

ISSN 1414-1906

PANDAEMONIUM  
GERMANICUM  
REVISTA DE ESTUDOS GERMÂNICOS

Volume 4

*Humanitas*  
PUBLICAÇÕES  
FFLCH/USP

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP  
ÁREA DE ALEMÃO

Pandaemonium Ger. • n. 4 • p. 1-464 • São Paulo • 2000

*Copyright* 2000 da Humanitas FFLCH/USP

É proibida a reprodução parcial ou integral,  
sem autorização prévia dos detentores do *copyright*

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP  
Ficha catalográfica: Márcia Elisa Garcia de Grandi CRB 3608

---

Pandaemonium Germanicum: Revista de estudos germânicos/  
Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.–  
n. 1 (1997) –. – São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1997 –

Descrição baseada em: v. 3, n. 1 (jan.-jun. 1999)

ISSN 1414-1906

1. Literatura alemã 2. Língua alemã 3. Estudos germânicos  
4. Literatura I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas.

CDD 830  
430

---

HUMANITAS FFLCH/USP

e-mail: editflch@edu.usp.br

Telefax.: 3818-4593

*Editor Responsável*

Prof. Dr. Milton Meira do Nascimento

*Coordenação editorial e capa*

M<sup>a</sup>. Helena G. Rodrigues – Mtb n. 28.840

*Diagramação*

Selma M<sup>a</sup>. Consoli Jacintho – Mtb n. 28.839

*Revisão*

autores

PANDAEMONIUM  
GERMANICUM  
REVISTA DE ESTUDOS GERMÂNICOS

*Humanitas*  
FFLCH/USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO • FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

USP  
USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Reitor: Prof. Dr. Jacques Marcovitch  
Vice-Reitor: Prof. Dr. Adolpho José Meli



FFLCH - FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert  
Vice-Diretor: Prof. Dr. Renato da Silva Queiroz

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
Chefe: Prof. Dr. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto

COMISSÃO EDITORIAL

Claudia S. Dombusch  
Eliana G. Fischer  
Eluá Di Pietro Heise  
Eva Maria Ferreira Glenk  
George B. Sperber  
Hardarik Bihlhom  
João Azenha Júnior  
Maria Helena V. Battaglia  
Musa Numura  
Selma Murins Meireles  
Willi Bolle

ASSESSORES EDITORIAIS

Berthold Zilly (Freie Universität Berlin)  
Cullin B. Grant (University of Edinburgh)  
Francis Aubert (USP, São Paulo)  
Heinz Vater (Universität zu Köln)  
Ingedore G. Villaça Koch (UNICAMP, Campinas)  
John Milton (USP, São Paulo)  
Walter Moser (Université de Montreal)

Organização deste número:

Hardarik Bihlhom e Claudia Dombusch, com a colaboração de Willi Bolle e Kurt K. Sumogyi

Apoio: CNPq

Vendas

HUMANITAS LIVRARIA - FFLCH/USP  
Rua do Lago, 717 - Cid. Universitária  
05508-900 - São Paulo - SP - Brasil  
Tel: 3818-4589 - Fax: 3818-4593  
e-mail: pubflch@edu.usp.br  
http://www.flch.usp.br/humanitas

Comissão Editorial

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
ÁREA DE ALEMÃO  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
05508-900 - São Paulo-SP - BRASIL  
Fax: + 55 (0)11-3032-2325  
Fone: 55 (0)11-3818-5041  
e-mail: dlm@edu.usp.br

Humanitas FFLCH/USP - dezembro 2000

SUMÁRIO - INHALTSVERZEICHNIS

Apresentação .....	9
Geleitwort .....	13
LITERATURA - LITERATUR	
Brecht e o Brasil: Afinidades eletivas .....	19
<i>José Antonio Pasta Jr.</i>	
O teatro épico de Brecht .....	27
<i>Iná Camargo Costa</i>	
Brecht ainda hoje? .....	47
<i>Gerd Bornheim</i>	
Hanns Eisler: Companheiro musical de Brecht .....	71
<i>Willy Corrêa de Oliveira</i>	
Brecht e Ivan Lins: Um diálogo intertextual .....	85
<i>Eloá Heise</i>	
Heiner Müller e Brecht .....	99
<i>Ruth Röhl</i>	
Da imagem do Brasil ao teatro de Brecht: A peça <i>Baal</i> .....	109
<i>Celeste H. M. Ribeiro de Sousa</i>	
Mesa-redonda - A estética do teatro de Brecht .....	125
<i>Caco Coelho, Fernando Peixoto, Willi Bolle</i>	
Grimmelshausen - Um tratadista político por trás do romancista? .....	161
<i>Maria do Carmo Malheiros</i>	

## APRESENTAÇÃO

Temos o prazer de apresentar aos leitores o quarto número da revista PANDAEMONIUM GERMANICUM. Como volume 4 (ao invés de 3.2) e já com a data do ano 2000, ele é publicado com um pequeno atraso. Ressaltamos que, em parte, os artigos presentes neste número estão atrelados àqueles do número 3.1. De fato, o plano de realizar dois números por ano mostrou-se bastante ambicioso para a pequena equipe de organizadores.

Fundada em 1997 como órgão de publicação e intercâmbio de idéias nas áreas de literatura e língua alemã, bem como de tradução entre o alemão e outras línguas, a revista PANDAEMONIUM GERMANICUM tem conquistado seu espaço em nível nacional e internacional. Os quatro primeiros volumes contêm contribuições em português, alemão e inglês, de autores de cinco países: Brasil, Alemanha, Estados Unidos, Marrocos e Itália. Incluindo o presente número, já publicamos 59 artigos, 14 resenhas de livros, bem como as transcrições de duas mesas-redondas e de uma entrevista, perfazendo um total de quase 1.500 páginas. Evidentemente, a maioria desses trabalhos foi elaborada por autores brasileiros, que demonstram com isso a produtividade e criatividade dos Estudos Germânicos em nosso país, enquanto as numerosas contribuições de colegas do exterior comprovam a vivacidade do intercâmbio intelectual entre a Germanística do Brasil e de outros lugares do mundo.

Desde o início, a nossa política editorial tem sido bastante rígida em relação à qualidade. Todos os artigos submetidos passam pelo crivo de dois pareceristas independentes, especialistas nas áreas em questão, sendo que, até agora, cerca de um terço dos trabalhos foi aceito sem alterações, outro terço foi devolvido aos autores com sugestões para um aprofundamento antes da publicação e o último ter-

ço não pôde ser aceito. Sentimo-nos encorajados nessa política pela ampla aceitação do procedimento por parte dos autores e pelo crescimento constante do interesse dos leitores, não apenas no Brasil como também em outros países. Desde 1999, a revista está sendo indexada pela *Modern Language Association of America* (MLA).

O presente número divide-se em três partes, a primeira de literatura, a segunda de língua e a terceira de resenhas. O principal enfoque da parte de literatura recai sobre Bertolt Brecht, cujo centenário foi comemorado em 1998. Em setembro desse ano, a Área de Alemão da USP promoveu um evento comemorativo sob o título *Cem anos de Brecht* do qual participaram numerosos especialistas com conferências, discussões e apresentações. Os oito primeiros textos deste número baseiam-se em participações nesse evento. José Antonio Pasta Jr. busca afinidades entre Brecht e o Brasil; Iná Camargo Costa explica o conceito do teatro épico; Gerd Bornheim questiona a atualidade de Brecht no final do século XX; Willy Corrêa de Oliveira apresenta Hanns Eisler, o compositor que compôs numerosas músicas para peças e poemas de Brecht; Eloá Heise compara dois poemas: um de Brecht e um de Ivan Lins; Ruth Röhl confronta Brecht e Heiner Müller; e Celeste H. M. Ribeiro de Sousa interpreta uma alusão ao Brasil na peça *Baal*. O bloco sobre Brecht encerra-se com a transcrição de uma mesa-redonda composta por Caco Coelho, Fernando Peixoto e Willi Bolle acerca da estética do teatro de Brecht e da sua relevância para o Brasil de hoje.

O segundo bloco de artigos sobre literatura compõe-se de trabalhos tematicamente diversos. Maria do Carmo Malheiros apresenta Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, o romancista alemão mais importante do século XVII; Dagmar von Hoff trata das tentativas desesperadas de Karoline von Günderrode de sobreviver como poetisa dramática na sociedade machista do início do século XIX; Willi Bolle compara duas descrições do amanhecer no Amazonas, de Carl Friedrich Philipp von Martius e Mário de Andrade, à luz da teoria das cores de Goethe; Karin Volobuef interpreta a narrativa *A mulher sem sombra* de Hugo von Hofmannsthal; Florian Vaßen discute o tratamento de colonialismo e história em obras de Anna

Seghers e Heiner Müller; e Manfred Weinberg dedica-se à questão da violência em nível de conteúdo, forma e produção, nas entrevistas de Hubert Fichte com o “Homem de Couro”, Hans Eppendorfer.

A parte sobre língua conta com dois artigos extensos. No primeiro, Claudio Di Meola traça um perfil gramatical e semântico das preposições da língua alemã; no segundo, Heinz Vater explica dois modelos recentes da fonologia, a Fonologia Autosegmental e a Fonologia Métrica.

Na parte de resenhas, finalmente, apresentam-se quatro livros sobre assuntos lingüísticos, publicados na Alemanha em 1997 e 1998.

Todos os artigos vêm acompanhados por resumos e palavras-chave em duas línguas. Dessa forma, pretendemos torná-los mais acessíveis para um público internacional. Agradecemos a ajuda do nosso colega John Milton com a revisão dos resumos em inglês.

Agradecemos também a valiosa colaboração nas transcrições e na revisão das mesmas por Cássio Pires de Freitas, Ana Maria Vassallo, Luiz Fernando Dias Moreira, Maria Célia Ribeiro e Renato Faria.

Visto as dificuldades de cumprir o cronograma, a revista PANDAEMONIUM GERMANICUM retorna à periodicidade anual a partir do ano 2000. Para o volume 5, solicitamos a submissão de artigos das áreas de literatura e língua alemãs e de tradução. Os trabalhos podem ser redigidos em alemão, português ou inglês.

Colocamos este número nas mãos dos leitores e desejamos que ele seja recebido como uma contribuição séria para os Estudos Germânicos brasileiros e internacionais.

São Paulo, outubro de 2000

*Claudia Dornbusch & Hardarik Blühdorn*

## GELEITWORT

Wir freuen uns, unseren Lesern die vierte Ausgabe der Zeitschrift PANDAEMONIUM GERMANICUM vorstellen zu können. Zunächst als zweite Hälfte des dritten Bandes geplant, erscheint sie nun als Nr.4, Jahrgang 2000, mit einer leichten Verspätung. Leider erwies sich das Vorhaben, zwei Nummern pro Jahr zu produzieren, als ziemlich ehrgeizig für das kleine Team von Herausgebern.

1997 als Organ für die Veröffentlichung und den Gedankenaustausch auf den Gebieten der deutschen Literatur und Sprache sowie der Übersetzung zwischen dem Deutschen und anderen Sprachen gegründet, hat PANDAEMONIUM GERMANICUM sich inzwischen seinen Platz auf nationaler und internationaler Ebene erworben. Die ersten drei Jahrgänge enthalten Beiträge in portugiesischer, deutscher und englischer Sprache von Autoren aus fünf Ländern: Brasilien, Deutschland, den Vereinigten Staaten, Marokko und Italien. Die vorliegende Nummer eingeschlossen, haben wir auf insgesamt fast 1.500 Seiten 59 Aufsätze, 14 Rezensionen sowie Transkriptionen von zwei Podiumsdiskussionen und einem Interview veröffentlicht. Es ist klar, dass die Mehrzahl der Aufsätze von brasilianischen Autoren stammt, die damit die Produktivität und Kreativität der *Estudos Germânicos* in unserem Land deutlich machen, während die zahlreichen Beiträge von KollegInnen aus dem Ausland die Lebendigkeit des intellektuellen Austauschs zwischen der Germanistik Brasiliens und anderer Teile der Welt unter Beweis stellen.

Von Anfang an war unsere Herausgeber-Politik anspruchsvoll in Bezug auf die Qualität. Alle eingereichten Artikel werden von zwei unabhängigen Gutachtern beurteilt, die auf den jeweiligen Gebieten Spezialisten sind, wobei bisher etwa ein Drittel der Arbeiten unver-

ändert angenommen und ein weiteres Drittel mit Vorschlägen für eine Überarbeitung vor der Veröffentlichung an die Autoren zurückgeschickt wurde, während das übrige Drittel nicht zum Druck angenommen werden konnte. Durch die breite Akzeptanz, die dieses Verfahren bei den Autoren gefunden hat, sowie durch das konstant zunehmende Interesse der Leser, nicht nur in Brasilien, sondern auch in anderen Ländern, fühlen wir uns in dieser Politik bestärkt. Seit 1999 wird die Zeitschrift von der *Modern Language Association of America* (MLA) indexiert.

