ansicht der Zensur eine „*apologia da violência*“ und eine „*sugestão da impunidade*“ statt. Zu diesen bereits bekannten Punkten kommt die Homosexualität der Straftäterinnen erschwerend hinzu. Die Morde wurden von den Frauen begangen, um ungestört ihre Sexualität ausleben zu können.¹⁴⁶

Um die Verderbtheit der Protagonistinnen zu unterstreichen, wurde folgende Dialogstelle zitiert:

"(Teresa)

Eu senti uma sensação boa, quando batia nele, eu disse para Elisa. Ela também achou bom, mas me disse que estava com medo.

(Elisa)

Perguntou a Teresa o que vamos fazer com os corpos e ela me diz que vamos colocar no carro de Daniel e deixar tudo numa praia deserta. Depois voltamos para casa, jantamos, e mais tarde eu começo a telefonar para hospitais, para a polícia, dizendo que o meu marido não veio me apanhar na casa da minha amiga.

(Teresa)

Quando o Pedro esteve comigo no sítio ninguém o viu.

Nós não tínhamos cara de assassinas. Nunca seríamos descobertas.

(Elisa)

Então é fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso” (FAN, S. 159)

Wohl gerade der letzte Satz dürfte für die Zensoren alarmierend gewesen sein. Die scheinbare Leichtigkeit der Morde und die völlige Abwesenheit eines Unrechtsbewusstseins, musste für den Richter ein Ding der Unmöglichkeit bedeuten. Dass die beiden Frauen am Ende auch straffrei bleiben, weil ihnen nicht einmal ein Motiv unterstellt werden kann, konnten die Zensoren nicht durchgehen lassen.

4.4 Verbot von *Feliz Ano Novo*

Am 15. Dezember 1976 verhängte Armando Falcão, Justizminister in der Militärregierung des Generals Ernesto Geisel, ein Publikations- und Verbreitungsverbot über das Buch *Feliz Ano Novo* des Autors Rubem Fonseca. Falcão hatte dieses Amt bereits unter der demokratischen Regierung Juscelino Kubitschek inne. Die *Academia das Letras*, die brasilianische Intelligenz, stellte sich einhellig auf die Seite des Betroffenen.¹⁴⁷

¹⁴⁵ zit. in: Silva 1996, a.a.O. (Anm. 2), S. 135

¹⁴⁶ Vgl. Silva 1996, ebenda, S. 135

¹⁴⁷ Unter den Unterzeichnern des Manifestes gegen die Zensur befanden sich Afonso Arinos de Melo Franco, Lygia Fagundes Telles, Aliomar Baleeiro, Guilherme Figueiredo, Roberto da Matta, Bernardo Élis, Nelson Werneck Sodré und weitere 1.000 Intellektuelle und Künstler. Vgl. Silva (1989), a.a.O. (Anm. 122), S. 29–30

Feliz Ano Novo erschien im Oktober 1975. Insgesamt drei Auflagen zu je 10.000 Exemplaren herausgegeben. Die zweite kam im Februar 1976 auf den Markt und die dritte im Juni desselben Jahres.¹⁴⁸ Am 28. April 1977 wurde Fonseca die Zensurentscheidung mitgeteilt.¹⁴⁹ Zum Zeitpunkt des Verbotes der Veröffentlichung und Verbreitung befanden sich bereits 30.000 Exemplare im Umlauf.¹⁵⁰ Die Verkaufszahlen stiegen trotz der Verfügung des Justizministeriums mit der Nummer 8.401-B¹⁵¹ weiter an.

Die formelle Zensurbegründung lautete:

"*Feliz Ano Novo* retrata, em quase sua totalidade, personagens portadores de complexos, vícios e taras, com o objetivo de enfocar a face obscura da sociedade na prática da delinqüência, suborno, latrocínio e homicídio, sem qualquer referência a sanção, utilizando linguagem bastante popular e onde a pornografia foi largamente empregada, com rápidas alusões desmerecedoras aos responsáveis pelos destino do Brasil e ao trabalho censório."¹⁵²

Aus diesen Zeilen wird deutlich, dass die Zensoren in ihrer Analyse nicht sehr tief in den Text eingedrungen sind und sich heuristischer Methoden bedienten. Sie hoben lediglich die Punkte hervor, die ihnen am stärksten missfallen haben, ohne den Kontext zu berücksichtigen. Dies waren die Sprache, die Darstellung von sexuellen Handlungen, die Gewalt und die fehlende strafrechtliche Verfolgung der beschriebenen Straftaten.

Von 1974 bis 1978 verbot das brasilianische Justizministerium mehr als 500 Titel.¹⁵³ Wodurch aber gelangte Fonseca in den Fokus der Zensurbehörden? Anhand der Erzählbandes *Feliz Ano Novo* soll versucht werden, darauf eine Antwort zu finden.

4.4.1 Gründe für die Zensur

In diesen Erzählungen, die von der Militärdiktatur verboten wurden, zeigt der Autor Rio de Janeiro, aus der Sicht der Vernachlässigten und Unterdrückten: Hass auf die Reichen, Amoklauf, Sieg der Banditen. Der Ich-Erzähler wird zur Person der Handlung, spricht den Slang der Slum-Bewohner. Diese Welt schließlich trägt in Fonsecas Erzählungen einen makabren Sieg davon. Es war wohl vor allem diese Darstellungsweise und Sprache, die die Zensur zum Schweigen bringen wollte: In der Erzählung "*Intestino Grosso*" wird das Problem der Zensur auf die Formel

¹⁴⁸ Vgl. Silva (1983), a.a.O. (Anm. 121), S. 23

¹⁴⁹ Das entsprechende Dokument findet sich im Anhang der Monographie: Silva (1989), ebenda, S. 163-179

¹⁵⁰ Vgl. Schwamborn, a.a.O. (Anm. 128), S. 239

¹⁵¹ Vgl. Silva 1983, a.a.O. (Anm. 121), S. 23

¹⁵² Silva 1983, ebenda, S. 24–25

¹⁵³ Vgl. Brunn, a.a.O. (Anm. 120), S. 71

gebracht: "Esses escritores pensam que sabem tudo, eu disse, irritado. – É por isso que são perigosos, disse o Editor." (FAN, S. 174)

Der Einschätzung folgte wohl auch der Justizminister Armando Falcão als er am 15. Dezember den Erzählband *Feliz Ano Novo* verbieten ließ:

"Nos termos do parágrafo 80 do artigo 153 da Constituição Federal e artigo 3. do Decreto-Lei no. 1.077, de 26 de janeiro de 1970, proíbo a publicação e circulação, em todo o território nacional, do livro intitulado *Feliz Ano Novo*, de autoria de Rubem Fonseca, publicado pela Editora Artenova S.A., Rio de Janeiro, bem com determino a apreensão de todos o seus exemplares expostos à venda, por exteriorizarem matéria contrária à moral e aos bons costumes. Comunique-se ao DPF".¹⁵⁴

Dem schließt sich eine ausführlichere Begründung des Verbots an:

- a) "que o livro em apreço fere, de modo brutal, preceitos éticos de qualquer sociedade estruturada, pois a linguagem vulgar adotada e os próprios temas dos contos procuram demonstrar a perversão e a maldade que se obtêm pelo estudo de diversas camadas sociais, e que chega a causar repugnância ao leitor mais aberto a idéias".
- b) "que, pior ainda do que o linguajar indecoroso, é a mensagem apresentada e transmitida, em cujo contexto se faz "a apologia do crime e do criminoso"".
- c) "que o direito de emissão de pensamento está condicionado ao respeito à moral e aos bons costumes e que "ao órgão estatual encarregado da censura compete, com exclusividade, interpretar aquilo que em cada momento histórico constitui a moral do homem médio" e que esse ato da censura seria imune ao controle judicial."
- d) "que nada tem contra a pessoa do Autor, que o que está em questão é, sobretudo, a restrição à coletânea de contos, nos quais a ré viu como mais grave a mensagem, cuja "idéia chega a chocar mais do que o linguajar sórdido, sem embargo da constância com que este é empregado no texto".¹⁵⁵

Im ersten Punkt wird die „*linguagem vulgar*“ angeführt, die den ethischen Ansprüchen einer strukturieren Gesellschaft widersprechen. Außerdem erzeugen angeblich die dargestellte Perversion und die Schlechtigkeit der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten Ekel bei Leser, die Ideen gegenüber offen eingestellt sind. Offen lassen die Zensoren, warum das der Lesern nicht selbst entscheiden und bei aufkommendem Widerwillen das Buch zur Seite legen kann. In Punkt b) wird dem Text unterstellt, neben der unanständigen Sprache, auch eine Rechtfertigung für das Verbrechen und den Verbrechern anzustreben. Diesen Schluss ziehen die Beamten wohl aus der Tatsache, dass die Täter in den Erzählungen scheinbar straffrei bleiben und für ihre Taten nicht zur Rechenschaft gezogen werden. Die Frage bleibt hier allerdings offen, warum andere literarischen Werke, in denen Verbrecher ungestraft ihr Unwesen treiben dürfen, frei verfügbar bleiben. Mit dieser Begründung könnte man eine Vielzahl von brasilianischen und ausländischen Büchern zensieren.¹⁵⁶ Hier wird wohl ein Nachahmungseffekt, der von den Geschichten ausgehen soll, befürchtet. In Punkt

¹⁵⁴ zit. in: Silva (1996), a.a.O. (Anm. 2), S. 19–20

¹⁵⁵ Silva (1996), ebenda, S. 121-122

¹⁵⁶ Vgl. Silva (1996), ebenda, S. 122

c) wird an die Verpflichtung erinnert, sich bei der Verbreitung von Ideen an Moral und gute Sitten zu halten, die von den Zensurbehörden exklusiv verteidigt werden. Diese prüft die Ideen dahingehend, ob sie der Moral des durchschnittlichen Brasilianers entspricht. Dieser wird wie folgt *ex negativo* definiert:

“O brasileiro médio não é o intelectual nem é o analfabeto. Não é o da Av. Vieira Souto nem o deserto do Piauí.”