Die vorliegende Ausgabe besteht aus drei Teilen, von denen der erste Aufsätze zur Literatur, der zweite Arbeiten zur Sprache und der dritte Rezensionen enthält. Der Schwerpunkt im Literaturteil gilt Bertolt Brecht, dessen hundertster Geburtstag 1998 gefeiert wurde. Im September jenes Jahres veranstaltete das Institut für Deutsch der USP eine Festwoche unter dem Titel *Hundert Jahre Brecht*, an der zahlreiche Spezialisten mit Vorträgen, Diskussionen und Aufführungen teilnahmen. Die ersten acht Texte der vorliegenden Nummer gehen auf Beiträge zu dieser Festwoche zurück. José Antonio Pasta Jr. sucht Affinitäten zwischen Brecht und Brasilien; Iná Camargo Costa erläutert das Konzept des epischen Theaters; Gerd Bornheim fragt nach der Aktualität Brechts am Ende des 20. Jahrhunderts; Willy Corrêa de Oliveira stellt Hanns Eisler vor, den Komponisten, der zahlreiche Musiken zu Stücken und Gedichten Brechts geschrieben hat; Eloá Heise vergleicht Gedichte von Brecht und Ivan Lins; Ruth Röhl stellt Brecht und Heiner Müller gegenüber; und Celeste H. M. Ribeiro de Sousa interpretiert eine Anspielung auf Brasilien im Stück *Baal*. Der Block über Brecht endet mit der Transkription einer Podiumsdiskussion mit Caco Coelho, Fernando Peixoto und Willi Bolle über die Ästhetik des brechtschen Theaters und ihre Relevanz für das heutige Brasilien.

Der zweite Block mit Aufsätzen zur Literatur besteht aus thematisch breit gestreuten Arbeiten. Maria do Carmo Malheiros stellt

Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen vor, den wichtigsten deutschen Romanschriftsteller des 17. Jahrhunderts; Dagmar von Hoff be handelt die verzweifelte Versuche der Karoline von Günderrode, als dramatische Dichterin in der männerbestimmten Gesellschaft des beginnenden 19. Jahrhunderts zu überleben; Willi Bolle vergleicht zwei Beschreibungen des Sonnenaufgangs am Amazonas von Carl Friedrich Philipp von Martius und Mário de Andrade im Lichte der Farbenlehre von Goethe; Karin Volobuef interpretiert die Erzählung *Die Frau ohne Schatten* von Hugo von Hofmannsthal; Florian Vaßen diskutiert die Behandlung von Kolonialismus und Historie in Werken von Anna Seghers und Heiner Müller; und Manfred Weinberg widmet sich der Frage der Gewalt auf den Ebenen des Inhalts, der Form und der Produktion in den Interviews von Hubert Fichte mit dem "Ledermann", Hans Eppendorfer.

Der Sprachteil bringt zwei umfangreiche Aufsätze. Im ersten von ihnen zeichnet Claudio Di Meola ein grammatisches und semantisches Profil der deutschen Präpositionen; im zweiten erklärt Heinz Vater zwei jüngere Modelle der Phonologie, die Autosegmentale und die Metrische Phonologie.

Im Rezensionsteil schließlich werden vier Bücher über linguistische Themen besprochen, die 1997 und 1998 in Deutschland erschienen sind.

Allen Aufsätzen wurden Zusammenfassungen und Stichwörter in zwei Sprachen beigelegt. Auf diese Weise hoffen wir, ihre Zugänglichkeit für ein internationales Publikum zu verbessern. Wir danken unserem Kollegen John Milton für die Hilfe bei der Revision der Zusammenfassungen auf Englisch.

Wir danken auch folgenden Mitarbeitern für die Transkriptionen und deren Revision: Cássio Pires de Freitas, Ana Maria Vassallo, Luiz Fernando Dias Moreira, Maria Célia Ribeiro, Renato Faria.

Angesichts der Schwierigkeiten den Zeitplan einzuhalten, kehrt PANDAEMONIUM GERMANICUM ab 2000 zu jährlicher Erscheinungsweise zurück. Für den fünften Band laden wir zur Einreichung von Aufsätzen zu Fragen der deutschen Literatur und Sprache sowie der Übersetzung ein. Die Arbeiten können auf Deutsch, Portugiesisch oder Englisch geschrieben sein.

Wir wünschen uns, dass diese Nummer als Beitrag zur brasilianischen und internationalen Germanistik das Interesse der Leser findet.

São Paulo, im Oktober 2000

*Claudia Dornbusch & Hardarik Blühndorn*

*LITERATURA –  
LITERATUR*



## BRECHT E O BRASIL: AFINIDADES ELETIVAS\*

*José Antonio Pasta Jr.\*\**

**Abstract:** This article discusses some aspects of Brecht's work and its relationship with the Brazilian literary, historical and socio-political life. The focus is on the inconsistency of the struggle for the so-called *Bildung*, where the advances of new ideas and social forms are in conflict with a reactionary context.

**Keywords:** Brecht; Reception in Brazil.

**Zusammenfassung:** Dieser Aufsatz behandelt einige Aspekte des Werkes Brechts und seine Beziehungen zum literarischen, historischen und sozio-politischen Leben in Brasilien. Im Zentrum des Interesses steht die Inkonsistenz des Strebens nach der sogenannten *Bildung*, wo die Entwicklung neuer Ideen und Sozialformen in Konflikt mit einem reaktionären Kontext steht.

**Stichwörter:** Brecht; Rezeption in Brasilien.

**Palavras-chave:** Brecht; Recepção no Brasil.

A obra de um grande escritor, como a de Brecht, certamente oferece muitas e diversas coisas aos muitos e diferentes leitores que dela se aproximam. Ele próprio quis assim: se não desejou que ela fosse *tudo*

---

\* Este texto é a transcrição de uma palestra proferida na USP por ocasião da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem anos de Brecht", organizada pela Área de Alemão, de 14 a 17 de setembro de 1998. Guarda ainda, por isso, características da exposição oral e do caráter de anotação que lhe deu origem.

\*\* O autor é Professor Associado do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Área de Literatura Brasileira, da USP.

para *todos*, ao modo do gênio metafísico que projetasse a obra absoluta, ele quis ao menos escrever algo para cada ocasião, conforme deixa perceber em sua emulação de Shakespeare. Aproxima-se, assim, por um lado, de seu compatriota Goethe, *poeta de circunstância*, em um sentido muito profundo e, por outro lado, desse modelo incontornável para o projeto alemão de edificar um teatro nacional clássico – William Shakespeare, em quem a consciência de *repertório* ultrapassa aquela de um chefe-dramaturgo para incidir, já, sobre as situações capitais da vida mesma.

Em alguma medida, essa riqueza e essa especificidade podem se abrir também, é claro, para um brasileiro que dessa obra se aproxime. Mas se ele tiver alguma consciência de seu lugar, isto é, se conservar um olho posto na circunstância brasileira, mais cedo do que imagina irá re-encontrar no autor alemão, não obstante as muitas diferenças, alguns dos nós e conflitos principais que constituem o solo de sua própria experiência intelectual, justamente naquilo que talvez a caracterize como mais especificamente *brasileira*.

De forma curiosa, esse encontro Brecht-Brasil de que se fala aqui não se dá nas águas do Brecht mais imediatamente internacionalista. Ao contrário, é lá onde ele é mais caracteristicamente alemão que parece falar de modo mais direto à circunstância brasileira. Essa atração entre subitânea e inesperada, mas que parece determinada desde sempre por um fundo comum que se oculta, é difícil deixar de chamá-la de *afinidade eletiva*. Não se trata, portanto, daquela aproximação determinada pela influência ou pela recepção de Brecht no Brasil – questão das mais relevantes e instrutivas – mas de algo de outra ordem, que diz respeito aos dilemas culturais básicos, que determinam o próprio ponto de vista do escritor e, portanto, comprometem a própria dimensão projetual das obras literárias. Talvez se pudesse dizer que essa afinidade eletiva possui, então, teor epistemológico (se me permitem o termo) e que, assim, trata-se de algo como uma aproximação que é da ordem da permanência e do devir, não da nostalgia – rubrica sob a qual a rapidez oportunista tenta sepultar toda aproximação atual de Brecht.

Claro que, à primeira vista, são as diferenças que mais nos chamam a atenção. Elas são muitas e fortes, e uma delas já se começou a indicar acima: onde encontrar entre nós essa dimensão de consequência da obra de arte, que a faz ter como parâmetro último a própria vida, tão poderosa em Brecht, que empenha todo o sujeito e o seu destino em sua constituição implacável? Ela cai como uma surpresa, melhor, como um choque, em uma ambiência onde a experiência cultural tinha e tem muito de ornamental, ou seja, de algo que não se leva inteiramente a sério. Quem quer que não faça o jogo dessa festa pobre em que se simula o teor de verdade do pensamento e da arte, experimenta o sentimento de presenciar uma comédia intelectual, cujos fundamentos maciçamente antidemocráticos – de exclusão e privilégio – não permitem ver como engraçada, mas como oscilante entre o ridículo e o abjeto. A simples dimensão de consequência, como constitutiva da obra, já tem caráter subversivo nesse meio.

Assim, as diferenças que o encontro de Brecht permite experimentar não são algo a desprezar, mas a experimentar tão amplamente quanto possível. A atração, de início, se dá pelos antípodas, e pode ser proveitosa.

Mas lá mesmo, em nossos maiores autores, onde essa dimensão de consequência se frustra – no auge da diferença, portanto – é que se pode ver reponter o referido solo comum da experiência intelectual. Nesses escritores, desde Machado de Assis e mesmo antes, esse movimento frustrado, tão característico, não é falta de talento ou de empenho. Ele testemunha, antes, sua fidelidade a uma matéria histórica que, para o grande artista, nunca é o caso de falsear. Não é outra coisa, aliás, que os faz ser o que são.

Na circunstância brasileira, feita de acomodações sucessivas, sempre pelo alto, nenhum desses autores encontrou a radicalização histórica que permitiu, em Brecht, seu radicalismo particular, mas, como ele, cada um dos nossos autores fez a experiência de confrontar uma descontinui-

dade e um deslocamento radicais, fazendo dele o núcleo mesmo de sua obra.

A ênfase nas formas da continuidade, que crescentemente se foi desenvolvendo na obra de Brecht, é reação contraditória a uma experiência radical do descontínuo, vivida como perdição e ruína. É preciso ter consciência de que essa é das faces menos reconhecidas de seu trabalho, empanada tanto pela voga do *jovem Brecht* quanto pela vulgata brechtiana do *engajamento*, mal compreendido, muitas vezes intencionalmente, como instrumentalização e imediatismo absoluto da produção artística.

De fato, no Brecht das primeiras peças – *Baal*, *Tambores na noite*, *Na selva das cidades...* – algo como uma paixão da destruição dá ímpeto à escrita. Bernard DORT encontra, nesse Brecht, o ritmo de um “tempo da destruição”, e Hans MAYER fala de um “anticulto da desapareição” e, mesmo, de uma “fascinação da morte e da destruição”. Em 1925, nos seus *Escritos sobre política e sociedade*, ele próprio escreverá: “Eu não experimento a necessidade de que um só pensamento meu permaneça; gostaria, ao contrário, que tudo fosse consumido, assimilado, aniquilado”.

É certo que o impulso agressivo e destruidor jamais desaparecerá da obra de Brecht, mas não é menos notável a transformação de função por que virá a passar. Especialmente depois da *Ópera dos três vinténs*, tem-se a sensação de encontrar um Brecht avesso a esse primeiro. Tornam-se mais e mais numerosos e integrados, na sua obra, os recursos da continuidade, isto é, os dispositivos que visam a assegurar sua duração, sua reposição e integridade. Não é possível esgotá-los aqui, mas a noção de *modelo* ganha posição central em seu trabalho: a peça, que não hesita em retomar e variar um modelo, se faz, ela própria, *modelizante*, visa à sua reprodutibilidade; multiplicam-se os textos e livros-modelo de encenações, e Brecht passa a avançar a noção, esdrúxula para uma sensibilidade pós-romântica, de “imitação soberana”, criticando o vulgar desprezo que se tem “pela difícil arte de imitar”. Ainda nessa linha, peças-chave da dramaturgia alemã e internacional (da Antigüidade Clássica ao

mundo moderno) são refundidas e integradas ao *corpus* brechtiano. As peças não mais se sucedem, simplesmente, umas às outras, mas passam a ser pensadas como conjunto integrado, dando à noção de *repertório* de um único autor um sentido que ela não mais conhecera desde Shakespeare. Passa, também, a escrever no que ele próprio chamou de *Basic German*, deixando claro que tem “muitas fronteiras a cruzar”: políticas, de classe, de língua, de cultura etc – uma espécie de hiper-tradutibilidade sendo aí diretamente visada. Tradutibilidade, retomada da tradição, continuidades históricas, refacção do conceito de imitação, repertório, caráter modelizante da produção: torna-se dominante, agora, a ênfase nas continuidades.

O que subjaz a essa transformação? As razões são muitas e complexas mas, mesmo sob o risco de simplificação excessiva, é possível indicar o essencial. É certo que o nazismo e o exílio são determinantes dessa atitude, ao se imporem como experiência de ruptura violenta, de destruição do campo da cultura, o que faz ver com outros olhos os potenciais de clarificação e organização que este guardava em seus momentos fortes. Mas ambos, nazismo e exílio, funcionam, antes, como instância de *crystalização* de uma experiência que, a rigor, começara antes – a experiência do poder desagregador da forma-mercadoria, do qual ambos se revelaram, na verdade, momentos exponenciais. Foi, de fato, ao experimentar na *Ópera dos três vinténs* e nos acontecimentos subsequentes (o filme, o processo judicial, a polêmica pública etc), que, sob o império do mercado, “tudo que é sólido se desmancha no ar”, que Brecht se deu conta do caráter unilateral e finalmente ingênuo de suas anteriores tendências à destruição e ao aniquilamento.

É essa experiência que o levará ao reencontro dialético com os projetos dos clássicos nacionais, Lessing, em certa medida, mas principalmente Schiller e Goethe. Brecht reconhecerá então, em seu esforço para a formação de uma literatura nacional, uma situação análoga à sua própria. Em ambos os casos, ele verá, o esforço pela *Bildung* é determinado pela *miséria alemã*, que de modo sombrio se reedita em seu pró-

prio tempo, em pleno séc. XX. Então, como agora, uma cultura fragmentária, assinalada por aguda descontinuidade, vê confrontar-se o atraso que lhe é peculiar ao avanço de novas idéias e novas formas sociais, num universo que lhe é mais que contíguo, do qual ela finalmente participa, em posição deslocada. Se, antes, eram as idéias da Revolução Francesa que se viviam como igualmente presentes e deslocadas no contexto fragmentado e semi-feudal da Alemanha, agora eram as idéias socialistas que se experimentavam como que em regime de inversão ou perversão no contexto regressivo da nazificação alemã. A reedição sombria de circunstâncias análogas impõe a percepção da História como pesadelo, como forma regressiva do eterno retorno do mesmo (percepção que se irá refratar de outro modo nas obras de Benjamin e Adorno) – evidenciando coordenadas trans-históricas da experiência intelectual: sobre o pano de fundo da referida fragmentação, experiência do deslocamento das idéias progressistas em contexto regressivo, e do convívio, sempre incongruente, de exigências modernas e arcaicas igualmente impositivas.

O encontro desse peculiar concurso de circunstâncias fere de imediato a atenção de quem observa a situação brasileira. Este logo reconhece, aí, não obstante as diferenças, coordenadas análogas àquelas que constituem o solo histórico da própria experiência intelectual que lhe diz respeito de mais perto. Sobre um fundo de fragmentação e descontinuidade dos esforços produtivos, é inevitável ao brasileiro, que se não ilude, o sentimento de uma permanência perversa de situações arcaicas, que se ultrapassam sem que sejam superadas. Nesse contexto, é central a experiência do deslocamento de idéias socialmente avançadas, simultaneamente presentes e descabidas – situação peculiar para a qual Roberto Schwarz encontrou a fórmula das “idéias fora do lugar”.

Em qualquer plano em que se considere a *Bildung*, nessa situação, seja no nível do sujeito individual, da constituição da obra ou da cultura, multiplicam-se as formas de conjunção incongruente de regimes arcaicos e modernos, notadamente aquelas que supõem, respectivamente, a

autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta. Também aqui, a identificação, a análise e a *enformação* desses embates do descontínuo e do contraditório fazem o núcleo vivo das obras capitais de nossa literatura. Nossos trabalhos artísticos e intelectuais mais relevantes só o são na medida em que o realizam.

A obsessão pela *Bildung* tem, sob esse aspecto, matrizes semelhantes em ambas as culturas. No Brasil, como se sabe, ela constitui verdadeira *idéia fixa*, para usar a expressão machadiana, e, para além de suas manifestações amalucadas, responde pela fieira de obras centrais de *interpretação* do Brasil que têm, todas, em seu título ou subtítulo, a palavra *formação*: de Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre a Antônio Candido e Celso Furtado, entre outros. No plano internacional, Brecht é dos raríssimos autores contemporâneos a oferecer aos brasileiros a contrapartida crítica e radical desse esforço pela formação, desenvolvido desde bases em parte semelhantes. De certo modo, é para aquele a quem é negada a posição do centro, os que têm como lote a dualidade constitutiva, que é posta a ocasião de realizar os esforços de totalização e de libertação do que é essencial nos fenômenos históricos.

Não se trata, entretanto, de algo *dado*, mas, a cada vez, de uma conquista a se fazer, dialeticamente. O superior alcance estético e o poder de antecipação dos clássicos alemães e deste seu herdeiro em nosso século, Brecht, assim como a alta qualidade estética e o caráter antecipatório de um Machado de Assis devem-se à sua capacidade de transformar a desvantagem em vantagem, isto é, a posição deslocada em ponto de vista privilegiado para investigar e levar às últimas conseqüências o que, no centro do sistema, não se desvela com a crueza com que o faz na sua periferia. Sob esse aspecto, de certo modo reencontramos, Brasil e Alemanha, critérios de excelência que derivam de um mesmo padrão propriamente excêntrico, nem sempre imediatamente acessível em países centrais da evolução capitalista.

É ponto pacífico, em nossos estudos literários, o reconhecimento e

a investigação da influência francesa, dominante desde meados do séc. XVIII, em nossa formação. De sua amplitude e peso, não temos dúvidas. Mas de certa maneira, dos franceses emprestamos principalmente algo como o quadro geral de um sistema literário e a formulação *positiva* de nossas próprias aspirações à constituição de um cânone, com dimensão identitária afirmativa. Mas cada vez que nossa dualidade mais funda nos atingiu, a cada vez que se tratou de dar forma aos impasses e contradições de nossa formação supressiva, e às singularidades e pulsões esquisitas que ela põe em cena, foi com os alemães – os escritores e pensadores alemães – que nossos escritores dialogaram, às vezes de forma surda e subterrânea. Foi em diálogo com Goethe e Schiller que Gonçalves Dias formulou o sentimento nacional e metafísico de deslocamento. Foi ainda em diálogo oculto com Goethe que Machado de Assis deu forma ao *Esau e Jacó*, e modelou a demanda de impossível própria aos nossos faustos periféricos, aos nossos Napoleões de Barbacena e do Catete. Aos mesmos faustos e aos desvãos mais ocultos do *Meister* goethiano voltou-se Guimarães Rosa para dar corpo aos abismos de dualidade que fazem o *Grande Sertão*, assim como foi em diálogo com os alemães que Mário de Andrade procurou figurar a situação dilacerada do intelectual em situação regressiva, no *Amar, verbo intransitivo* e outros textos. A investigação dessa afinidade eletiva ainda mal começou, e só ganharíamos se pudéssemos levá-la adiante. Se a porta para fazê-lo for, em algum caso, a de Brecht, tanto melhor: ao menos não será a porta da direita.

### Referências bibliográficas

DORT, B. *Lecture de Brecht*. Paris, Seuil, 32-44, 1960.

MAYER, H. *Brecht et la tradition*. Paris, L'Arche, 1977.

## O TEATRO ÉPICO DE BRECHT

Iná Camargo Costa\*

**Abstract:** This article is a reduced version of the chapter "Sinta o drama" from the book with the same title. It traces Brecht's reasons for qualifying his theater as epic, based on important literary critics such as Peter Szondi, Adorno, Lukács and Anatol Rosenfeld, including Brecht himself.

**Keywords:** Drama; Dramatic Form; Epic Theater.

**Zusammenfassung:** Dieser Artikel ist eine gekürzte Fassung des Kapitels "Sinta o drama" aus dem gleichnamigen Buch. Er untersucht Brechts Gründe, sein Theater als episch zu bezeichnen, ausgehend von wichtigen Literaturkritikern wie Peter Szondi, Adorno, Lukács und Anatol Rosenfeld sowie Brecht selbst.

**Stichwörter:** Drama; Dramatische Form; Episches Theater.

**Palavras-chave:** Drama; Forma Dramática; Teatro Épico.

### 1. Alguns motivos

Ao tratar das dificuldades para compor e compreender a música nova (Schoenberg), Adorno parte de algumas das idéias de Brecht em "Cinco dificuldades para dizer a verdade", texto de 1934. Adorno assume neste ensaio dos anos sessenta (ADORNO 1985) que as dificuldades a que se referia Brecht não são exclusivas do escritor, são também do mú-

\* A autora é Professora Doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

sico e provêm da degeneração da chamada produção cultural em ideologia. A experiência assinalada por Brecht não se limita ao teatro; toda arte fracassa; o artista não pode mais ser ingênuo: “assim como a escrita, a composição musical enfrenta dificuldades objetivas antes desconhecidas; estas dificuldades estão relacionadas essencialmente ao lugar da arte na sociedade e não desaparecem pelo simples fato de ninguém se ocupar delas.” Quando se cultiva a música de maneira irrefletida, explica o filósofo, quando a música não percebe que suas dificuldades são o seu pressuposto e não as assume, então degenera no já dito centenas de vezes, degenera em uma espécie de tautologia do mundo que, além disso, põe uma aura em torno das coisas e confirma que o triste é imutável e assim deve ser (ib.: 112 s.).

As considerações de Adorno sobre a *linguagem tonal* da música são tão esclarecedoras e tão próximas das que podem ser feitas sobre a *forma do drama* que é possível trabalhar com a hipótese de que suas conclusões são análogas às que apóiam a intervenção de Brecht na defesa de uma nova forma de fazer teatro, chamada épica por razões históricas que pretendemos esboçar.

Segundo o filósofo, já deveria ter ficado claro que os meios tradicionais de composição, bem como as formas por eles criadas, foram afetados e modificados pelos meios e formas de configuração desenvolvidos posteriormente. Muitos se comportam, no entanto, como se os meios *tonais* fossem *algo natural*, quando na verdade surgiram na história, são resultado de uma transformação e, por isso mesmo, também são transitórios. Para dizer a mesma coisa em outra linguagem, o nível alcançado pelas forças produtivas técnicas da música está muito acima das forças produtivas subjetivas, isto é, do modo como o compositor reage a eles.

“Ocorre aqui algo muito parecido com o que se passa na sociedade em seu conjunto: nela também se produziram grandes discrepâncias entre a evolução das forças produtivas técnicas e os modos humanos de reagir, as capacidades para utilizar, controlar e aplicar com sentido essas

técnicas. A expressão mais evidente deste estado de coisas pode ser vista no fato de que, por um lado, os seres humanos conquistam o espaço cósmico e, por outro, regridem psicologicamente, tornam-se infantis num grau absurdo. Este estado de coisas penetra também na prática das artes, chega até seus detalhes mais sutis.” (ib.: 117)

O lugar da arte na sociedade atual se tornou incerto porque ela *não pode* compactuar com a administração mercadológica da vida espiritual. Tornou-se incerto o que a música significa para a experiência dos homens aos quais se destina e essa carência de um espaço social se apresenta como a perda de uma *linguagem* musical dada *objetivamente* de antemão. E para piorar o quadro, “a pseudo-cultura socializada se opõe à recepção da nova música compactuando com a administração do espírito e com a sua transformação em bem cultural. Esta pseudo-cultura socializada se opõe à compreensão de uma arte que não quer se submeter a esses mecanismos.” (ib.: 133)

Retomando o exposto no ensaio sobre o fetichismo na música e a regressão da audição, Adorno avança na determinação histórica da *tonalidade* e seu papel no processo, explicando que a adequação entre o ouvido e o ouvinte esteve limitada à era da tonalidade e preferencialmente em sua figura diatônica. Apesar de ser um produto histórico, no pré-consciente musical e no inconsciente coletivo a tonalidade parece ter se convertido em algo como uma *segunda natureza*. Isto explica a enorme força de resistência com que, na consciência dos ouvintes, a tonalidade se opõe à compreensão de obras que, por sua vez, foram a consequência inteiramente lógica da evolução imanente da tonalidade como linguagem da música. Seria preciso perguntar de onde a linguagem tonal retira essa capacidade de resistência; uma investigação histórica evidenciaria que tal linguagem foi em grande medida resultado de um processo não voluntário, não dirigido. É difícil, a propósito de sua constituição, não pensar nos princípios que regem a economia monetária burguesa: “a tonalidade não foi por acaso a linguagem musical da era burguesa. A harmonia do particular e do geral correspondia ao modelo de sociedade do

liberalismo clássico. Da mesma forma, a tonalidade se impunha, a partir dos bastidores, como *invisible hand*, através das espontaneidades individuais e por cima destas.” (ib.: 143)

Assim como as operações de intercâmbio na linguagem tonal são relacionadas com as operações mercantis, podemos relacionar ao mesmo processo o princípio da *autonomia do indivíduo* a partir de, e em torno do qual, se constitui o mundo “que interessa” ao drama e se estabelecem as “evidências” a respeito do que “sempre” teve validade no “teatro”. A linguagem tonal impede o ouvido de perceber a música nova com a mesma violência com que a linguagem dramática se constitui em obstáculo à fruição verdadeiramente livre de todo o teatro que se fez desde fins do século passado. Adorno ajuda a explicar porque até hoje Brecht é um problema a ser decifrado.