Und dann geht es kurios weiter:

„Brasileiro médio tem instrução média, capaz de crer que o Cravo bem temperado é segredo de culinário e que F. Dostoiévski era reserva da seleção soviética”.¹⁵⁷

Damit wird der Auftrag der Zensurbehörden formuliert, die diese exklusiv und ohne Kontrolle durch die Rechtssprechung („imune ao controle judicial“) ausübt. Als Maßstab soll dabei der Durchschnitt der Bevölkerung, wie ihn das Regime versteht, dienen. Diese Definition entspricht üblicherweise den Zensurkriterien, die möglichst wagen gehalten werden, um einen möglichst großen Spielraum zu erhalten. Wie die Moral des Durchschnittsbürgers aussehen soll, wird nicht näher erläutert. Im letzten angeführten Punkt verblüfft die Aussage, dass nicht der Autor im Fokus der Zensur steht, sondern vielmehr die Botschaft, die von dem Geschichtsband ausgeht. Damit sollte wohl die Popularität Fonsecas berücksichtigt und der Verdacht ausgeräumt werden, man wolle an einem prominenten Schriftsteller ein Exempel statuieren.

Laut Silva waren die Hauptgründe für das Verbot der Gebrauch von *Sex and Crime* in diesem Werk. Auf diese Weise wurde das Werk gleich auf zwei Arten degradiert. Zum einen der literarische Wert des Buches verkannt, zum anderen durch die Bewertung als pornographisches Werk auf eine Art Schundliteratur herabgestuft. Diese wiederum wurde nicht von der Zensur behelligt.¹⁵⁸ Allerdings ist der Hinweis auf die beschriebenen sexuellen Handlungen als maßgeblichen Zensurgrund nicht konsequent, da er bereits vorher fünf Bücher veröffentlichte, darunter auch den Roman *O Caso Morel*, der unter diesem Gesichtspunkt sogar noch gewagter wirkt.¹⁵⁹

Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die beinahe prophetische Aussage von Affonso Romano de Sant'Anna, dem Autor von *Que país é este?*:

¹⁵⁷ Silva (1989), a.a.O. (Anm. 122), S. 34-35

¹⁵⁸ Vgl. Silva (1996), a.a.O. (Anm. 2), S. 12-13

¹⁵⁹ Vgl. Silva (1996), ebenda, S. 14-15

„Uma leitura superficial desta obra pode taxá-la de erótica e pornográfica. No entanto, "Feliz Ano Novo" é dos raros exemplos de sexo não erotizado. Na verdade existe mais eroticidade em muitos livros religioso do que na obra de Rubem Fonseca.“¹⁶⁰

Monate vor dem Verbot von *Feliz Ano Novo* klingt sie wie eine vorweggenommene Verteidigung des Werkes gegen eine allzu schnelle Verurteilung. Auch den Punkt der Gewalt spricht er an und ordnet ihn korrekt ein: “Em Rubem Fonseca, a violência do mundo se completa na violentação da narrativa.“¹⁶¹

Zudem macht SantAnna auf den Unterschied aufmerksam, dass es in *Feliz Ano Novo* nicht ausschließlich um Marginalisierte und Randexistenzen geht, sondern auch Gutsituierte vorkommen, die nachts unbekannte Frauen mit ihrem Auto überfahren oder Jünglinge, die aus Familientradition ihre Freundin verspeisen.

Doch nicht alle erkennen diesen Unterschied: Senator Dinarte Mariz rekurriert besonders auf den Pornographie-Vorwurf. In der Ausgabe der Zeitung *Jornal do Brasil* vom 19. Januar 1977 wird er mit folgenden Worten zitiert:

"O que li me espantou, me causou arrepios. É pornografia de baixíssimo nível, que não se vê hoje nem nos recantos mais atrasados do país"¹⁶²

4.4.2 Das Gerichtsverfahren

Das Gerichtsverfahren, das Fonseca mit seinem Widerspruch gegen die Zensurenentscheidung hervorgerufen hat, führte zu einem wahren „*torre de papel*“, der Prozess zog sich über 12 Jahre hin¹⁶³.

Am 2. Mai 1977 legte Fonseca gegen die Entscheidung Berufung ein, er verlangte die Rücknahme der Verfügung und verlangte Schadensersatz wegen materieller und moralischer Schäden. Dieser erste Versuch, auf juristischem Wege gegen die Zensur anzugehen, schlug jedoch fehl, die Klage wurde vom Gericht in Rio de Janeiro als unzutreffend abgelehnt.¹⁶⁴

Am 25. April 1980 ging Fonseca mit Hilfe seiner Anwälte, Antonio Fernando de Bolões und Alberto Venâncio Filho, gegen dieses Urteil am *Tribunal Federal de Recursos* in Berufung.¹⁶⁵

Auf dem juristischen Weg zwang Fonseca die Zensoren ihre Entscheidung zu begründen. Auf diese Weise entstanden wichtige Dokumente für die

¹⁶⁰ SantAnna, a.a.O. (Anm. 130), S. 113

¹⁶¹ SantAnna, ebenda, S. 113

¹⁶² zit. in. Silva (1996), a.a.O. (Anm. 2), S. 20

¹⁶³ Vgl. Silva (1996), ebenda, S. 12

¹⁶⁴ Vgl. Silva (1983), a.a.O. (Anm. 121), S. 24 und vgl. Silva (1989), a.a.O. (Anm. 122), S. 180-186

¹⁶⁵ Vgl. Silva (1983), a.a.O. (Anm. 121), S. 24

Zensurforschung. "Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isto bastou". Mit diesen Worten begründete der Minister sein Verbot des Erzählbands.¹⁶⁶

Erst im November 1989 wurde *Feliz Ano Novo* durch das *Tribunal Regional Federal do Rio de Janeiro* endgültig freigegeben, und das obwohl bereits 1976 mehrere hundert Bücher durch eine Amnestie unter der Regierung Figueiredo vom Verbot ausgenommen wurden.¹⁶⁷ Durch das laufende Verfahren konnte *Feliz Ano Novo* nicht früher freigegeben werden, obwohl sich bis dahin die Zensur gelockert hatte und das Nachfolgewerk *O Cobrador* beispielsweise nicht so streng bewertet wurde, obgleich es nicht weniger gewagt geschrieben war.¹⁶⁸

Gleichzeitig zwang er damit die Zensurbehörden zu einer Offenlegung ihrer Zensurkriterien. Das Verfahren beleuchtete die Grundlage ihrer Entscheidungen und führte zu einer öffentlichen Diskussion. Dies führte wiederum zu einem Werbeeffect von *Feliz Ano Novo*, was sicher nicht von den Zensoren intendiert war.¹⁶⁹ Vorher konnte man fiktionale Werke mit der Hinweis auf eine Gefährdung der Moral und der guten Sitten¹⁷⁰ mit einem Publikationsverbot belegen.

4.4.3 Gutachten von Afrânio Coutinho

"Der Schriftsteller Rubem Fonseca ist eine der wichtigsten Figuren der brasilianischen Gegenwartsliteratur", schrieb 1979 Afrânio Coutinho, Literaturkritiker und Akademiemitglied in einem Gutachten zuhanden der Zensur.¹⁷¹ "Sein sprachliches Instrument ist vielgestaltig, seine Sprache ist die unsrige (...). Die Gewalt, die Kriminalität, der Missbrauch Minderjähriger (...) Drogensucht, Permissivität und Ausschweifung sind nicht seine Erfindung, sondern sie liegen vor unserer Nase, auf der Straße".¹⁷² Rubem Fonseca sei weder ein Apologet, noch ein Moralist. Er begnüge sich damit, die brasilianische Wirklichkeit zu beschreiben, wie sie ist. So erkläre sich der späte Erfolg seiner Kriminalromane in einem verspäteten, chaotischen Kapitalismus, vor dem das Individuum nach und nach in die Knie geht - eine bittere Vision vom Ende des 20. Jahrhunderts.¹⁷³

¹⁶⁶ Klappentext FAN, a.a.O. (Anm. 124)

¹⁶⁷ Silva, ebenda, S. 14-15

¹⁶⁸ Vgl. Silva (1996), a.a.O. (Anm. 2), S.15

¹⁶⁹ Vgl. Silva (1996), ebenda, S. 14

¹⁷⁰ "exteriorização de matéria contrária à moral e aos bons costumes", zit. in: Silva (1996), ebenda, S. 17

¹⁷¹ Für das komplette Gutachten vgl. Silva (1983), a.a.O. (Anm. 121), S. 187-213

¹⁷² Coutinho, Afrânio. *O erotismo na literatura brasileira: o caso Rubem Fonseca* in: *Encontros com a Civilização Brasileira* No. 10 (1979), Nachdruck in; Silva (1989), a.a.O. (Anm. 122), S. 295-308

¹⁷³ Vgl. Brunn, a.a.O. (Anm. 120), S. 81

Weiterhin schreibt Coutinho in seinem Gutachten, dass er der These der Anwälte, dass es sich bei *Feliz Ano Novo* um ein pornografisches Buch handelt, zustimmt. Wenn das aber der grundsätzliche Aspekt sei, so sei das Buch nicht zensierbar. Ginge es um die Punkte "o culto da violência" und "a apologia do crime" dann handle es sich hierbei wohl nicht um ein Problem der Gewalt an sich, sondern vielmehr in der Art und Weise, wie diese dargestellt würde. Ansonsten müsste man Tageszeitungen täglich zensieren, die über Verbrechensdelikte berichten. Zumal diese Toten kein Werk der Fiktion seien.¹⁷⁴