## 2. A forma do drama

Para estudar a *crise* do drama, entendido como forma historicamente constituída, em sua *Teoria do drama moderno* Peter Szondi, discípulo de Adorno, parte da idéia de que *forma é conteúdo social sedimentado*; todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal (cf. SZONDI 1972: 9 ss.).<sup>1</sup> Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal mas, não havendo essa correspondência, o enunciado do conteúdo pode entrar em contradição com o formal. Neste caso, o conteúdo põe a forma em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Neste momento histórico, a forma entra em crise. Um impor-

<sup>1</sup> Como passamos a resumir e a recortar os primeiros capítulos dessa obra de Peter Szondi, deixaremos a partir de agora de citá-lo a cada passo.

tante sintoma da crise pode ser percebido quando os críticos rejeitam uma obra por suas “dificuldades técnicas”. Dificuldades técnicas são problemas históricos, isto é, novos conteúdos da experiência que têm direito a encontrar sua forma e por isso podem ser pensados como verdadeiros sismógrafos sociais.

Os principais componentes formais do drama, *quase* de acordo com qualquer manual do século passado, começam por sua definição: a forma teatral que tem por objeto a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. O drama repousa sobre três pilares: indivíduo, ação e diálogo.

O princípio formal do drama é a própria definição de indivíduo livre: *autonomia*. O drama deve ser um todo autônomo, absoluto. Não pode remeter a um antes, nem a um depois e muito menos ao que lhe é exterior. Daí também a sua determinação temporal: o presente-que-engendra-o-futuro segundo a implacável lógica da causalidade. O drama não admite o acaso, exige a *motivação* de todos os acontecimentos.

Os próprios temas que interessam ao drama são delimitados por razões de princípio ao âmbito das relações intersubjetivas, por serem os únicos passíveis de configuração exclusiva através do diálogo.

Quando se fala em *indivíduos* bem caracterizados, está pressuposta a exigência de *profundidade psicológica* dos personagens. São indivíduos que devem ser capazes de assumir seu próprio destino, bem como as consequências dos seus atos, sem se submeterem a instâncias externas ou superiores (fatalidade, deuses, tradições). Ao contrário, normalmente os heróis dramáticos *enfrentam* esse tipo de instâncias nas pessoas de seus agentes/representantes. (Já se vê que não é *qualquer um* que pode ser herói dramático.)

A ação dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o *diálogo* – expressão da vontade, planos, intenções, objetivos dos personagens –, para ser dramático, deve ser veículo de *decisões*. Sendo o diálogo o veículo discursivo do drama, não há nele lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja “contando uma história”. Por isso o drama moderno eliminou prólogo, coro, epílogo – componentes essenciais à tragédia clássica (grega). Esta forma não admite um narrador. O drama não é “escrito”, mas exposto. A relação com o espectador também é absoluta, objetivada na reivindicação da quarta parede. O drama exige do espectador uma passividade total e irracional: separação ou identificação perfeita. Por isso o trabalho do ator exige identificação absoluta com o personagem (desaparece o ator para dar lugar ao personagem) porque, repetindo, drama não é *representação*; ele se *apresenta* a si mesmo.

Outra consequência literária, no âmbito da restrição formal ou conteudística: sendo o drama primário, uma peça sobre assunto histórico jamais poderá ser dramática. Mas é possível fazer drama com *personagem* histórico: basta colocá-lo num momento de decisão (dramática), manipulando a história propriamente dita de modo a fazer dela simples moldura. O dramaturgo, porém, deve tomar muito cuidado em sua seleção dos materiais, pois se a decisão do personagem tiver caráter histórico (político), a peça pode *cair* no gênero épico.

Quem conhece minimamente a história da dramaturgia moderna, de Ibsen aos nossos dias, há de perceber pelo exposto que nenhum dos grandes dramaturgos atende a essas exigências. Por isso mesmo eles são grandes: tentaram, em atenção ao novo conteúdo histórico que pretendiam configurar, desenvolver outras formas teatrais. Não custa lembrar que as mais importantes foram minuciosamente analisadas por Peter Szondi no livro citado.

### 3. Um pouco de história

Ao contrário do que afirma a moderna ideologia teatral, nem sempre existiu o drama nos termos em que foi descrito por Peter Szondi. Para não ir muito longe, Hegel, por exemplo, foi um dos estudiosos do assunto que demonstrou como e porque alguns componentes épicos essenciais da *tragédia grega* foram eliminados pela *tragédia neoclássica*, que já caminhava decididamente rumo ao drama, forma histórica criada por e para a burguesia.<sup>2</sup>

Estudos como os de F. GAIFFE (1910) e M. LIOURE (1973) contêm informações indispensáveis para se pensar este gênero em seu enraizamento na França do século XVIII. O primeiro declara sem rodeios que “a literatura francesa viu *nascer* no século XVIII uma forma dramática nova, criada *em oposição* aos gêneros clássicos da Tragédia e da Comédia; para responder às aspirações da burguesia, que desejava ver consagrada pelo teatro a situação cada dia mais considerável que ela ocupava na sociedade” (GAIFFE 1910: 1, grifos nossos). Michel Lioure mostra que até 1762, data do primeiro registro da palavra *drama* no *Dicionário da Academia*, o termo nem ao menos tinha direito de cidadania na língua francesa. Citando Gaiffe, lembra que o drama não se dirigia mais à aristocracia de Versailles, mas aos novos privilegiados da fortuna e da cultura, cujas atividades estavam ligadas ao comércio e à indústria. O drama, no século XVIII, é essencial e assumidamente burguês.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Os capítulos finais da *Estética* são absolutamente conclusivos a respeito. Para um exame minucioso das mudanças históricas na própria compreensão da palavra *tragédia*, tanto em termos ditos vulgares quanto em termos técnicos, veja-se o primeiro capítulo de WILLIAMS (1992). O mesmo autor (WILLIAMS 1991) tem uma iluminadora análise da *Fedra* na qual mostra que uma série de *convenções* da tragédia clássica foi eliminada em favor do novo *conteúdo social* já presente na obra de Racine.

<sup>3</sup> Para a história da palavra, Lioure recorreu à pesquisa de G. VON PROSCHWITZ (1964).



A idéia de que o drama se definiu como gênero à margem da tragédia e da comédia (clássicas) é também corrente, mas não diz tudo o que deve interessar sobre o assunto. Em seguida veremos com Diderot as razões da recusa dos gêneros clássicos, mas ficaremos devendo a exposição da luta mais complexa e muito mais ambígua que o drama travou com outras formas de teatro muito presentes quando de seu surgimento, como é o caso do teatro de feira com as suas revistas de ano e das diversas modalidades de teatro popular.<sup>4</sup> Por outro lado, também fica faltando estabelecer os laços de família entre o drama, tal como elaborado na teoria e na prática pelos franceses, e seus antepassados italianos, espanhóis e ingleses. Lukács, por exemplo, inicia sua obra já no capítulo Shakespeare. O mesmo vale para Gaiffe, Lioure e demais historiadores do gênero<sup>5</sup> que, acompanhando os argumentos do próprio Diderot, acabaram definindo Shakespeare como o “marco zero” desta história.

Em 1758, Diderot publicou o seu *Discurso sobre a poesia dramática* (DIDEROT 1986), no qual apresenta uma nova divisão da poesia dramática abrindo espaço para as “formas sérias” cuja matéria seria o burguês. Diderot propunha que, entre a tragédia clássica, na qual só havia lugar para a aristocracia, e a comédia à Molière, na qual a burguesia no máximo aparecia como objeto de riso, fossem criadas a comédia séria e a tragédia doméstica. Em resumo, o filósofo queria que se criasse o *drama moderno* em suas divisões bem conhecidas nossas: comédia (final feliz) e tragédia (final triste) ou, nas suas palavras, *comédia séria* para tratar da virtude e dos deveres e *tragédia doméstica* para tratar das desgraças comuns (à vida burguesa e estratos sociais próximos).

É também provável que Diderot tenha sido o primeiro a definir com clareza o âmbito de onde o poeta dramático devia colher seus assun-

<sup>4</sup> M. BERTHOLD (1974) apresenta importantes materiais para a identificação de todo esse teatro que acabou sendo eliminado da história do teatro moderno escrita à luz das demandas do drama setecentista.

<sup>5</sup> No âmbito do debate teórico, a genealogia está esquematizada por CARLSON (1997).

tos (a esfera da vida familiar, doméstica, cotidiana, ou privada) e a estabelecer o diálogo como o veículo privilegiado do discurso dramático, como se pode ver neste trecho do *Pai de família*: “a fortuna, o nascimento, a educação, os deveres dos pais para com os filhos e dos filhos para com os pais, o matrimônio, o celibato, tudo o que se refere à condição de um pai de família, é transmitido pelo diálogo.” Da mesma forma, na terceira das conversas sobre o *Filho natural*, ele enumera algumas das categorias sociais a serem observadas em cena no âmbito da vida familiar: o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financista, o grande senhor, etc.: “Isso acrescido das relações: o pai de família, a esposa, os filhos, a irmã. O pai de família! Que assunto, num século como o nosso que parece não ter a menor idéia do que é um pai de família!” (DIDEROT 1951: 1258)

A criação do drama segundo a proposta de Diderot correspondeu a uma espécie de expulsão da *esfera pública* do âmbito do teatro, marca registrada do teatro grego e do popular, e mesmo da tragédia neoclássica, de modo que Peter Szondi não estava inventando nada quando esclarecia que o drama só reconhece como legítimo aquilo que brilha no âmbito das relações inter-humanas. É também feito do *philosophe* a expulsão sumária de outros estratos sociais, bem como a exclusão do teatro popular, da esfera do drama. No primeiro caso, ainda nos *Entretiens*, não são admitidos criados na cena séria, pois “gente honesta não lhes permite se imiscuir em seus assuntos; se as cenas se passarem só entre os senhores serão mais interessantes. Se um criado falar em cena como na sociedade, será desagradável; se falar de outro jeito, será falso.” (ib.: 1247)<sup>6</sup> As formas de teatro popular são todas devidamente incluídas na rubrica do burlesco e como tais devem ser evitadas, na medida em que o burlesco é uma degradação da comédia (ib.: 1245 s.).

A importação destas idéias pelos alemães está na origem dos debates que levaram à proposição do teatro épico.

<sup>6</sup> Fica também estabelecida a norma culta como única legítima, *ça va sans dire*.

#### 4. História degradada em manual

A burguesia alemã (como a de outros países) não foi capaz de criar um drama à altura das obras primas de Shakespeare ou das francesas, como as de Dumas Filho, apesar do empenho de grandes poetas e homens de teatro como Lessing. Isso produziu uma espécie de complexo de inferioridade (teatral) que impedia os críticos de perceberem as (outras) qualidades de sua dramaturgia e a criação de uma espécie de mecanismo compensatório na fórmula “peças para serem lidas” (que também se manifestou na França e em países menos votados).

Uma das características da dramaturgia alemã que parece mais ter incomodado os “homens de teatro” há de ter sido a sua vocação dita épica, ou a dificuldade de se restringir ao princípio dramático. Isso pode explicar o aparecimento em 1863 do manual clássico do professor, crítico e dramaturgo, Gustav Freytag, sobre a técnica do drama, onde se nota, para além da receita já exposta em chave crítica por Peter Szondi (resumida acima), o empenho em explicar aos candidatos a dramaturgo a diferença entre assuntos épicos e dramáticos. Para dar um exemplo nada aleatório: segundo as convicções alemãs, pobres estão na esfera do épico. Por isso trabalhadores, multidão, greve, guerra, revolução, tudo o que não puder ser apresentado de maneira dialogada é épico, devendo ser evitado nos dramas (ou no teatro, como diziam). Como as lições de Freytag são claríssimas, é suficiente reproduzir alguns de seus passos auto-explicativos sobre a diferença entre dramático e épico segundo os interesses alemães.