4.4.4 Keine Gefahr mehr für Zensur

Die Zensoren befürchteten wohl keinen Nachahmungseffekt mehr, sondern müssen eingesehen haben, dass es sich hier um Literatur handelt, dass der Reiz für den gebildeten Leser in dem Umgang Fonsecas mit der brasilianischen Sprache von heute liegt. Die kunstvolle, knappe, abgehackte Komposition der Erzählung wird mit Hilfe einer aktuellen, raffiniert gemischten, subtilen und brutalen Sprache aufgebaut, wodurch ein realistisch wirkendes Bild des heutigen Großstadtlebens entsteht, der neuen Urbanität zwischen *erotismo e violência*. *Sex and Crime* ist bei Fonseca ohne Sinn und Tiefe, ohne jegliche religiöse oder ideologische Motivation. Die Taten erfolgen aus reiner Triebhaftigkeit und Freude an der Brutalität, bei der das Opfer meist rein zufällig ausgewählt wird - ein verstörendes und nicht unrealistisches Bild vom Menschen inmitten der immer hektischer und anstrengender werdenden Hightech-Welt der Großstadt wird hier gezeichnet. Die kriminellen Taten, *Sex and Crime*, bleiben ohne Konsequenzen und ohne Strafe. Mit einer Ausnahme (aus *O Cobrador*): "Mandrake". Hier werden zwei Morde aufgedeckt und vermutlich auch bestraft.¹⁷⁵

5 Der Roman *Zero* von Ignácio de Loyola Brandão

5.1 Entstehungsgeschichte

Bereits im Jahre 1971 beendete Ignácio de Loyola Brandão seinen Roman *Zero*, der in seiner Urfassung 800 Seiten umfasste. Zuerst wurde er in Italien 1974 bei Feltrinelli verlegt, da das Werk in Brasilien zunächst bei vier Verlagen abgelehnt wurde. Begründet wurden die Ablehnungen mit „Schwierigkeiten bei der

¹⁷⁴ Vgl. Silva (1983), a.a.O. (Anm. 121), S. 50

¹⁷⁵ Vgl. Schwamborn, a.a.O. (Anm. 128), S. 243

graphischen Gestaltung“.¹⁷⁶ Erst nach der Veröffentlichung in Italien, wurde die Zeitschrift *Veja* auf den Roman aufmerksam und stellte ihn vor.¹⁷⁷ Die Handlung wurde neutral als die Geschichte des Paares José Rosa und ihrem Leben in einer lateinamerikanischen Großstadt wiedergegeben. Ein Jahr darauf erschien das Werk schließlich in Brasilien, wo er nach der in 17 Monaten verkauften zweiten Auflage zensiert wurde.¹⁷⁸ Dies geschah einen Monat vor der Zensur von Rubem Fonseca's *Feliz Ano Novo*¹⁷⁹. Nach Ansicht der Behörden verstieß der Roman gegen die Moral und die guten Sitten.¹⁸⁰ Wäre das Verbot aus politischen Gründen erfolgt, hätte der Autor einen Prozess anstrengen können. "Feiglinge! Aber ich ziehe vor, gegen die verordnete Landesmoral zu verstoßen, als mit ihr zu paktieren. Und wenn das die guten Sitten sind, ziehe ich die schlechten vor", so der Autor in einem Brief.¹⁸¹

1979 wurde *Zero* schließlich wieder zugelassen.¹⁸²

Der Produktionsprozess des Romans ist durchaus als ungewöhnlich zu bezeichnen. Er basiert auf zensierten Zeitungsmaterialien, die der Autor als Redakteur der linksliberalen Zeitung *Ultima Hora* archiviert, die wie alle Redaktionen nach dem Militärputsch einen Zensor als "Mitarbeiter" erhalten hatte. Den unter die Zensur gefallenen Artikeln, Statistiken, Fotos, Karikaturen fügt Loyola Brandão selbst erstelltes Rohmaterial hinzu. Dazu zählen Interviews, Super-8-Filme, aber auch aufgeschnappte Gesprächsfetzen auf der Straße. Aus diesem Material entsteht in jahrelanger Arbeit ein Montageroman.¹⁸³ Wie bei Döblins *Berlin Alexanderplatz* vermischt sich der nicht-fiktive, dokumentarische mit dem narrativen Diskurs. Im Gegensatz zu Döblin führt dies nicht zur Transparenz der Handlung, die Grenzüberschreitung von Realität und Fiktion wird selbst Teil der Erzählung und vermischt die Grenzen von fiktiver Realität und Fiktion. Der Erzählfluss wird dabei gestört. Laut Spielmann handelt es sich hierbei um ein

¹⁷⁶ Meyer-Clasen, Curt, Nachwort, in: Brandão, Ignácio Loyola de (1991): *Null. Prähistorischer Roman*. [3. Aufl.]. Übersetzung aus dem Brasilianischen von Curt Meyer-Clasen. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 777), S. 381, s.a. *Veja*, Jg. 1974, Ausgabe 299, Editora Abril, 29.05.1974, S. 83, dort ist die Rede von *misteriosas dificuldades gráficas*.

¹⁷⁷ *Veja*, ebenda, S. 83

¹⁷⁸ Meyer-Clasen, ebenda, S. 381

¹⁷⁹ Graetz, a.a.O. (Anm. 118), S. 5

¹⁸⁰ Spielmann, Ellen (1983): *Ignácio de Loyola Brandão*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text + Kritik, S. 2

¹⁸¹ zit. in: Meyer-Clasen, ebenda, S. 381

¹⁸² Machado, Janete Gaspar (1981): *Constantes Ficcionalis em Romances dos Anos 70. fragmentação social e estético*. Florianópolis: Editora da UFSC, S. 146

¹⁸³ Spielmann (1983), a.a.O. (Anm. 179), S. 4

Merkmal postmodernen Erzählens.¹⁸⁴ Auf die Einzelheiten der Erzähltechnik wird später näher eingegangen.

Der Titel *Zero* ist an den Großstadtroman *Marco Zero* des brasilianischen Modernisten Oswald de Andrade angelehnt. Durch die väterliche Bibliothek war Brandão nach eigenen Aussagen schon früh in Kontakt mit brasilianischer und ausländischer Literatur gekommen. Diese Einflüsse hinterließen zahlreiche Spuren in seinen Werken. Die nahe Verwandtschaft zu John dos Passos drängt sich beim Lesen von *Zero* ebenso auf, wie eine gewisse thematische und stilistische Nähe zu Kafka. Auch ein Vergleich mit George Orwells Roman *Nineteen-eighty-four* aus dem Jahre 1949 bietet sich an, zumindest im Hinblick auf den Prozess totaler Überwachung des Einzelnen bis in seinen intimsten Lebensbereich.¹⁸⁵

5.2 Romananalyse

5.2.1 Aufbau und Struktur

Zero ist, wie bereits angedeutet, in Collagetechnik verfasst worden. Der Handlungsverlauf wird fragmentarisch in kleine Sinnabschnitte unterteilt. Es gibt keinen durchgehenden Handlungsstrang, keine „kohärente narrative Achse“¹⁸⁶, die den Roman durchzieht und den Leser Orientierung gibt. Die Collage wird hauptsächlich aus Zitaten gebildet, die Brandão seiner Materialsammlung aus dem offiziellen Diskurs der Medien - Tagespresse, Radio, TV, Lautsprecher, Kino, Leuchtreklamen und der inoffiziellen Öffentlichkeit wie Graffiti, Flugblätter, Straßen- und Kneipengesprächen entnimmt. Diese arrangiert er mit Hilfe der Technik des so genannten *text-splittings*, bei der er zwei bis drei Texte parallel montiert.¹⁸⁷ Im Text finden sich verschiedene Formen der Textspaltung: Beispielsweise wird im Spaltendruck das graphische Design der Zeitungen - das Layout des Annoncenteils mit Einrahmungen des Textes, Illustrationen, anatomischen Zeichnungen - nachempfunden. Von wissenschaftlichen Texten

¹⁸⁴ Spielmann, Ellen (1994): *Nachahmung und Eigenwert. Literaturkritik und literarische Fiktionen in Brasilien 1960–1990*, Dissertation, Betreut von Prof. Dr. Dietrich Briesemeister, Berlin, Freie Universität, Neuere Fremdsprachliche Philologien, S. 223

¹⁸⁵ Graf, Marga (1992): *„Technik“ als konstruktiver und inhaltlicher Bestandteil in Ignácio de Loyola Brandãos Roman Zero*. In: Lusorama, Jg. 8, H. 18, S. 20

¹⁸⁶ Ingenschay, Dieter (2004): *Rio de Janeiro - São Paulo - Berlin: literarische Großstadterfahrung und interkulturelle Differenz bei Ignácio de Loyola Brandão und anderen brasilianischen Autoren*. In: Briesemeister, Dietrich (Hrsg.): *Vielfalt und Heterogenität. Studien zu den Literaturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals*. Frankfurt/Main; Domus Editoria Europaea (Beihefte zu Lusorama, Reihe 2, Studien zur Literatur Portugals und Brasiliens, 17), S. 137

¹⁸⁷ Vgl. Spielmann 1994, a.a.O. (Anm. 183), S. 227–228

wird die Gestaltung anhand von Randbemerkungen und Fußnotentexten übernommen. Die Intention dahinter ist, globale Strukturen mit lokalen Zeichen zu konfrontieren.¹⁸⁸ So findet sich auf der ersten Seite von *Zero* rechts neben der Beschreibung der Hauptfigur José eine Auflistung von Daten zum Universum.¹⁸⁹ Damit soll die Bedeutungslosigkeit (Zero) des Rattenfängers angesichts der Größe des Weltalls, in dem das Gewicht der Erde dem Gewicht der Figur gegenübergestellt wird, verdeutlicht werden. „José: pesa setenta quilos ou quilogramas“ (Z, S. 12). Mit diesem scheinbar zusammenhanglosen Vergleich verdeutlicht der Autor das Verhältnis des ohnmächtigen Individuums gegenüber dem totalitären Staat.¹⁹⁰

Doch nicht nur durch die spezielle typographische Struktur verwirrt der Text seine Leser, sondern auch durch die bewusste Vermengung verschiedener fiktionaler Ebenen. Die Heldentaten Josés - er wird zum meistgesuchten Gangster - entpuppen sich als Wunschtraum, Begegnungen (auch die mit Gê?) entspringen der Fantasiewelt des Kinos. Auch der Erzählerkommentar hebt die Vermischung von fiktionaler Realität und fiktionaler Fantasie nicht auf.¹⁹¹

Zero hat keinen allwissenden, sondern ähnlich wie bei *Feliz Ano Novo* einen objektiven und neutralen Erzähler. Die Erzählung entwickelt sich von alleine, durch die Montagetechnik, die stellenweise an die Filmmontage erinnert: Schnitte, Überblendungen und episodenhafte Szenen, wie die Geschichte des Carlos Lopes.¹⁹²

Auch wenn São Paulo nicht explizit und nur einmal ein Straßename, der zudem unerheblich ist, genannt wird, so wird relativ deutlich, das Loyola Brandão den Roman dort verortet hat. Auf Seite 215 wird die Stadt als eine Lokomotive, die 20 Eisenbahnwagen hinter sich herzieht sowie als größtes industrielles Zentrum von *América Latíndia* dargestellt. Es kann sich dabei nur um São Paulo handeln. Diesem Bild der Stadt als ökonomisches Aushängeschild und Zugpferd des als *milagre brasileiro* bezeichneten Wirtschaftswunders stellt Brandão seine

¹⁸⁸ Vgl. Spielmann (1994), ebenda, S. 227–228

¹⁸⁹ Brandão, Ignácio Loyola de (1976): *Zero. Romance pré-histórico*. Lissabon, Livraria Bertrand (Coleção Latinamérica), S. 11-12, weitere Zitate und Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe und werden in der Form (Z, S.) angegeben.