“Entre as grandes criações épicas [...] e a arte dramática que representa personagens e ações na medida em que uns se desenvolvem através dos outros, há uma profunda oposição [...]. O drama grego lutou bravamente com o seu material, que foi retirado do épico, assim como o poeta histórico de nosso tempo precisa de muito esforço para transformar idéias históricas em dramáticas.” (FREYTAG 1904: 18)

“O negócio da arte dramática é apresentar uma *paixão que leva a uma ação*. [...] A exposição de emoções apaixonadas como tais é terreno do poeta lírico; a pintura de *eventos emocionantes* é tarefa do poeta épico.” (ib.: 19)

“A capacidade de produzir efeitos dramáticos não é dada à humanidade por todo o tempo. A poesia dramática surge depois da épica e da lírica; seu florescimento entre os povos depende [...] especialmente de que na vida real do público os correspondentes processos mentais sejam vistos frequente e completamente. Isto só é possível quando o povo atingiu um certo grau de desenvolvimento, quando os homens se acostumaram a se observar uns aos outros criticamente sob o impulso de fazer alguma coisa, *quando o discurso atingiu um alto grau de flexibilidade e um diálogo inteligente*; quando o indivíduo não é mais limitado pelos interditos da tradição e da força externa, *fórmulas antigas e costumes populares*, mas é capaz de moldar mais livremente a sua própria vida.” (ib.: 23 s.)

“*Aquelas classes sociais que ainda permanecem sob as relações épicas, cuja vida é especialmente regulada pelos costumes de seu círculo; classes que ainda vivem sob a pressão de circunstâncias injustas; enfim, tais classes, na medida em que não são particularmente capazes de transpor, de maneira criativa, seus pensamentos e emoções para o discurso, não estão qualificadas para produzir heróis de drama.* [...] Se um poeta quiser degradar completamente sua arte [dramática], ele poderá escrever uma peça cheia de controvérsias, más tendências, perversão social na vida real, despotismo dos ricos, tormentos dos oprimidos, ou a condição dos pobres que da sociedade só recebem sofrimento. [...] *esforços para melhorar a vida dos pobres e das classes oprimidas devem ser parte importante do nosso trabalho na vida real; a musa da arte não é irmã de caridade.*” (ib.: 65 s.)

Em determinadas ocasiões o dramaturgo deve recorrer ao arauto, técnica de natureza épica “para relatar incidentes inevitáveis que, por sua natureza, não podem ser representados de maneira alguma no palco,

ou só através de mecanismos elaborados – conflagrações, batalhas navais, tumultos populares, batalhas de cavalaria ou de carros – tudo aquilo em que [...] grandes multidões estão em ação ou mobilizam grande comoção.” (ib.: 73 s.)

No plano das sugestões práticas, Freytag observa que é melhor para a peça reduzir tanto quanto possível o número de personagens e, para bem estruturá-la, o dramaturgo deve saber que “o drama tem um arranjo completamente *monárquico*; a unidade de sua ação depende essencialmente de que a ação se complete em relação a um *personagem dominante*. Também para assegurar o efeito, o interesse do espectador deve ser direcionado sobretudo para uma pessoa: este precisa perceber o mais rápido possível em quem vai concentrar prioritariamente sua atenção. [...] Nada é mais penoso para o espectador que a incerteza sobre quanta atenção dedicar a cada um dos personagens importantes.” (ib.: 305)

Já nas considerações finais, o professor faz uma espécie de voto piedoso:

“No que se refere à Alemanha, parece que ainda não vivemos num tempo em que a própria vida dramática do povo possa fluir desimpedida em sua riqueza. [...] Não é casual que ainda seja tão difícil para o poeta dramático elevar-se das concepções épica e lírica de personagem e situações.” (ib.: 343)

Os interessados em teatro e em crítica teatral já encontraram mais de um destes argumentos nas mais diversas circunstâncias, fenômeno que já foi explicado por Peter Szondi: àquela altura do século XIX a forma do drama era *objetiva*, isto é, correspondia às expectativas de autores, intérpretes, público e crítica, pelo menos na França e na Inglaterra. A diferença é que, como dizíamos, o esforço de Freytag parece dirigir-se à *criação do drama alemão*, pois o atraso do país dificultava a própria experiência social pressuposta por esta forma. Por isso ele pôde ser explícito como nenhum outro antes nem depois dele.

Do que foi anotado, cabe insistir sobre a distinção, estabelecida pela tradição alemã. Primeiro: para ser personagem de drama, é preciso ser burguês, de preferência culto; segundo: o drama exclui pobres e oprimidos que vivem na esfera do épico, porque não são livres, pelo contrário, são dependentes e, aparentemente mais grave, não estão aptos para a prática do diálogo (ou discurso criativo), pois este pressupõe espírito livre e cultivado. Essa distinção já era lugar comum entre os alemães ao tempo de Freytag e atravessou o século sem contestação. O que não impediu alguns dramaturgos de escreverem o que chamavam “drama social”, justamente porque seus assuntos provinham da esfera épica devidamente banida do horizonte dramático (como vimos, pelo argumento de que a musa dramática não é irmã de caridade). A história mostrou que pelo menos um grupo de dramaturgos no mundo todo prosseguiu desconsiderando estas recomendações, mais levadas a sério por críticos e historiadores do teatro. Um caso célebre de dramaturgo recalcitrante que escreveu drama sobre assunto épico é o de Gerhart Hauptmann: com sua peça *Os tecelões*, fez um esforço notável para dramatizar a histórica rebelião dos trabalhadores da Silésia e, como demonstraram Peter Szondi e Anatol ROSENFELD (1985)<sup>7</sup>, por isso mesmo pôs objetivamente em crise cada uma das exigências “técnicas” do drama: o conteúdo (novo) era incompatível com a forma (antiga).

Outro capítulo desta história diz respeito aos prodígios acadêmicos franceses, dos quais boa parte da crítica moderna é tributária. Sob a hegemonia da *peça bem feita* (drama degradado em fórmula) nos palcos, inclusive o da *Comédie*, desenvolveu-se uma teoria dos gêneros teatrais que ao mesmo tempo *restaurava* os gêneros clássicos, *promovia* Racine e Molière a modelos do teatro moderno e *impunha* a ambos o princípio do drama. O fenômeno pode ser tudo menos simples e a experiência do Segundo Império é o seu pressuposto histórico-social. Sem paradoxo, data desta época a universalização ideológica do princípio drama, a partir da qual o próprio teatro grego passará a ser explicado por ele. Hegel e

<sup>7</sup> Em especial sua clássica análise de *Os tecelões*, p. 95 ss.

os debates alemães sobre a tragédia (Goethe e Schiller, entre outros) constituem o antídoto mais eficaz contra este veneno.

## 5: Teatro épico

Na virada do século dezenove para o vinte, os dramaturgos mais interessantes, pelos critérios acima, eram os naturalistas para os quais a forma do drama tornou-se um problema, uma camisa de força que acabou se rompendo com o teatro expressionista: dramaturgos como Georg Kaiser e Ernst Toller, na trilha dos experimentos de Strindberg, já tinham encontrado uma nova forma de teatro não-dramático. Só lhe faltava um nome.

A essa tarefa dedicaram-se os militantes do teatro político na Alemanha, em especial Bertolt Brecht, que situa historicamente o aparecimento do teatro épico:

“Os incios do drama naturalista foram os incios do drama épico na Europa. Em outros centros culturais, China e Índia, esta forma avançada já existia há dois mil anos. O drama naturalista nasceu do romance burguês dos Zola e dos Dostoievski [...]. Os naturalistas (Ibsen, Hauptmann) tentaram levar à cena os novos temas dos romances, e não encontraram outra forma a não ser a desse romance: a forma épica. Diante da imediata recepção hostil que sua suposta falta de dramaticidade provocou, eles se apressaram a abandonar a forma e com ela o material. E assim se frustrou um movimento de avanço para novos terrenos de argumentação que na realidade era um avanço para a forma épica.” (BRECHT 1976 a: 23)

Brecht situava com muita clareza seu teatro no interior de um amplo movimento e expunha suas idéias em permanente confronto com as de seus adversários, isto é, adversários do movimento geral do qual o teatro

épico foi uma expressão artística. O conceito de épico foi posto em circulação primeiro por eles, a título de acusação. Houve quem recomendasse aos dramaturgos que tentassem escrever romances, a forma adequada aos assuntos de que tratavam. Mais adiante, seus adeptos se dão conta de que, dada a divisão das esferas (lírica, épica e dramática), pressuposta pelos conservadores, bastaria inverter o sinal, transformando a objeção em proposta: se os assuntos que interessavam eram da esfera do épico e se o teatro que faziam não tinha mais nada a ver com o drama, tratava-se de dar esse mesmo nome à forma nova. Assim foi que aos poucos “teatro épico” passou a designar aquelas peças que haviam rompido primeiro com os assuntos e depois com as formas do drama. Enumerando as conquistas formais do novo teatro, Brecht dá o crédito a seus antecessores:

“O romancista Döblin expressou com notável clareza a diferença entre os dois gêneros ao assinalar que, ao contrário do que acontecia com uma obra dramática, a obra épica podia ser cortada, tesourada, em partes capazes de seguir tendo vida própria.” (ib.: 127)

Identificando na crítica e no público algumas razões da resistência ao teatro épico, o dramaturgo observa com a devida ironia que “um consumidor apenas do agradável considerará estas obras [épicas] pouco claras, porque estas colocam, precisamente, a falta de clareza nas relações humanas. Em nosso tempo as relações dos homens entre si são pouco claras. É função do teatro achar a forma de representar esta falta de clareza da maneira mais clássica possível, quer dizer, na calma épica.” (ib.: 56)

“Os modelos [do teatro épico] são violentamente combatidos pelos defensores do antigo, da rotina – que passa por experiência – e da convenção – que passa por liberdade criadora.” (BRECHT 1978: 17)

Num escrito de publicação póstuma, *A compra do latão*, encontra-se o que interessa ao teatro épico: “a forma como os homens se tratam entre si, suas inimizades e amizades, a forma como vendem cebolas, como planejam suas campanhas bélicas, como decidem seus casamen-

tos, como fabricam suas roupas” (BRECHT 1976 b: 112) e assim por diante. Mas lembra o teórico:

“Muitas características e paixões humanas, antes importantes, hoje perderam toda significação. Em troca, outras passaram ao primeiro plano. *Mas nada disso será percebido se não se afastar o olhar do indivíduo, para abarcar as grandes organizações em luta.*”

E mais adiante:

“Estamos atravessando uma época sombria, na qual a conduta social dos homens é mais abominável do que nunca, e se estende um implacável manto de trevas sobre a atividade assassina de certos grupos humanos; de modo que precisamos de muita meditação e muita organização para *lançar luz sobre a conduta social*”. (ib.: 128, 141)

O teatro contemporâneo deve aperfeiçoar constantemente a *representação da convivência social do homem*.

A *cena de rua* também trata de questões técnicas relevantes para o diretor e os atores. Um ponto, por assim dizer, de honra é a desmistificação da “arte” exigida para a escrita e a encenação teatral. Para Brecht, rigorosamente *qualquer um* é capaz de contar uma história e de representá-la comentando-a e analisando-a criticamente. Por isso o seu exemplo é um atropelamento, relatado segundo os mais variados pontos de vista, todos encenáveis. A isto ele chamou “modelo básico de uma cena de teatro épico”. O preâmbulo diz o seguinte:

“Durante o espaço de quinze anos após a primeira guerra mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar. Por seu caráter descritivo e porque se utilizava de coros e projeções que comentavam a ação, essa forma foi chamada *épica*”. (ib.: 148)

Os temas desses teatros naquele período eram os complexos processos das lutas de classes numa fase aguda e colocavam imensos desa-

fios à estética teatral. Nem por isso Brecht aceitava a mistificação desses desafios. Por isso insiste no seu exemplo:

“O teatro épico pode se dar como algo mais rico, mais complexo, mais evoluído [que o dramático] em todos os seus detalhes, sem precisar fundamentalmente de nada além do que se passa numa cena de rua para ser grande teatro.” (ib.: 148 s.)

Algumas conclusões importantes sobre as diferenças entre o teatro épico e o dramático: enquanto este, tomando o indivíduo como pontos de partida e de chegada, justifica as ações a partir dos caracteres (de sua psicologia, motivações internas, etc.), o teatro épico *deduz* os caracteres das ações porque, ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte; enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico destaca acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada) que *exigem* explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita da apresentação para a *representação* e desta para o comentário, tudo na mesma cena.

Destas características resulta a técnica do *distanciamento*:

“Para resumir, diremos que se trata de uma técnica que permite imprimir aos acontecimentos a serem representados a marca de algo que se destaca, exige explicação, não deve ficar subentendido, simplesmente não é natural. O distanciamento possibilita ao espectador elaborar uma crítica produtiva do ponto de vista social.” (ib.: 153)

Através dessa técnica combate-se a empatia, ou o ilusionismo, a reação totalmente irracional que o drama exige do espectador, como demonstrou Peter Szondi. A empatia, explica Brecht, leva o espectador a se projetar nos acontecimentos, oferecendo seus sentimentos e emoções à exploração pelo espetáculo; é um engano supor que um teatro que apela ao espírito crítico de seu público é manipulador. Ao contrário, é o

viciado nas emoções baratas estimuladas pelo drama e seus subprodutos da indústria cultural que oferece integralmente seu psiquismo à manipulação. Assim como o consumidor de drogas tem em seu fornecedor um inimigo que o explora, o consumidor das emoções dramáticas baratas tem nos seus dramaturgos, atores e diretores, traficantes inimigos. A exploração desse público viciado não tem limites e a prova mais cabal da periculosidade do tráfico de emoções foi a espetacular *ascensão democrática* de Hitler ao poder, cujas técnicas de propaganda foram *inteiramente* desenvolvidas a partir do repertório dramático,<sup>8</sup> como se discute amplamente na *Compra do latão*.

Por seu combate às emoções baratas do drama, o teatro brechtiano também foi seguidamente acusado de intelectualismo, de separar razão de emoção e demais pobreza de espírito correlatas. Resposta de Brecht:

“O teatro épico não é contra as emoções; ele as examina, não se limita a provocá-las. O teatro ortodoxo insiste em dividir razão e emoção de modo que esta última comande a primeira. Quando alguém faz o mais leve movimento para introduzir um mínimo de razão na prática teatral, seus protagonistas gritam que estão querendo abolir as emoções.” (BRECHT 1997: 162 s.)

A mesma acusação é feita à música de que tratava Adorno nas conferências referidas no início destas notas e a sua resposta é similar à de Brecht:

“Por sua exigência de concentração, a nova música contraria um dos dogmas ideológicos da cultura musical dominante: o da irracionalidade da música que, por isto, só apelaria ao sentimento. A distinção entre sentimento e intelecto – que em psicologia foi para o arquivo há muito tempo – sobrevive tenazmente no uso vulgar.” (ADORNO 1985: 149)

<sup>8</sup> Os filmes e documentários da fascista Leni Riefenstahl estão por aí para quem quiser conferir.

Como dissemos, Adorno ajuda muito a entender Brecht, o teatro que ele critica e o que propõe. Mesmo porque as músicas que costumam embalar as emoções dramáticas são calculadamente construídas na linguagem tonal, irmã siamesa do drama.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Dificuldades. Impromptus*. Barcelona, Laia, 1985.
- BERTHOLD, M. *Historia social del teatro*. Vol 2. Madrid, Guadarrama, 1974.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976 a.
- BRECHT, Bertolt. “La compra de bronce”. In: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, vol. 2, 1976 b.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, vol. 3, 1978.
- BRECHT, Bertolt. “Short list of the most frequent, common and boring misconceptions about the epic theater”. In: WILLET, John (ed.). *Brecht on theatre, the development of an aesthetic*. New York, Hill and Wang, 28<sup>th</sup> ed., 1997.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo, UNESP, 1997.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils Naturel. Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1951.
- FREYTAG, Gustav. *Technique of the drama* (trad. Elias J. MacEwan). 4<sup>th</sup> ed. Chicago, Scott, Foresman and Co., 1904.
- GAIFFE, Félix A. *Le drame en France au XVIIIème siècle*. Paris, Armand Colin, 1910.
- LILOURE, Michel. *Le drame de Diderot a Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SZONDI, Peter. *Teoria del dramma moderno*. Torino, Einaudi, 1972.

VON PROSCHWITZ, G. "Le mot *drame* et ses changements de valeur du *Diable boiteux* à *La comédie humaine*". In: *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* n. 16, março de 1964.

WILLIAMS, Raymond. *Writing in society*. London, Verso, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. London, The Hogarth Press, 1992.

## BRECHT AINDA HOJE?\*

Gerd Bornheim\*\*

**Abstract:** This paper tries to find arguments for Bertolt Brecht's relevance to the present. It points out parallels between Brecht's *epic theater* and music, especially opera. A central point is the aesthetics of form, which was so important for Brecht and which is decisive for his modernity.

**Keywords:** Epic theater; Bertolt Brecht; Aesthetics of form.

**Zusammenfassung:** Der vorliegende Aufsatz versucht, Argumente für die Aktualität Bertolt Brechts zu finden. Es werden Parallelen zwischen Brechts *epischem Theater* und der Musik, insbesondere der Oper, aufgezeigt. Dabei spielt die für Brecht so wichtige Ästhetik der Form eine zentrale Rolle, die entscheidend für seine Modernität ist.

**Stichwörter:** Episches Theater; Bertolt Brecht; Ästhetik der Form.

**Palavras-chave:** Teatro Épico; Bertolt Brecht; Estética formal.

É difícil entender como a mente humana custa a evoluir. Há muita gente que ainda está dentro do esquema da Guerra Fria. Então configura-se algo curioso. Na Alemanha havia – e ainda há – uma espécie de alergia contra Brecht. Alergia, literalmente; não se suportava a presença de

\* O presente trabalho é a transcrição de uma conferência proferida no âmbito da *XII Semana de Literatura Alemã "Cem Anos de Brecht"*, realizada de 14 a 17 de setembro de 1998, na Área de Alemão da USP. A transcrição do texto é de Renato Farias de Oliveira, com revisão de Cássio Pires de Freitas.

\*\* O autor é Professor Livre-Docente do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. O seu endereço é: Rua Marquês Abrantes, 115, ap. 101, Flamengo, Rio de Janeiro, RJ, CEP 22230-060.

Brecht. Obviamente há todo um plano político contrário a Brecht e para muita gente aquela Guerra Fria – que não tem mais sentido, afinal de contas – não funciona mais. Então tanto a direita como a esquerda continuam numa espécie de crise porque faltam categorias, falta evoluir certos conceitos e saber como se recolocam certas questões. Tudo isso precisa ser feito. E aí a evolução da mente humana é muito mais lenta do que, por exemplo, a evolução da tecnologia. De repente há uma surpresa fantástica e como se haver com ela?

Brecht tem atualidade ou não? Eu disse que a questão me choca por um fato material. Em relação ao repertório, eu não sei como as coisas vão em São Paulo, mas no Rio, por exemplo, uma das cidades importantes do ocidente, Brecht está presente. Brecht tem atualidade? Ele tem público – e é isso que interessa. Público Brecht tem, com toda certeza.

O teatro que era feito aqui em São Paulo no tempos áureos do TBC, em meados do século XX (e eu cheguei a participar daquilo tudo) era uma atividade, era um teatro baseado no privilégio fantástico do texto. Os franceses tinham então uma presença extraordinária: Giraudoux, Anouilh, Paul Claudel. Toda aquela turma imensa da primeira metade do século que enchia as platéias do TBC aqui em São Paulo. Vocês já repararam onde estão todos aqueles autores que foram contemporâneos de Brecht? Onde se monta Paul Claudel? Em Paris? Uma montagem anos atrás de “O chinelo de Cetim” foi belíssima, mas arqueológica. Giradoux, Anouilh... onde são montados? Onde se monta Bernard Shaw? Em Londres? No Rio, houve uma montagem no ano passado bem interessante de Bernard Shaw. Mas é uma exceção. Estes autores todos, dramaturgos e colegas da época de Brecht, a maioria está completamente esquecida, não existe mais. E Brecht está aí, sempre! No Brasil, é Brecht, é Shakespeare e Beckett – esse um pouco menos, mas também com uma presença impressionante.

Eu estava estudando em Paris nos anos 50 como bolsista do governo francês. Eu era bem jovem, e Brecht estava lá no primeiro Festival Internacional de Teatro. Brecht levou “Mãe Coragem”, dirigida por ele

mesmo e ganhou todos os prêmios. Quem tinha estreado naquele tempo era Beckett, com “Esperando Godot”. Brecht foi ver a peça e ficou fascinado com o espetáculo. Ele quis, inclusive, escrever uma resposta dramaturgicamente. Vocês já pensaram? Uma amiga minha disse assim: “Gerd, seria o diálogo do século”. Realmente, seria o diálogo do século: Beckett-Brecht. Perfeito.

Fora estes, quem mais tem essa presença nas bilheteria dos teatros? No nosso caso, no caso do Brasil, Nelson Rodrigues. Este ano é suspeito porque é centenário, ou seja, Brecht ganha disparado. Por que Brecht funciona tanto? Por que chama o público? A resposta é a bilheteria. Brecht enche as casas de espetáculo. É claro que aquela questão da atualidade de Brecht não pode ser descartada de maneira tão fácil, é claro que não. Mas o ponto de partida está aí. Eu temo sabe por quem? Por Nelson Rodrigues, de quem eu gosto muito. Mas Nelson Rodrigues tem uma espécie de obsessão que me deixa um tanto preocupado. Eu não sei o que vocês pensam a respeito do que vou dizer. É claro que ele tem a excelência da linguagem. Provavelmente, já deve existir uma análise da linguagem em Nelson Rodrigues feita em um nível realmente interessante; nunca vi, mas acho que já deve existir. Mas a linguagem dele é excelente. Acontece que há muitos anos atrás, vejam a limitação ideológica – nos tempos de JK, quando JK estava construindo Brasília – havia um escritor no Rio que acho que vocês nem conhecem: é Gustavo Corção. Era um escritor muito atuante, escreveu alguns livros, entres eles “Lições de Abismo”, uma obra prima. Mas ele era católico daquela faixa – digamos – de ultra-direita, direita mesmo; engenheiro convertido ao catolicismo pelo grupo do Mosteiro de São Bento – a coisa mais reacionária que se possa imaginar. Ele era desse grupo fundado por Jacinto Figueiredo Orlando no Rio de Janeiro. Ele escrevia uns artigos muito violentos. Naquele tempo havia aquele tipo de escritor – como Carpeaux, Corção – que todos os fins de semana tinha um artigo no jornal, em todos os principais jornais do país. E Corção publicava todos os domingos um artigo, quase sempre na “Voz de Brasília”. Irritava-me profundamente, depois concordei, mas naquele tempo me irritava. Mas um dia, ele publi-



cou um artigo sobre Nelson Rodrigues. Sabe o que ele disse? “Atenção, ele é dos nossos. Sabe por que? Porque ele sabe o que é o pecado”. Estão entendendo? Há toda uma aura ideológica fantástica no caso do Nelson Rodrigues. Eu diria, em segundo lugar, até que não só pelo gosto do pecado, mas há um gosto muito especial pela perversão, pelo voyeurismo. Nelson Rodrigues gosta de espiar pelo buraco da fechadura, não há dúvida. E isto ele faz genialmente bem, sem dúvida. Eu acho que Nelson Rodrigues tem um problema; para resumir o que eu quero dizer para vocês, que pode ser uma tese muito contestada. Eu acho Nelson Rodrigues atrasado porque todo o teatro dele se nutre da exploração do sentimento de culpa – que é uma coisa profundamente hebraico-cristã. Ele toma a classe média carioca e sempre explora este sentimento de culpa.

Eu tenho uma pequena tese que diz que a cultura ocidental, não apenas por causa de Marx (em uma sociedade sem classes não há culpa, uma sociedade sem classes supera a alienação) ou Freud (Freud é a superação da culpa, a neurose tratada psicanaliticamente supera a culpa – que é a base da neurose); mas eu tenho uma pequena tese que diz que toda cultura contemporânea, da Revolução Industrial em diante – ao menos –, é uma cultura de superação da culpa. Então, esta superação da culpa se faria através do conforto, do estabelecimento do homem neste mundo – sem culpa, com prazer, com alegria, com satisfação, com bem-estar neste mundo. Mas Nelson Rodrigues está profundamente enraizado no sentimento de culpa. E isso eu acho muito perigoso na questão da atualidade de Nelson Rodrigues. Não pensem que eu não gosto de Nelson Rodrigues. Eu gosto muito dele, é uma coisa fascinante para mim.

Mas eu me pergunto – há atualidade em Nelson Rodrigues? Ele vai contra o tempo. E Brecht? Ele vai contra o tempo? Trata-se de um belo problema a atualidade de Brecht. Brecht é irregular, ele tem coisas que eu acho insuportáveis, que não funcionam mais em cena. Ele é irregular, claro que é. Mas os problemas colocados por Brecht não têm mais atualidade? Esta é questão. Por que ele chama o público? Não são apenas os problemas, responder assim politicamente pode ser uma forma evasi-

va de responder a questão. Eu acho que o que fascina mais em Brecht não são apenas esses problemas da atualidade dos problemas sociais que ele coloca, a começar pela distribuição da riqueza, mas o modo como ele elabora estas questões. É isso que é fundamental. Esse modo de elaboração é que mantém Brecht com uma atualidade fantástica, ele é o ponto de partida.