¹⁹⁰ Vgl. Graf (1992), a.a.O. (Anm. 184), S. 6

¹⁹¹ Vgl. Spielmann (1983), a.a.O. (Anm. 181), S. 4

¹⁹² Vgl. Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 167

Beschreibung der Kehrseite des urbanen Lebens in einer der größten Metropolen des Kontinents gegenüber.¹⁹³

5.2.2 Sprache und Stil

Die jahrelange journalistische Tätigkeit Loyola Brandãos spiegelt sich in seinen Werken wider. Seine Literatur überzeugt eher durch die Kraft der Analyse, ihren dokumentarischen Wert und in ihrem moralischen Appell, als durch ihren literar-ästhetischen Gehalt. Er betrachtet es daher auch als seine Aufgabe - ganz der journalistischen Tradition verpflichtet - „zu beobachten, zu sehen, anzuprangern, aufmerksam zu machen“.¹⁹⁴ Er rechnet mit den Repressionen der Militärregierung, der Folter und der Zensur ab.

Der brasilianische Literaturwissenschaftler Antônio Cândido ordnet ihn und auch Rubem Fonseca daher einer als "aggressiven Realismus" oder "Ultrarealismus" bezeichneten Literatur zu, deren Intention in einer "ungeschminkten Wiedergabe des Lebens" liege. Es ist daher keine exotische oder fantastische Welt, die sich europäischen Lesern eröffnet, sondern ein urbanes Brasilien der Misere, eine von der Zivilisation zerstörte Welt.¹⁹⁵

5.3 Inhaltliche Analyse

5.3.1 Die Romanfiguren

Zentrale Figur der Erzählung ist der 28 jährige José aus dem Hinterland São Paulos, der nach dem Abbruch seines Jurastudiums sein Geld als Rattenfänger in einem Kino verdient. Später lernt er über eine Zeitungsannonce Rosa kennen, mit der er eine kleinbürgerliche Existenz mit Heirat, Arbeit und Haus aufbaut. Aus dieser Idylle bricht er jedoch bald wieder aus und wird kriminell. Rosa wird später Opfer eines satanisch-religiösen Rituals. José lernt den Stadtguerillero Gê,¹⁹⁶ eigentlich Geraldo, kennen und schließt sich seiner Gruppe an. Sie werden verraten und von der Polizei geschnappt, es folgen Gefängnis, Folter und Mord. José kommt am Ende mit dem Leben davon.

In diese Haupthandlung werden zahlreiche Nebenhandlungen verwoben, eine davon trägt den Titel *Uma Odisseia no Espaço*, die sich über mehrere Episoden

¹⁹³ Vgl. Spielmann (1994), a.a.O. (Anm. 183), S. 225

¹⁹⁴ Loyola Brandão anlässlich des Horizonte Festival 1982 in Berlin zum Thema "Schriftsteller und politische Öffnung in Brasilien", vgl. Spielmann (1983), a.a.O. (Anm. 179), S. 2

¹⁹⁵ Vgl. Spielmann, (1983), ebenda, S. 3; s.a. bei Carelli, Mario (1984): Der brasilianische Roman von 1964 bis heute. In: Strausfeld, Mechthild (Hrsg.): Brasilianische Literatur. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Materialien, 2024), S. 354 wird Cândido mit „wütenden Realismus“ zitiert.

¹⁹⁶ Pellegrini verweist auf die phonetische Ähnlichkeit des Spitznamen Gê mit dem Namen Jesus und dem Revolutionär Che Guevara. Vgl. Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 146

(Z, S. 50, Z, S. 81, Z, S. 90-91, Z, S. 96-97, Z, S. 260) hinzieht. Es geht dabei um einen gewissen Carlos Lopes, der vergeblich versucht sein krankes Kind in einem Hospital unterzubringen: "Meu filho está doente. – É necessário provar que ele está doente." (Z, S. 81) Dabei kämpft er in kafkaesker Weise mit einer technisierten Bürokratie, die ihn mit immer neuen Verordnungen und Vorschriften das Leben erschwert, bis schließlich seine Existenz zerstört ist:

"Carlos Lopes subiu escadas, tomou elevadores, andou pelos saguões cheios de bancos cheios de gente dos institutos, bateu em guichés, perguntou, pediu, correu. Em dois anos, se esqueceu de tudo, não voltou mais para casa, se esqueceu do trabalho, da vida, querendo salvar o filho nos braços. A roupa do corpo foi se esgarçando, a camisa se acabou, o sapato gastou, o terno estava fino, foi se rompendo." (Z, S. 96)

Am Ende stirbt sein Kind. Zum allem Überfluss erklärt ihn die staatliche Maschinerie am Ende dieser Odyssee zum Mörder seines Sohnes:¹⁹⁷

„Será julgado no dia 7 de dezembro e há poucas probabilidades de não pegar prisão perpétua.“ (Z, S. 97)

Alle weiteren Figuren werden nur oberflächlich charakterisiert und verhalten sich wie Statisten. Zu erwähnen wäre Átila, der aus derselben Stadt wie José stammt. Nachdem ihm sein Diplom nicht erteilt wurde, schlägt er sich als Reifenhändler durch. Seine Vorliebe sind Reklamemädchen, die von riesigen Plakaten hinablächeln.

Doch auch der Charakter der Hauptfigur José bleibt letztlich undeutlich. Der eigentliche Grund seiner Abkehr von einem bürgerlichen Leben, bleibt verborgen. Zwar schlägt er Rosa, während sie Sex haben, was auf eine dunkle Seite seiner Person deutet, aber es fehlt ein wirkliches Schlüsselerlebnis:

„E José saiu de dentro dela, e bateu mais uma vez. Bateu com o cinto, bateu com as costas das mãos. E apanhando um livro, bateu, com o livro na cabeça dela, deu-lhe no nariz, ficou vendo o sangue sair, nem toda a violência do mundo resolve coisa nenhuma, não é violência nem nada o que eu preciso, o que é necessário e suficiente é que eu comece a matar, a destruir, a arrebrantar tudo em pedaços.“ (Z, S. 106)

Das Abrutschen in die Kriminalität beginnt, nachdem er sich um einen Hypothekenkredit für das von Rosa sehnlichst gewünschte Haus bewirbt. Anschließend beginnt er, frei assoziierend über sein Leben, gesellschaftliche Zwänge und das fehlende Geld nachzudenken:

"Mas porra, para qu eu quero casa própria? Porque a gente é obrigado a ter tudo isso? (...)
Se eu não tenho dinheiro, se não tenho emprego para ganhar dinheiro. Roubo. Fácil, Roubo e se acabou." (Z, S. 132)

¹⁹⁷ Vgl. Graf (1992), a.a.O. (Anm 184), S. 8

José agiert nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Einflüsse von anderen Personen (Gê oder Rosa) oder Ereignissen. Er ist sich auch nicht seiner eigenen Gefühle bewusst, so ist er sich nicht einmal sicher, ob er Rosa liebt oder nicht, ob er sie verlassen soll oder nicht.¹⁹⁸

“Porque eu não me separo dessa mulher? Porque não mato ela. Eu nem se separo, nem mato. (...) se largasse não ia ter outra.” (Z, S. 132)

Sein erstes Opfer überfällt er auf der Straße, dann geht er zu Banken über. Seine Vorgehensweise und seine Einnahmen notiert er penibel wie ein Buchhalter (Z, S. 135f). Aber im Gegensatz zu Fonsecas Kriminellen handelt er nicht aus der Not heraus, sondern eher rational, nämlich um seiner Frau den kleinbürgerlichen Traum vom Eigenheim zu erfüllen. Auch später in der Gruppe mit Gê teilt er nicht dessen Ideale und Ziele. Eigentlich würde er lieber alleine „arbeiten“:

„Amanhã tenho um assalto. Eu não gosto dessas coisas em grupo. Se fosse sozinho, talvez eu conseguisse fazer tudo direitinho. Se eu assalto, quero também uma parte. Gê diz: è pra fim político. Eu não tenho nada com isso.” (Z, S. 207)

Pellegrini nennt ihn auch den Antihelden, Benedito Nunes hält ihn nicht mal für eine Figur. Er stellt ein Symbol der Entpersönlichung dar, des Verlusts von Identität.¹⁹⁹