Havia nos anos 20 dois nomes imensos no teatro alemão, dois diretores, e Brecht trabalhou com ambos. Os dois eram absolutamente opostos, mas formalmente eles tinham uma coincidência fantástica. Um era Max Reinhardt e outro, Erwin Piscator. Max Reinhardt vinha de uma linha que era a wagneriana; ele queria a grande arrebatção do público, a identificação do público com o espetáculo, o êxtase em última análise, a euforia fundamental. É a idéia do grande espetáculo que ele queria fazer e fazia genialmente bem. Muita gente considera que era o maior diretor europeu da época. E Brecht trabalhou um pouco com ele, mas discordava. Um dado curioso: mais adiante Max Reinhardt procurava Brecht nos seus ensaios, para observar as suas técnicas de ensaiar; Reinhardt sentava na platéia, no fundo do teatro, não falava com ninguém; via o trabalho de Brecht, e depois ia embora; no dia seguinte, ele voltava, ele tinha uma curiosidade enorme pelo que Brecht estava fazendo. Mas Brecht, apesar do enorme respeito que tinha por Reinhardt, não podia concordar com ele, que queria um imediatismo no modo de funcionamento do espetáculo. Brecht se opunha a isso. Brecht, aliás, começou a se opor ao imediatismo por causa de Max Reinhardt.

É preciso não perder de vista que Brecht tem um fundo wagneriano. Eu publiquei isso. Vocês já viram aquele meu ensaio sobre a ópera em Brecht? Está em um livro chamado “Páginas de Filosofia da Arte” (BORNHEIM 1998). Mas eu não tomo a ópera do fim dos anos 20 – isso eu já fiz em meu livro sobre Brecht (BORNHEIM 1995). Na verdade, eu tomo a ópera como um conceito que é um pressuposto fundamental de toda dramaturgia brechtiana. Brecht foi, essencialmente, um homem da ópera; mas não da ópera wagneriana, do bel-canto ou coisa que o valha. Nós

não podemos nos esquecer de uma coisa que é muito importante. Brecht grifa duas palavras quando faz aquele quadro famoso contrapondo as duas formas de representação – a épica e a dramática. A primeira é *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), a expressão é de Wagner; Brecht entende todo o esquema a partir de uma postura que arranca de Wagner, ou seja, de Max Reinhardt, que tinha um concepção operística, wagneriana do espetáculo. E neste meu ensaio (que havia sido uma conferência), eu procuro explicar justamente isso – como tudo isso está dentro da ópera. Afinal de contas, a Alemanha é o país da ópera – não é só Paris ou Londres – qualquer cidade alemã com setenta mil habitantes tem uma casa da ópera funcionando regularmente. A Alemanha tem uma prática de ópera fantástica. Ao lado disso, a Alemanha é também o país da crise da ópera.

A ópera ocidental é muito curiosa, ela nasce sob o signo da crise uma vez que pretende com ela retomar a tragédia grega – que é uma ópera. Ela nasce durante o Barroco. E porque em crise? Porque começa com “Orfeu”, de Monteverdi. Ora, “Orfeu”, em princípio, está dentro da ideologia da época (mas não da mitologia). Mas como o “Orfeu” funciona? Trata-se, sem dúvida, de uma bela estória. No final da estória entra em cena, sabe quem? O pai de Orfeu. Alguém aqui sabe quem é o pai de Orfeu? Estão vendo, este é o problema da ópera – ninguém sabe. O pai de Orfeu é Apolo, o Deus do Sol, da Luz. E ele promete que Orfeu irá ver Eurídice novamente entre as estrelas. E os dois, pai e filho, cantam um dueto que é uma maravilha, ao mesmo tempo em que sobem... vejam, eles sobem. Como? Este é um problema do espetáculo na época.

E aí está o problema: como é que funciona uma ópera dessas? A estória é interessante e belíssima, mas não tem vigência nenhuma. Por que Monteverdi não fez, por exemplo, a vida de São Francisco? São Francisco todo mundo entende, todo mundo aceita como os mitos eram aceitos na época dos gregos, era o pão nosso de cada dia. Por que ele não fez a Semana Santa? Por que foi pegar “Orfeu”? Orfeu é apenas algo curioso, não é santo, não é herói, é apenas uma curiosidade, uma estória

bela como o “Édipo Rei”. Ninguém entende *gregamente* o “Édipo”, isto é uma bobagem, entende-se freudianamente ou literariamente o “Édipo”; entendê-lo *gregamente* é algo completamente impossível. A ópera nasce, por assim dizer, um equívoco; os valores universais, a pedagogia nasce frustrada porque o “Orfeu” não ensina nada como o “Édipo” ensinava para os gregos ou Cristo e São Francisco ensinam para os cristãos. Em matéria de moral e religião, nós não temos nada a ver com os gregos, nós somos judeus e cristãos, é outra coisa. Em arte, filosofia e ciência estamos ligados aos gregos. Nós somos divididos, nós temos diversas raízes.

Mas a ópera nasce com esse equívoco. Eu acho que isso explica o fato de que a ópera barroca se tornou uma forma de *divertissement*, de um grande divertimento. Uma coisa brutal, e Brecht sabia muito bem disso. “The Beggar’s Opera”, de John Gay, em Londres, derrotou Händel. Todo mundo cantava ópera bufa pelas ruas de Londres. Handel perdeu a freguesia, deixou de fazer óperas e voltou aos Oratórios. Ele acertou. Lessing tinha razão, Lessing fez a crítica disso tudo – é uma coisa inútil, é um *divertissement* que nada diz, não educa. E Schiller tomou isso na “Noiva de Messina” – o emprego do coro na tragédia. Naquele prefácio, lembram? A ópera barroca não tinha coro. Schiller pega exatamente o tema e adota uma postura que – acho eu – é muito brechtiana. É claro que a linguagem tem de ser ideal e Brecht não aceita isso. Mas o que Schiller queria fazer era substituir a música orquestrada pela musicalidade da língua. E a coisa era tão elaborada em Schiller que essa musicalidade da língua se desdobraria em dois níveis: no nível do solo – do ator individual – e no nível do coro que teria de ser uma idealidade ainda mais resplendorosa. Mas Schiller já tem o projeto de uma ópera sem música orquestrada, sem partitura. A partitura seria o próprio texto literário que teria de ter a força suficiente para substituir a música. E o curioso é que há uma tradição na Alemanha: por exemplo, Hofmannsthal que é o dramaturgo de Max Reinhardt num casamento perfeito como Claudel e Barrault em Paris; Hoffmannstahl tinha essa idéia, ele tem, inclusive, textos sobre isso: fazer um espetáculo musical sem música. Lá existe

uma tradição muito forte porque o Festival de Mozart em Salzburgo todos os anos começa com uma encenação baseada na direção de Max Reinhardt que é o “Jedermann”, de Hoffmannstahl. Então, há toda uma tradição curiosíssima de ópera e é nesse sentido que se deve entender a ópera, e não enquanto um grande sucesso. Deve-se entender a ópera enquanto uma tentativa frustrada de fazer a coisa toda. E Brecht encaixa-se exatamente nesta perspectiva, segundo o meu entendimento. É por isso que ele coloca *Gesamtkunstwerk* naquele quadro dos dois tipos de atuação, é Wagner ou, mais concretamente, é Max Reinhardt que ele tem na cabeça.

E a segunda palavra que Brecht grifa é *Trennung*, é separação. E todo o teatro de Brecht é uma exploração da separação, é uma cultura da separação. O distanciamento é a palavra técnica no modo de fazer ou por em cena a separação. Mas esta palavra – *Trennung* – que aparece tão cedo em Brecht é muito importante porque ela é radicalmente wagneriana sem ser wagneriana, sendo assim anti-wagneriana. Ou então porque ela é Max Reinhardt sem ser Max Reinhardt, sendo anti-Reinhardt. Ou seja, tem de fazer teatro de tal maneira que este tenha o impacto da totalidade; a grandiloquência nos grandes textos de Brecht é operística. O compasso, o ritmo, a liturgia é ópera em Brecht. Essa é a minha tese. Brecht vem disso tudo, só que não quer – e aí está a *Trennung* – o entusiasmo imediato, o contágio imediato, o choro imediato, a emoção que perde o controle de si mesma. E tudo o que Max Reinhardt queria era isso. Então, Brecht se opõe a Reinhardt exatamente neste ponto. E graças a Max Reinhardt – pode-se dizer – é que Brecht começa a fazer aquilo que eu chamei de cultura da separação. O teatro passa a ser outra coisa. E o curioso é que, nesta época, Brecht trabalha dois anos com Piscator. E não é que o Piscator faz a mesma coisa que o Max Reinhardt só que sem a mística, sem a religião wagneriana; Piscator queria um teatro imediato, de paixão mesmo, de compromisso, de participação na ação política. O teatro deve funcionar como um comício, não interessa a literatura. O texto tem que ser feito a propósito de uma greve que está estourando agora, o ideal é que o teatro se dissolva; começa um espetáculo e todo

mundo acaba fazendo um comício maravilhoso no meio da rua, no meio da fábrica; ou seja, a ação efetiva, imediata, política é o que interessava a Piscator. Brecht trabalhou dois anos com Piscator, ele conheceu muito bem a sua mecânica. Ele vai se opor a Piscator, no fundo, pela mesma razão pela qual se opunha a Max Reinhardt – porque são teatros de formas de identificação. Em um caso aquela coisa maravilhosa, wagneriana, e em outro a participação política. Mas, digamos; o valor, a intensidade da entrega, uma certa base racional está presente nos dois casos. De modos diferentes, evidentemente.

Mas Brecht cresceu profissionalmente, como o homem do teatro, neste clima da anti-*Trennung*, da não separação. E ele se opõe ao que se fazia na época justamente através da cultura da separação. Ele tinha paixão pelos dois, por Reinhardt e, ainda mais, por Piscator devido à coincidência política entre os dois, afinal eram homens da esquerda. Mas Piscator queria fazer um teatro do Partido Comunista, e através de Piscator Brecht se afastou disso, não da política, mas desse modo de fazer política; e ele se afastou mais uma vez através desse processo da cultura que eu chamei aqui de cultura de separação. A questão em Brecht é muito – e esta não é uma palavra brechtiana – sofrida.

Eu acho muito importante estabelecer uma distinção (e numa reportagem que anos atrás eu fiz para a “Folha de São Paulo”, eu já disse isso e o repórter da “Folha” ainda hoje ri de mim, mas está certo o que eu disse) entre o teatro social e o teatro político. Deve-se distinguir entre os métodos imediatos de fazer política, o *agit-prop*, e o teatro brechtiano que não tem nada disso. É um teatro social, é um político mediatizado; esta distância é fundamental. O único texto de político de Brecht é “Terror e Miséria no Terceiro Reich” – são vinte e três ou vinte e sete cenas curtas e independentes, fotografias sobre o nazismo que ele tirava da imprensa, das ruas e que valiam como propaganda política contra o nazismo. Em um diário, Brecht diz claramente: “Usem, adaptem este texto às circunstâncias de vocês, para fazer política”. E acrescentava: “Mas este texto ‘Terror e Miséria’, isto não é teatro, não é dramaturgia”. Quer

dizer, Brecht faz uma distinção muito importante, não é que ele menosprezasse, mas ele fez este texto com caráter de propaganda no sentido do Piscator, era uma propaganda contra o nazismo, para denunciar o nazismo. Mas o grande teatro social de Brecht não tem esse caráter imediato. Ele vai para a China, a história se passa lá, ou se passa no Império Romano: Isto faz parte do distanciamento. Brecht quer essa distância ou essa cultura da separação. Isto é fundamental, essa distinção que eu expus aqui entre teatro social e teatro político é importantíssima por causa disso: Brecht não quer fazer Max Reinhardt e não quer fazer Piscator. O papo de Brecht é outra coisa, é outro tipo de abordagem da situação, da crítica social, do modo como ele toma o marxismo para colocá-lo em cena. Enfim, o tipo de pesquisa do Brecht é muito diferente.

Eu acho estas coisas fundamentais para se entender o espírito brechtiano, para se entender porque ele continua tão atual. Se ele ficasse muito na situação da greve berlinense de 1927, 28 e 29 perderia o sentido, pois esta greve não é a mesma que a nossa. A greve no Brasil é uma coisa muito curiosa. Está se percebendo hoje que a greve tem um sentido histórico muito forte e muda de sentido. Quer dizer, a greve não tem mais o impacto que tinha antes e a esquerda está custando a entender isso, tem de mudar os caminhos de se fazer a agitação. A CUT tentou promover duas greves nacionais anos atrás que foram um fracasso total. Não dá certo. As técnicas do Piscator já não funcionam mais hoje. O mundo político tem uma imediatez, está se transformando muito através do tempo. E era isto que o Brecht queria: um teatro acabadamente clássico; a postura, a linguagem, o modo, tudo tinha que ser clássico.