5.3.2 Handlung und Merkmale des Schreibens unter Zensur

Auf den fragmentierten Charakter des Textkorpus wurde bereits oben eingegangen. Dieser hat in erster Linie stilistische Gründe. Zusätzlich sollte er die Lesbarkeit des Romans erschweren und die Zensur, wenn schon nicht verhindern, so diese zumindest hinauszögern. Loyola Brandão verwendete in der Zeit der größten Zensur (1969-75) zunehmend surreale und fantastische Elemente in seinen Arbeiten. Durch Verschlüsselung seiner Texte, hoffte er weiterhin publizieren zu können. So entstand zwischen 1971 und 1977 eine Reihe von fantastischen Erzählungen, die er zunächst in Zeitungen veröffentlichte. Nach der Zensur von *Zero* brachte er sie in einer Sammlung mit dem Titel *Cadeiras Proibidas*²⁰⁰ heraus. Als Thema behandeln sie - mehr oder weniger stark verschlüsselt - Alltagssituationen, in denen die Willkür der Militärdiktatur dargestellt werden soll.²⁰¹ Die Titelgeschichte "*Cadeiras Proibidas*" erzählt in Form einer Parabel vom absurden, alptraumartigen Alltag: einem staatlichen Übergriff

¹⁹⁸ Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 159

¹⁹⁹ Vgl. Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 157

²⁰⁰ Brandão, Ignácio Loyola de (1988): *Cadeiras proibidas*. 5. ed., São Paulo: Global

²⁰¹ Vgl. Spielmann (1983), a.a.O. (Anm. 179), S. 6

durch die Polizei. Bei einer Durchsuchung im Haus eines braven Bürgers konfiszieren die Beamten einen Stuhl. Dadurch gerät der bis dahin Unbescholtene in einen Teufelskreis. Im Dialog mit den Beamten in Zivil und dem Bürger wird die in ihrer Anonymität und Willkür besonders bedrohliche Macht des Staatsapparates im Gegensatz zur Ohnmacht des einzelnen in seiner Isoliertheit sichtbar.²⁰² Aus Platzgründen möchte ich meine Analyse jedoch auf *Zero* beschränken.

Auch in *Zero* finden sich einige surreale und fantastische Szenen, als Beispiel sei hier auf die Ausstellung im *Boqueirão*, von Menschen mit teils grotesken Eigenschaften, die von José organisiert wird, verwiesen. Eine seiner ersten Sensationen ist ein Mann, dessen Füße am Kopf zusammengewachsen sind, diesen nennt José Homem-Roda (Z, S. 89). Diese Skurrilitätenschau erinnert ein wenig an die Bilder Hieronymus Boschs oder Jahrmarktssensationen früherer Tage.²⁰³ Einige Seiten später bewirbt sich jedoch ein Mann, der völlig normal zu sein scheint, aber genau darin seine Ungewöhnlichkeit sieht. Eine Ausnahme im allgemeinen Wahnsinn des Stadtlebens („Como tem doente nesta cidade!“ Z, S. 18). Und tatsächlich wird er eingestellt:

? E o senhor
- Quero me candidar
? Assim, bonito, limpo, sadio.
- Assim.
? Qual é a graça
- Sou um homem normal.
- Tem milhares por aí.
- Engano seu. Tem pouco.
(Z, S. 92)

Auf der einen Seite war Brandão bemüht seine Absichten im Text zu verschleiern, auf der anderen Seite lassen sich andere Aussagen überraschend offen in *Zero* zu finden.

Zu den verschlüsselteren Szenen im Roman gehört der Umzug aus der Peripherie in eine Wohnung, die ursprünglich ein Bücher-Depot eines von der Regierung geschlossenen Verlages ist (Z, S. 42-43). Die Zweckentfremdung weist semantisch eine doppelte Bedeutung auf. Als Zeit-Index verweist sie auf die Phase repressiver Zensur während der Médici Regierung, als Raum-Index auf das Verdrängen der Literatur durch das Heraufdrängen der audio-visuellen

²⁰² Vgl. Spielmann (1983), ebenda, S. 6

²⁰³ Vgl. Graf (1992), a.a.O. (Anm. 184), S. 21

Massenmedien mit ihren *Telenovelas*. Für den Handlungsverlauf erlaubt der Ortswechsel eine Fokussierung auf Stadterlebnisse.²⁰⁴

Die Darstellungen von Folter auf den Seiten Z, 260ff waren in ihrer Klarheit neben anderen Dingen jedoch ein Stolperstein für die Veröffentlichung von *Zero* und haben es der Zensur leicht gemacht.²⁰⁵ Dabei werden detailliert verschiedene Foltermethoden beschrieben, also offen dem Verbot widersprochen, Folter zu thematisieren.²⁰⁶ Auf Z, S. 268 wird beispielsweise der *Pau-de-arara* beschrieben, dabei werden die Opfer an einer Stange aufgehängt, auf der nächsten Seite das *Churrasquinho*, was eine Variante der ersten Methode ist, nur wird unter dem Betroffenen zusätzlich ein Feuer entzündet. Auch ein Gespräch zwischen dem Präsidenten und dem Chef der Nationalen Sicherheitsbehörde erscheint unverschlüsselt. Der Präsident sorgt sich wegen den Folterungen um das Ansehen seines Landes. Sein Gesprächspartner leugnet schlicht die Existenz der Folter. Auch dies ist gängige Praxis in totalitären Systemen, Parallelen zur Realität sind dabei evident:

„Veja, a nossa imagem não é nada boa no exterior. Dizem que somos ditadores, que o regime é de terror. Olhe só a lista de torturas e torturados. – Presidente, os inimigos do regime são muitos. Essas listas são mentirosas, caluniosas. Ninguém está sendo torturado. Ninguém morreu.” (Z, S. 268)

Diese Stellen stehen aber relativ am Ende des Romans. Vertraute Loyola Brandão etwa darauf, dass diese Stellen erst gar nicht gelesen würden, weil die Zensoren sich nicht die Mühe machten, sein Werk bis zum Ende zu lesen? Schließlich hatten sie ein nicht geringes Lesepensum zur Durchsicht.²⁰⁷ Diese Annahme wäre allerdings sehr naiv.

Das zentrale Kapitel ist laut Brandão die Opferung Rosas in einem religiösen-dämonischen Ritual. Es beginnt bereits auf Z, S. 242 und endet auf Z, S. 265. An diesem Beispiel werden die gravierenden Folgen und Mechanismen des Modernisierungsschocks, des Aufeinanderprallens differenter Kulturen, Mentalitäten und "Entwicklungsstufen" von Säkularisierung und magischem Denken manifest. Zu Beginn erfährt man, dass Rosa sich an den Händen und Füßen gefesselt in einem nicht näher beschriebenen Raum befindet. Eine alte Frau leitet das Ritual. Auf einem Tisch befindet sich ein weiteres nacktes Mädchen, das aus gleichmäßigen Schnitten am Körper blutet. Nachdem Rosa mit

²⁰⁴ Vgl. Spielmann (1994), a.a.O. (Anm. 183), S. 229

²⁰⁵ Vgl. Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 152

²⁰⁶ Vgl. dazu Kapitel 3.12

²⁰⁷ Vgl. Knetsch, a.a.O. (Anm. 27), S. 56

Hilfe eines jungen Mannes ihren Darm und Blase völlig entleert hat, wird sie gezwungen eine unbekannte Flüssigkeit zu trinken. Daraufhin verfällt sie in einen rauschhaften Zustand und halluziniert. Gleichzeitig erfolgt der Start einer Mondrakete – „dem transnationalen Medienereignis der 60er Jahre“ – und den Bau der neuen Metro in kleinen Text-Einschüben beschrieben. Die Konstruiertheit der paradoxen Situation wird auf der sprachlichen Ebene durch die unmittelbare Konfrontation von (lokalem/regionalem) *Nagô* und (globalem) Englisch unterstrichen.²⁰⁸ Schließlich wird Rosa zerstückelt, bis ihr Körper in zwei Plastikeimer passt. Es wird nicht deutlich, ob es sich hierbei um eine satanische schwarze Messe oder um eine afro-brasilianische *Macumba*-Zeremonie handelt. Für das satanische sprechen die Menschenopfer und die Textstelle:

Diabo é bem
Deus é o Mal
Diabo é o Amor
Deus é o Ódio
Diabo é Bondade
Deus é Maldade
 Felicidade
 Infelicidade
 Abundância
 Miséria e fome
 Paz Guerra (Z, S. 246)

Auf *Macumba* deuten in den Text eingestreute *Nagô*-Begriffe wie *Omulu*, *Ebó* und *Igê-Sha*. Bei *Igê-Sha* handelt es sich laut Pellegrini um eine Verfremdung von *igreja*, und kann als eine versteckte Kritik an der katholischen Kirche verstanden werden. Dafür spricht auch das Verspeisen von kleinen Fleischstücken, die aus Rosas Körper herausgeschnitten wurden, was an die heilige Kommunion erinnert.²⁰⁹

Loyloa Brandão äußerte sich in einem Interview folgendermaßen zu diesem Abschnitt:

"Es unterstreicht unsere afrikanischen Wurzeln; es bestätigt von neuem, dass in einem Land wie Brasilien, das Atomenergie herzustellen vermag, das eine Metro mit der modernsten Technologie baut, das den Computer in allen Bereichen einführt, eine ebenso unglaubliche wie wirkliche Gegenseite existiert: die Barbarei, die Primitivität, ein für die Zukunft völlig unvorbereiteter Mensch. Denn dieser Mensch ist unterentwickelt, elend, Analphabet, krank, er hat Hunger, flüchtet in Mystizismen, um Probleme zu lösen, die das politische System für ihn lösen müsste. Dieses Kapitel offenbart die Inkohärenz, die Paradoxe, den innerhalb einer Nation wie Brasilien bestehenden ungeheuren Widerspruch."²¹⁰

²⁰⁸ Vgl. Spielmann (1994), a.a.O. (Anm. 183), S. 228

²⁰⁹ Vgl. Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 143

²¹⁰ zit. in: Spielmann (1983), a.a.O. (Anm. 179), S. 5

5.3.3 Analyse des verschlüsselten Schreibens anhand der Griceschen Kommunikationsregeln

Die Grundlagen der Griceschen Kommunikationsregeln wurden bereits in Kapitel 3.10.2 erschöpfend dargestellt. Nach Grice ist die Wirksamkeit von Kommunikationsregeln vor allem an ihre offensichtliche Nichtbefolgung gebunden. Wenn bemerkt wird, dass jemand eines der Prinzipien nicht befolgt und man dies als seine Absicht unterstellt, wird nach Grice ein „*conversational implicature*“ hervorgerufen, konkret: Man zieht aus der offensichtlichen Verletzung eines Prinzips eine Folgerung auf Mitzuverstehendes. Wer als kooperativer Gesprächspartner gilt, aber etwas anderes sagt, als man von ihm in einer bestimmten Situation nach den Gesprächsprinzipien erwartet, der muss einen Grund dazu haben.²¹¹

5.3.3.1 Das Quantitätsprinzip

Das Quantitätsprinzip besagt einerseits, dass man seinen Beitrag so informativ gestaltet, wie es erforderlich ist, und andererseits, dass man ihn nicht informativer macht als erforderlich. Bricht man diese Regel, wird der Sprecher/Schreiber hinsichtlich seiner Eigenschaften, Einstellungen und Absichten anders eingeschätzt. Man könnte beispielsweise annehmen, er sei eitel oder naiv oder er wolle sich renommieren, oder einschüchtern, bloßstellen, sich anbietern oder von etwas ablenken.²¹² Beim Schreiben unter Zensur dürfte insbesondere der letzte Punkt relevant sein. Wenn es zutrifft, dass die Urfassung von *Zero* mehr als doppelt so umfangreich gewesen ist als die herausgegebene, dann liegt der Schluss nahe, dass Brandão das Quantitätsprinzip verletzt haben könnte. Aber dass auch in der gekürzten Fassung mehr drin steht, als für das Verständnis des Romans notwendig ist. Beispiele lassen sich überall im Text finden. Oft sind sie im Anzeigenstil in den Textkorpus eingefügt und beinhalten auf den ersten Blick sinnlose Informationen ohne Bezug zum übrigen Text. Das erste Beispiel findet sich auf Z, S. 15, mit dem Bericht über Frankil, dem größten Fakir des Landes, der einen Rekord über 111 Tage ohne Essen aufgestellt hat. Diese Information lässt sich aber auch als metaphorischer Hinweis auf die skandalöse Tatsache deuten, dass in Brasilien viele Menschen Hunger leiden, insbesondere im von Dürre geplagten Nordosten. Auf Z, S. 53 finden sich aber auch Kontaktanzeigen. 10 Seiten später findet sich auch die Kontaktanzeige von José, mit der er später

²¹¹ Vgl. Polenz, a.a.O. (Amn. 96), S. 312

²¹² Vgl. Polenz, ebenda, S. 313

Rosa kennen lernt. Außerdem finden sich zahlreiche onomatopoetische Einsprengsel im Text, scheinbar sinnlose Anhäufungen von Buchstaben oder Buchstaben, die schier endlos wiederholt werden.²¹³

Aus dem, was an dieser Stelle nicht geäußert wird, lassen sich aber auch Schlüsse ziehen, das sogenannte *argumentum ex silentio*²¹⁴. Wie bereits in Kapitel 3.10.3 beschrieben, kann es sich dabei auch um graphische Symbole handeln. Bei *Zero* findet sich eine Vielzahl davon, die oftmals nicht im Text aufgelöst werden. Die Zeichenreihe auf Z, S. 26 wird mit Hieroglyphen, chinesischen Schriftzeichen oder gar einem verschlüsselten Brief verglichen, die José zu der Frage nach dem Ursprung des brasilianischen Volkes veranlasst:

„? Nosso povo. A origem do nosso povo perde-se nos tempos. ? Africana. ? Chinesa. ? Hindu. ? Russa. ? Quem sabe. Talvez uma mistura de tudo.“²¹⁵ (Z, S. 26)

Auf Z, S. 221 sieht man einen vertikalen Strich, von dem vier kleinere horizontale Striche im gleichmäßigen Abstand abgehen. Dabei soll es sich um den Schatten einer Hochspannungsleitung handeln, die auf der folgenden Seite schematisch dargestellt wird. Einige Anhänger von *Igê-Sha* haben sich unterhalb des Mastes versammelt. Überschieden ist die Episode mit *O sinal*. Um welches Zeichen es sich dabei handeln soll, geht aus dem Text nicht hervor.

Kurioserweise wurde *Zero* seinerzeit wegen angeblicher drucktechnischer Schwierigkeiten bei der Wiedergabe der Zeichen im Text von den Verlagen abgelehnt.²¹⁶

5.3.3.2 Das Qualitätsprinzip

Laut Polenz müssen „Abweichungen von erwartetem *Für-Wahr-Halten* nur in Ausnahmefällen als Täuschungsversuch genommen werden. [...] Die systematische Art uneigentlichen Redens ist die Ironie.“²¹⁷ Auch für ironische Stellen finden sich in *Zero* einige Belege. An einer Stelle charakterisiert Loyola Brandão São Paulo in ironischer Übertreibung als „locomotiva puxando vinte vagões – o maior centro industrial da América Latíndia“ (Z, S. 215), um das Scheitern des nationalen Fortschrittsprojektes und die Unmenschlichkeit des urbanen Lebens zu dokumentieren. Zu nennen wäre auch die Episode mit der normalen Person, die sich für Josés Skurrilitäten-Kabinett bewirbt, die betont, dass

²¹³ Besonders prägnantes Beispiel siehe Z, S. 274-275 oder S. 289, weitere Beispiele für Onomatopoetische Wörter finden sich fast auf jeder Seite.

²¹⁴ Vgl. Polenz, ebenda, S. 313

²¹⁵ Interpunktion vom Original übernommen.

²¹⁶ Siehe dazu auch Kapitel 5.1

²¹⁷ Polenz, a.a.O. (Anm. 96), S. 314

normale Menschen so selten geworden seien, dass sie schon wieder ungewöhnlich sind (Z, S. 92)

Mit der Ironie verwandt ist die rhetorische Stilfigur der Übertreibung (Hyperbel).²¹⁸ Auch hier lassen sich Belege finden. Beispielsweise sind die Folterszenen auf den Seiten Z, S. 265-271 so drastisch und realistisch beschrieben, dass sie für einen Autor, der unter Zensur schreibt, in ihrer offenen Weise schon übertrieben wirken. Dazu passt die ironische Überschrift: „Tratamento condigno, como todo cidadão merece.“ (Z, S. 265).

5.3.3.3 Das Relevanzprinzip

Auf den ersten Blick scheint dieses Prinzip dem Quantitätsprinzip nicht unähnlich zu sein. Das Relevanzprinzip wird dann gebrochen, wenn Zweifel bestehen und Fragen aufkommen, wie: Ist dies hier wesentlich? Was soll das in diesem Zusammenhang? Was hat dies mit dem Thema zu tun?²¹⁹ Auch dafür ließen sich bei *Zero* zahlreiche Stellen belegen. Verwiesen sei auf Textstellen, die mit *Livre Associação* und *Pensamento do dia* betitelt sind, dabei haben sie teilweise den Charakter von Kalenderblattsprüchen, z.B: „Quem casa, quer casa“ (Z, S. 116).

5.3.3.4 Die Ausdrucksprinzipien

Die Ausdrucksprinzipien wurden bereits in Kapitel 3.10.2 hinreichend dargelegt. Wie in Kapitel 5.2.1. analysiert, ist der fragmentarische Charakter des Textkorpus evident. Damit widerspricht er bereits der *be-orderly*-Regel wohlgeordnet, planvoll und konsequent zu kommunizieren. Allerdings bedeutet das nicht zwangsläufig, dass das Werk willkürlich und chaotisch verfasst wäre. Brandão auf diese Vorwurf angesprochen, weist dieses Urteil zurück, in dem er darlegt, dass er kein komplexes Chaos schaffen, sondern nur eine organisierte Verwirrung stiften wollte:

“Era isso que eu queria, mas não naquela confusão complexa, incompreensível. Eu queria uma confusão organizada, proposital. (...) Era preciso cortar. Depois, cortar de novo. E então trabalhar cada bloco de texto, porque cada um tinha uma entonação diferente, um agressivo, outro calmo, etc. Finalmente, o arranjo de cada frase, as vírgulas, pontos, a eliminação dos verbos para certos efeitos, de adjetivos, dos advérbios.”²²⁰

Auch das Prinzip *be perspicuous*, also des Imperativs „Rede klar und deutlich“, bricht Brandão an verschiedenen Stellen. Besonders deutlich wird dies an den wirren Zeichenfolgen oder an lose und graphisch angeordneten Wörtern, die

²¹⁸ Vgl. Polenz, ebenda, S. 316

²¹⁹ Polenz, a.a.O. (Anm. 96), S. 318

²²⁰ Zit. in: Tribuna da Imprensa, 30.06.1979, in: Pellegrini (1996), a.a.O. (Anm. 106), S. 164

ähnlich einem Buchstabenrätsel verteilt werden, wie auf Z, S. 129 die Wörter mit *pedaços* im Kasten, der semantische Gehalt wird graphisch wiederholt.

Zuletzt bleibt das Kriterium der Mehrdeutigkeit, die im Ausdruck vermieden werden sollte. Auch hier folgt Brandão dieser Regel nicht. So ist das Metaphorische und Allegorische sozusagen Programm und die Klammer dieses Romans, wie in den vorherigen Kapiteln bereits erläutert wurde.

6 Schlussbetrachtung

Diese Arbeit unternahm den Versuch, Spuren der Zensur in literarischen Werken, die während der Militärdiktatur geschrieben wurden, nachzuzeichnen. Diese wurden mit Mitteln der Theorien des versteckten Schreibens, der Griceschen Kommunikationsprinzipien, den Umgehungsstrategien als Formen uneigentlicher Rede und den Modellen indirekter Sprechakte nachgewiesen. Gleichzeitig wurde textexternen Einflussfaktoren und der Rolle von Zensoren und Gutachtern nachgegangen. Die in der Arbeit gestellte Frage, ob Widerstandsliteratur auch nach einem Politikwechsel noch Relevanz besitzt, lässt sich an den Autoren nicht eindeutig beantworten. Da Rubem Fonseca seine Werke nicht explizit als Widerstandsliteratur gegen die Militärjunta verstanden hat und seine Erzählungen auch im heutigen Brasilien nichts an Aktualität verloren haben, konnte er seine Karriere nahtlos fortsetzen. Heute gilt er als einer der meistgelesenen Schriftsteller seines Landes. Er konnte sich vor allem mit seinen Kriminal-Kurzgeschichten etablieren.

Ignácio de Loyola Brandão ist seinem eigenen Verständnis nach ein politischer Schreiber und mit *Zero*, *Cadeiras Proibidas* und später *Não verás país nenhum* schrieb er Romane und Erzählungen, in denen er die aktuelle Situation des Landes anprangerte. Die Schwierigkeiten bei der Lektüre von *Zero*, erklären sich durch die Zensur, die ihre kommunikationshemmende Funktion ausgeübt hat. Gänzlich auszulöschen vermochten sie allerdings den Roman nicht. Doch mit dem Ende der Militärdiktatur verlor dieser Roman seine Relevanz, auch wenn er Preise erhielt und in verschiedene Sprachen, darunter deutsch, übersetzt wurde.

Sind aber die düsteren Zeiten vorbei, verlangen die Leser nach unterhaltsamer Kost. Nach der Rückkehr Brasiliens zur Demokratie hat sich Loyola Brandão anderen Themen zugewandt, und Bücher über den Fußball (*É go!*) und den Band *Oh-ja-ja-ja* geschrieben, in dem er seine Erfahrungen als Stipendiat in Berlin

verarbeitete. Loyola Brandão gelang es, sich als Schriftsteller etablieren zu etablieren und für seine Veröffentlichungen verschiedene Preise erhalten.²²¹ Darüber hinaus war er als Journalist für verschiedene Zeitschriften, u.a. für die brasilianische Ausgabe der Zeitschrift *Vogue*, tätig.

Es bleibt der Wunsch nach einer expliziten literarischen Zensurtheorie, auf die für die Analyse von Tarnstrategien gegen die Zensur zurückgegriffen werden könnte. Mit der Übertragung der Theorien uneigentlichen Sprechens auf die verdeckte Schreibweise von Schriftstellern in der Diktatur sind bereits fruchtbare Ansätze gemacht worden. Eine Analyse, die sich allein auf literaturwissenschaftliche Methoden beruft, greift allerdings zu kurz. Eine Verknüpfung von psychologischen, linguistischen, historischen und kommunikationstheoretischen Ansätzen erscheint viel versprechend. Angesichts der Verbreitung moderner Kommunikationsmittel erscheint eine Erweiterung der Zensurforschung in diesen Bereich für sinnvoll, hier sei nur auf das Beispiel China verwiesen und seine Politik der Unterdrückung unliebsamer Inhalte im Internet.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärtext

Brandão, Ignácio Loyola de (1976): *Zero. Romance pré-histórico*. Lissabon: Livraria Bertrand (Coleção Latinoamérica).

- Ders. (1991): *Null. Prähistorischer Roman*. [3. Aufl.]. Übersetzung aus dem Brasilianischen von Curt Meyer-Clasen. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 777).

- Ders. (1988): *Cadeiras proibidas*. 5. ed. São Paulo: Global.

Fonseca, Rubem (1994): *Feliz ano novo*. 2. Aufl. São Paulo: Companhia das letras.

- Ders. (1995): *O Cobrador*. São Paulo: Companhia das letras.

7.2 Sekundärliteratur zu Rubem Fonseca

Brunn, Albert von (Hrsg.) (1997): *Moderne brasilianische Literatur (1960-1990). Essays zu neuen Werken brasilianischer Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde-Verl. (Aspekte der Brasilienkunde ; 16).

Christopher J. Ballantyne (1986): *Between Bandits and Writers: The Rhetoric of Violence in Rubem Fonseca*. In: *Luso-Brazilian Review*, Jg. 23, H. 2, S. 1–20.

²²¹ Für eine Auslistung dieser Preise siehe Anhang 8.2.

Pöppel, Hubert (Hrsg.) (1998): *Kriminalromania*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Silva, Deonísio da (1983): *O Caso Rubem Fonseca. Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Editora Alfa Omega.

- Ders. (1989): *Nos bastidores da censura. sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade.

- Ders. (1996): *Rubem Fonseca. Proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará (Coleção Perfis do Rio, Nr. 18).

7.3 Sekundärliteratur zu Ignácio de Loyola Brandão,

Graf, Marga (1992): "Technik" als konstruktiver und inhaltlicher Bestandteil in Ignácio de Loyola Brandãos Roman Zero. In: Lusorama, Jg. 8, H. 18, S. 4–22.

Briesemeister, Dietrich (Hrsg.): *Vielfalt und Heterogenität. Studien zu den Literaturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals*. Frankfurt Main: Domus Editoria Europaea (Beihefte zu Lusorama. Reihe 2, Studien zur Literatur Portugals und Brasiliens, 17).

7.4 Allgemeine literaturwissenschaftliche Werke

González Echevarría, Roberto; Pupo-Walker, Enrique (Hrsg.) (1996): *The Cambridge history of Latin American literature*. Cambridge, New York NY: Cambridge University Press.

Strausfeld, Mechtild (Hrsg.) (1984): *Brasilianische Literatur*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Materialien, 2024).

7.5 Geschichte der Militärdiktatur

Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger (2003): *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 2150).

Briesemeister, Dietrich; Feldmann, Helmut; Santiago, Silvano (Hrsg.) (1992): *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärdiktatur (1964 – 1984)*. Frankfurt a. M.: Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 47).

Briesemeister, Dietrich (Hrsg.) (2004): *Vielfalt und Heterogenität. Studien zu den Literaturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals*. Frankfurt Main: Domus Editoria Europaea (Beihefte zu Lusorama. Reihe 2, Studien zur Literatur Portugals und Brasiliens, 17).

Evaristo Arns, Paulo (1987): *Brasil: nunca mais. um relato para a história*. 20. Aufl. Petrópolis: Vozes.

Skidmore, Thomas E. (1988): *The politics of military rule in Brazil. 1964-85*. New York: Oxford University Press.

Skidmore, Thomas (1988), *Brasil: de Castelo a Tancredo*. 2. Aufl. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro.

7.6 Literatur während der Militärdiktatur

Lucas, Fábio (1985): *O Caráter social da Ficção do Brasil*. São Paulo: Editora Ática.

Machado, Janete Gaspar (1981): *Constantes Ficcionalis em Romances dos Anos 70. fragmentação social e estétic*. Florianópolis: Editora da UFSC.

Pellegrini, Tânia (1996): *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Mercado de Letras.

Spielmann, Ellen (1994): *Brasilianische Fiktionen. Gegenwart als Pastiche*. Frankfurt am Main: Vervuert.

- Ders. (1994): *Nachahmung und Eigenwert. Literaturkritik und literarische Fiktionen in Brasilien 1960 - 1990*. Dissertation. Betreut von Prof. Dr. Dietrich Briesemeister. Berlin. Freie Universität, Neuere Fremdsprachliche Philologien.

7.7 Zensur

Breuer, Dieter (1982): *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

Deschner, Karlheinz; Herrmann Horst (1991); *Der Anti-Katechismus. 200 Gründe gegen die Kirchen und für die Welt*, Hamburg.

Dexter, Lewis Anthony; White, David Manning (Hrsg.) (1964): *People, Society and Mass Communications*. New York: Collier-Macmillan.

Freud, Sigmund; Mitscherlich, Alexander (2001): *Die Traumdeutung*. 11., korrigierte Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer (Freud-Studienausgabe, Bd. 2).

Göpfert, Herbert Georg; Weyrauch, Erdmann (Hrsg.): *Unmoralisch an sich--. Zensur im 18. und 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: In Kommission bei O. Harrassowitz (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens).

Hobohm, Hans-Christoph (1992): *Roman und Zensur zu Beginn der Moderne. Vermessung eines sozio-poetischen Raumes, Paris 1730 - 1744*. Frankfurt/Main: Campus-Verl. (Studien zur historischen Sozialwissenschaft, 19).

Kienzle, Michael; Mende, Dirk (1980): *Zensur in der BRD. Fakten und Analysen*. München, Wien: Hanser.

Knetsch, Gabriele (1999): *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939 - 1975)*. Frankfurt am Main: Vervuert (Editionen der Iberoamericana : Serie A, Literaturgeschichte und -kritik ; 22).

Marconi, Paolo (1980): *A Censura Política na Imprensa Brasileira (1968-1978)*. 2. Aufl. São Paulo: Global Editora.

Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler.

Nolting-Hauff, Ilse: *Literatur und Zensur am Beispiel der Suenos von Quevedo*. Textüberlieferung, Textedition, Textkommentar – Kolloquium zur Vorbereitung des Sueno de la muerte von Quevedo: Romanica Monacensia.

Otto, Ulla (14. Dez. 1967): *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Bonn. Dissertation. Betreut von Prof. Dr. Gottfried Eisermann. Bonn, Rechts- und staatswissenschaftliche Fakultät.

Plachta, Bodo (1994): *Damnatur, toleratur, admittitur. Studien und Dokumenten zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.

Polenz, Peter von (1985): *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. Berlin: de Gruyter (Sammlung Göschen, 2226).

Rotermund, Erwin (Hrsg.) (1994): *Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur*. Unter Mitarbeit von Bernhard Spies. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Schneider, Franz: *Politik und Kommunikation, drei Versuche*. Mainz 1967.

Schütz, Hans J. (1990): *Verbotene Bücher*. München.

7.8 Nachschlagewerke

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (1983): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Unter Mitarbeit von Jürgen Wehnert. München: Edition Text + Kritik.

Borchmeyer, Dieter; Žmegač, Viktor (Hrsg.) (1994): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Aufl. Tübingen: M. Niemeyer.

Killy, Walter (Hrsg.); *Killy - Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Gütersloh, München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1988–1993.

Nohlen, Dieter (2004): *Lexikon der Politik. Begriffe, Theorien, Methoden, Fakten*. [Elektronische Ressource]. Berlin: Directmedia Publ. (Digitale Bibliothek, 79).

7.9 Zeitschriftenartikel

Christopher J. Ballantyne (1986): *Between Bandits and Writers: The Rhetoric of Violence in Rubem Fonseca*. In: Luso-Brazilian Review, Jg. 23, H. 2, S. 1–20.

Graf, Marga (1992): *"Technik" als konstruktiver und inhaltlicher Bestandteil in Ignácio de Loyola Brandão's Roman Zero*. In: Lusorama, Jg. 8, H. 18, S. 4–22.

María Tai Wolff (1985): *"Em paga aos sermoes do pai": Lavoura Arcaica by Raduan Nassar*. In: Luso-Brazilian Review, Jg. 22, H. 1, S. 63–69.

Pellegrini, Tanja; Wilson, Sabrina E. (1994): *Brazil in the 1970s: Literature and Politics*. In: Latin American perspectives, Jg. 21, H. 1, S. 56–71.

SantAnna, Affonso Romano de (05.11.1975): *Zut! Zut! Zut!* In: *Veja*, Jg. 1975, Ausgabe 374, 05.11.1975, S. 113.

7.10 Online-Quellen

Andreas Belschner (30.04.1999): *Die Militärdiktatur von 1964 - 1985*. Online verfügbar unter http://tiss.zdv.uni-tuebingen.de/webroot/sp/spsba01_S99_1/PAPER1.htm, zuletzt aktualisiert am 30.04.1999, zuletzt geprüft am 09.06.2007.

Brecht, Bertolt (03.01.2006): *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Online verfügbar unter <http://www.literaturwelt.com/werke/brecht/wahrheit.html>, zuletzt aktualisiert am 03.01.2006, zuletzt geprüft am 23.07.2007.

Davis; Wayne: *Implicature* (Stanford Encyclopedia of Philosophy). Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/entries/implicature/>, zuletzt geprüft am 11.09.2007.

Johannes Kuhn (2007): *Internet-Filter: Die neue Architektur der Zensur*. *Netzwelt - SPIEGEL ONLINE - Nachrichten*. ONLINE, SPIEGEL. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,476504,00.html>, zuletzt geprüft am 24.04.2007.

Nogueira, Arnaldo, Jr.: *Ignácio de Loyola Brandão - Biografia*. Online verfügbar unter http://www.releituras.com/ilbrandao_bio.asp, zuletzt geprüft am 26.07.2007.

Nogueira, Arnaldo, Jr.: *Rubem Fonseca - Biografia*. Online verfügbar unter http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, zuletzt geprüft am 16.09.2007.

8 Anhang

Kurzbiographien über die Autoren Rubem Fonseca und Ignácio de Loyola Lopes Brandão:

8.1 Zum Autor Rubem Fonseca

Rubem (José) Fonseca, wurde am 11.5.1925 in Juiz de Fora /Bundesstaat MG als Sohn portugiesischer Einwanderer geboren. Mit seiner Familie siedelte er im Alter von sieben Jahren nach Rio de Janeiro über. Er studierte dort Jura mit Schwerpunkt Strafrecht, sein Examen legte er 1948 ab. Anschließend arbeitete er als Dozent an der *Escola Brasileira de Administração Pública* der *Getúlio Vargas*-Stiftung in Rio de Janeiro und an den Universitäten von New York und Boston. Als hoher Verwaltungsbeamter war er in verschiedenen Institutionen tätig, so als Direktor der Elektrizitätswerke "*Lights*" in Rio de Janeiro. Anschließend folgte eine Tätigkeit als Journalist, Filmkritiker und Drehbuchautor sowie als Direktor der Abteilung Kultur des Erziehungsministeriums in Rio de Janeiro. Er kündigte schließlich diese sichere Stelle, weil er "es nicht aushielt, die Unfähigkeit der

Unfähigen und die Schwäche der Schwachen" zu sehen. Seine schriftstellerische Laufbahn begann er mit 38 Jahren mit *Os Prisioneiros*. Immer wiederkehrende Themen in seinen Romanen und Erzählungen sind die Stadt, Kriminalität, Überbevölkerung und wirtschaftliche sowie gesellschaftliche Marginalität. Seine Werke wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und unter anderem ins Englische, Französische und Deutsche übersetzt. Aus prinzipiellen Gründen verweigert er jede Auskunft über sich und sein Werk und gibt keine Interviews.²²²

8.2 Zum Autor Ignácio de Loyola Lopes Brandão

Ignácio de Loyola Lopes Brandão wurde am 31. Juli 1936 in Araraquara im Bundesstaat São Paulo als eines von fünf Kindern geboren. Sein Vater, ein Eisenbahner, der über eine Bibliothek von 500 Büchern verfügte, brachte ihm früh mit der Literatur in Berührung. Seinen ersten eigenen Text veröffentlichte er am 16. August 1952 in der *Folha Ferroviária*, einer Wochenzeitung seiner Heimatstadt. Bei dem Artikel handelte es sich um eine Kritik des Filmes *Rodolfo Valentino*. Einige Tage darauf wurde die Filmkritik auch im *Correio Popular* abgedruckt. Nach dieser Initialzündung begann er regelmäßig für die Tageszeitung *O Imparcial* zu schreiben, bei der er auch das journalistische Handwerk erlernte. 1956 zog er nach São Paulo, nachdem er die Schule beendete. Dort arbeitete er bei der Zeitung *Última Hora*, wo er durch seine Sprachkenntnisse in Französisch und Englisch auffiel, die er sich in der Schule und durch regelmäßige Kinogänge angeeignet hatte. 1963 ging er nach Italien, um in den Cinecitta Filmstudios als Drehbuchautor zu arbeiten. Solange Loyola Brandão noch keinen Durchbruch erlangte, arbeitete er weiterhin für *Última Hora*, für die er Reportagen und Filmkritiken schrieb. In dieser Zeit schaute er sich nach eigenen Angaben 53 Mal den Film *Achteinhalb* von Federico Fellini, der ihn zum Roman *Zero* inspiriert haben soll.

Nach seiner Rückkehr nach Brasilien, brachte Loyola Brandão 1965 sein erstes Buch heraus, den Geschichtsband *Depois do sol*. Im Jahr darauf fing er bei der Zeitschrift *Claudia* an, und zwei Jahre später war er bereits ihr Chefredakteur. 1968 erschien sein erster Roman mit dem Titel *Bebel que a cidade comeu*, der später von Maurice Capovilla für das Kino adaptiert wurde. Das Drehbuch wurde später ausgezeichnet. Im selben Jahr starb seine Mutter.

²²² Vgl. Graetz, a.a.O. (Anm. 118), S. 1

1971 schrieb er einen achthundertseitigen Roman mit dem Titel *A inauguração da morte*. Nach der ersten Überarbeitung kürzte er 150 Seiten. Anschließend übergab er das Manuskript seinem Freund und Autor Jorge de Andrade, der weitere Kürzungen vorschlug. Brandão stellte den Roman Luciana Stegagno Picchio vor, die an den Universitäten in Rom und Pisa portugiesische und brasilianische Literatur unterrichtete. Sie interessierte sich für den Roman, der bereits den Titel *Zero* trug und leitete ihn an den Verlag *Editore Feltrinelli* aus Mailand weiter, der ihn in der Reihe „*I Narratori*“ veröffentlichte. 1975 erschien der Roman schließlich in Brasilien. Brandão reiste durch das Land und traf sich mit seinen Lesern, um über sein Buch und die politische Situation in Brasilien zu diskutieren. Im Juli 1976 erhält er den Preis für den besten fiktionalen Roman, verliehen von der *Fundação Cultural do Distrito Federal*. Im November desselben Jahres jedoch wurde das Buch vom Justizministerium zensiert und sein Verkauf verboten. Erst im Jahre 1979 wurde das Verbot aufgehoben.

Zu diesem Zeitpunkt widmete er sich ausschließlich dem schriftstellerischen Schreiben. 1981 erschien der Roman *Não verás país nenhum*.

1982 verbrachte er ein Jahr als Stipendiat des DAAD-Künstlerprogramms in West-Berlin. Seine Erlebnisse schilderte er in dem Band *Oh-ja-ja-ja* (in Brasilien: *O verde violentou o muro*).

1986 wurde er wieder nach Berlin zur 750-Jahr-Feier der Stadt eingeladen. Anschließend nahm er an einem Treffen über brasilianische Literatur an der Universität zu Köln teil. Auch João Ubaldo Ribeiro und Haroldo de Campos waren anwesend.

Der Roman *O ganhador* und der Geschichtsband *O homem do furo na mão* erschienen 1987. Der Erstgenannte erhielt im darauf folgenden Jahr den *Prêmio Pedro Nava* (der Academia Brasileira de Letras) und der *Associação Paulista de Críticos de Arte* (APCA) in der Kategorie "Bester Roman". *Não verás país nenhum* wurde 1988 als Bühnenstück im Theater José de Alencar, in Fortaleza, unter der Regie von Júlio Maciel aufgeführt.

1990 kehrte Brandão zum Journalismus zurück. Er wurde Chefredakteur der Zeitschrift *Vogue*. Daneben schrieb er Chroniken für die *Folha da Tarde*.

Basierend auf den gleichnamigen Roman wurde *Zero* als Ballett in einer Choreografie des *Balé da Cidade* 1992 am *Teatro Municipal* in São Paulo aufgeführt.

Im Mai 1996 wurde eine Gefäßverengung in Brandãos Gehirn festgestellt, die in einer 11-stündigen Operation beseitigt wurde. Die Erfahrungen hielt er in dem Band *Veia Bailarina* fest.

Im Jahr 2000 wurde sein Band *O homem que odiava a segunda-feira* als bester Geschichtsband mit dem *Prêmio Jabuti* ausgezeichnet.²²³

²²³ http://www.releituras.com/ilbrandao_bio.asp, zuletzt überprüft am 06.09.2007.