Brecht queria que seu teatro fosse atual, mas dentro de um nível de perenidade que não deveria ser incompatível com a morte. Pois uma vez que os problemas colocados por ele fossem superados, ele não teria mais o que dizer; quer dizer, o teatro dele perderia o sentido. A atualidade decorre disto. Mas dentro dessa mortalidade essencial do teatro, a vontade que essas questões sejam resolvidas e, conseqüentemente, todo o modo de se fazer teatro também seja superado; dentro desta perspectiva, Brecht

namorava algo com um orgulho fantástico, de gênio. Brecht namorava a perenidade, o clássico, a grande ópera, o grande espetáculo. Brecht queria, mesmo nos pequenos textos, uma espécie de imitação diferente. E toda a pesquisa dele caminha nesse sentido.

Agora, eu gostaria de fazer – sem perder essa perspectiva da atualidade de Brecht – uma breve consideração de ordem estética. A estética ocidental conhece, no meu entender, quatro modalidades fundamentais. A primeira – que é a estética que está na base de toda grande arte do passado, por exemplo, da tragédia grega, dos mistérios medievais e que começa a morrer ao longo da arte moderna – pode ser chamada de estética da imitação. A questão é amplamente discutida por Platão e Aristóteles. Quando Aristóteles disse que a comédia se ocupa de homens inferiores, ele quer dizer que a comédia se ocupa das pessoas sem nível social. Na Grécia não existe o indivíduo, existe o cidadão. A tragédia de saída é política porque o herói tem que ser rei, tem que pertencer à realeza. Para os gregos, um indivíduo da classe média não pode ser trágico. E por esta razão, os gregos não consideravam a comédia uma forma de arte, era uma coisa inferior. Esta inferioridade atravessa toda a história ocidental. O último grande metafísico da imitação – Hegel – diz isso em sua “Estética”: “a comédia não é arte porque não ensina”. A carga pedagógica da comédia é muito pequena. É aquilo que fala Bergson no livro dele sobre o riso que é, no meu entender, uma visão muito pequenina sobre o riso. Bergson diz que o riso corrige um defeito; por exemplo, se eu puser uma meia branca e outra vermelha, todo mundo vai rir de mim, então eu percebo, fico encabulado e vou trocar de meia. O riso, segundo Bergson, teria essa finalidade. Mas isto não dá conta do riso, o riso é uma coisa muito mais complicada. O Bergson está dentro desta tradição ocidental. A comédia nunca foi, de fato, considerada arte. Os tempos modernos – Molière, nesta perspectiva, é fundamental, a “Commedia dell’Arte” – essas coisas não eram arte, eram coisa de feira. E vejam o preço que Molière tentou pagar ficando mais sério: até que ponto os seus textos são comédia? Foi uma espécie de esterilização do teatro a “Commedia dell’Arte” que ele fez para tentar se aproximar do nível ar-

tístico. Nos tempos modernos, a coisa se complica muito. Mas a grande arte do passado é a arte da imitação, no sentido que foi pensado pela primeira vez por Platão. Ou seja, é trazer à cena ou à escultura o mundo das idéias divinas. E Hegel vai dizer também que se a arte não expressa as idéias divinas, ela não existe enquanto arte, ela perde a sua razão de ser.

E a arte moderna é, de fato, um processo através do qual a arte da imitação desapareceu. A arte da imitação, o neoclassicismo do fim do século passado simplesmente desapareceu. Agora já não tem mais razão de ser. A avenida Rio Branco, por exemplo, no Rio de Janeiro, possui muitos prédios com quatro ou cinco andares, cada um com um estilo diferente; aquilo é neoclassicismo, ou melhor, é uma maneira meio vergonhosa de morrer porque é uma recapitulação da história da arquitetura e cada andar faz um estilo, mas não é nada moderno. Aí morre a arte clássica ou a arte da imitação desaparece e perde sua razão de ser. Beethoven é perfeito, ele começa com Mozart nas suas primeiras sinfonias e depois faz uma ruptura que eu acho simplesmente exemplar, ruptura que vinha se fazendo desde a Renascença: é uma estética do sujeito que se confessa, diz o que lhe vai na alma. Por exemplo, em suas sonatas, em sua música de câmara, Beethoven não fala mais de Deus, não fala mais da linguagem mozartiana; e, por outro lado, é uma estética do objeto que se introduz (que começa na pintura, por exemplo, com a natureza morta) com a grande cena histórica que é a terceira sinfonia ou o terceiro momento da sexta em que Beethoven pinta o temporal, que é um objeto.

À medida que a decadência da imitação se acentua, ou se faz uma estética do sujeito ou se faz uma estética do objeto, ambas muito complicadas. Assim, através daquilo que Nietzsche vai chamar de “morte de Deus”, o que se faz, de fato, é ou uma estética do sujeito ou uma estética do objeto. Mas estas duas perspectivas vão evoluindo e o curioso é que, no século XX, as coisas se complicam enormemente porque o que acaba vencendo no plano estético, de modo geral, é a estética do objeto. É claro que há Tennessee Williams – estética do sujeito – a subjetividade é a grande personagem, a neurose, ou melhor, a histeria da personagem prin-

cipal que é a histeria do próprio Tennessee Williams que começou a se psicanalizar – parece – aos dois anos de idade; é o que também se chama de estética da expressão. Mas a estética da expressão tem uma história fantástica através do romantismo todo, por exemplo Beethoven, Chopin... mas as sonatas, no fundo, pertencem à estética do sujeito.

Mas quando se aproxima o fim do século passado, acontecem coisas curiosas. É que a estética do sujeito começa a se dissolver na estética do objeto. Por exemplo, o naturalismo. Para Zola – ou Antoine, no teatro – não se podia apresentar o sujeito em cena num romance porque ele não tem consistência, o que interessa é o objeto. Então, o sujeito tem de ser tratado como um objeto, caso contrário, não terá o estatuto da verdade. O sujeito deve ser tratado como a pata da rã numa tábua de mármore branco. Só a pata, não é a rã que sofre um pequeno choque e esse choque pode ser perfeitamente medido. Isto é ciência. E segundo o naturalismo, é assim que o teatro deve tratar o sujeito – como um objeto científico.

Se nós pensarmos na primeira grande influência sobre Brecht: a prática do teatro que se fazia na Alemanha na época era, em grande parte, naturalista. Não era tão naturalista quanto na França porque Otto Brahm trouxe a consciência histórica para dentro do teatro. Brecht está por aí também, o solo que ele pisava, no princípio passa por aí; e passa pelo expressionismo também. E o expressionismo faz uma coisa muito curiosa, faz, de maneira própria, um processo de dessubjetivação do teatro, da arte, de modo geral. O expressionismo alemão põe em cena, pela primeira vez, a psicanálise. Mas o homem da psicanálise não se entende a partir do indivíduo, se entende a partir de certas pulsões vitais, originárias, inconscientes, que são estritamente anônimas – são o caos. Nesta época, Freud tentou definir o inconsciente. Como é possível definir o inconsciente? Eu não posso ver o inconsciente. O próprio Freud analisa, no livro “A interpretação do sonho”, de 1900, o inconsciente através da histeria (que é um fenômeno derivado), através da piada, do chiste, do lapso que seriam janelinhas para se ver o inconsciente. Mas como é que se fala, de fato, sobre o inconsciente? Eu não posso botar o dedo naquilo, só nos

derivados. A psicanálise nunca vai ser ciência, não pode. Onde está o laboratório? E Freud fez uma tentativa genial de definir em uma página, digamos assim, o inconsciente. Ele diz que o inconsciente não tem espaço, não tem tempo, não tem afirmação nem negação. Ele continua assim e por fim diz que é o caos. Perceberam essa dissolução do sujeito? E o expressionismo leva isso para dentro do teatro, justamente essa coisa do caos, do grito originário que, no fundo, é anônimo. Isto se faz presente no expressionismo que é outra grande matriz do Brecht. Isto se faz presente também através de outros caminhos que o Brecht vai usar. Por exemplo, o arquétipo. De repente, na “Mãe Coragem” tem O Padre, O Cozinheiro. Não é João e Maria, é o Padre, é o Soldado. Outro exemplo está na peça de 1924, “Um homem é um homem”. Quer dizer, essa coisa de dissolver no genérico um certo personagem. Então todas as particularidades são mais ou menos dissolvidas em função do tipo. Isto é outra modalidade de dissolver a subjetividade, a estética da subjetividade. Ou então uma outra coisa que aparece genialmente na época – o homem robotizado. Eu não gosto desta palavra, mas qual outra que se tem? Temos que pensar em Carlitos – e Brecht tinha uma paixão por Carlitos. Vocês já perceberam como o filme “Tempos Modernos” é interessante? Ele analisa uma coisa que era um pavor técnico na época – o homem está sendo mecanizado pela máquina, está sendo falsificado. Só que Carlitos explora isto como comédia. É o mito dessa idéia de que a máquina prejudica o homem. E esta é uma idéia que atravessou todo o século XX e que Marx já havia previsto. Mas no século XX, os sociólogos começaram a se dar conta que não é só o operário que é mecanizado, mas a sociedade inteira. Não é só aquele que faz a televisão mas também aquele que vê a televisão passa por um processo de robotização. E é só agora, no fim do século XX, que esse medo da máquina começa a se dissolver. O computador é um grande companheiro da gente, uma maravilha. A máquina prolonga sempre o corpo do homem, sem corpo não pode haver máquina. A pá e o guindaste têm a mesma origem – a minha mão. Quer dizer, a máquina pertence à realidade humana com uma força brutal, no sentido de que a tecnologia conheceu uma expansão extraordinária e gerou esse medo. Então, o expressionismo foi a primeira escola que mostrou

esse homem robotizado, esse homem-massa, o arquétipo, a robotização. E o Carlitos viu isso, só que Carlitos aceitou de saída, ele se entusiasmou porque ele faz a crítica em um tom de comédia, ele ri dessa coisa que é extraordinária.

E agora eu vou falar de uma coisa que Brecht não falou mas que, no fundo, eu acho que ele percebeu. Como é que o Charles Chaplin compôs o Carlitos? Sabe o que eu acho que ele fez? Chaplin pegou um filme mudo. E como é a imagem de um filme mudo? Não há uma continuidade perfeita entre uma imagem e outra. Eu acho que Chaplin pegou um filme desses e passou mais lentamente ainda. Ele separou, seguiu a imagem toda. O jeito do Carlitos caminhar, por exemplo, pressupõe justamente esse tipo de imagem de cinema que no meio da interpretação do ator vem a máquina que se intromete no trabalho do ator. O modo do Carlitos caminhar sugere que ele está sempre parando, ele não dá o passo pleno. O passo pleno quem dá é o Nureyev. O que o Carlitos faz é ir cortando tudo, cortando a cena inteira. Ele faz um processo de separação da imagem. E quando o cinema começou a falar, o Carlitos praticamente morreu porque a fonte inspiradora de Chaplin desaparece e a linguagem fica anacrônica. Mas eu quero dizer que aqui é que o que está funcionando é sempre uma estética do objeto.

A partir da máquina, a partir da natureza científica, a partir do homem-massa (“Metropolis” de Fritz Lang), a partir da questão do arquétipo há sempre uma espécie de dissolução do indivíduo. Eu tenho a impressão que a estética do século XX está mais comprometida com a estética do objeto, e não tanto com a estética do sujeito. Existem coisas que só agora as pessoas estão começando a se dar conta como, por exemplo, a decadência do retrato no século XX. Não tem mais retrato. Eu me lembro que uma vez eu estava em Paris, em fins de 53, e perdi uma exposição sobre retrato; eu cheguei lá, mas a exposição tinha acabado dias antes. Mas tinha um jornal grande, um tablóide, que discutia tudo o que se fazia em Paris envolvendo estética de arte; e houve muita polêmica sobre aquela exposição. A exposição foi organizada porque os cura-

dores se deram conta de que os pintores não faziam mais retratos. Então convidaram vários pintores – Paris nesta época era ainda o centro das artes – para fazer um quadro e mandar para a exposição. Do ponto de vista da quantidade foi um sucesso, mas o resultado foi um fracasso porque o retrato saiu do ar no século XX. Picasso tem retratos? Não tem, ou melhor, ele fez pouquíssimas pinturas que se aproximam. E será que são realmente retratos? Picasso está muito próximo de Brecht, eu acho. Esta é uma análise que deveria ser feita. Há uma proximidade impressionante entre Brecht e Picasso em diversos pontos.

No fim da vida de Picasso, o seu grande modelo era Jacqueline, a sua última paixão; são dezenas de quadros de Jacqueline, que tem àquele pescoço de cisne, um modelo perfeito, uma mulher belíssima. São retratos? Nunca. É exploração da linguagem plástica, ela nunca é texto, ela é pretexto. Este é o problema. Estão entendendo? Mas por aí, Picasso começa a colocar um outro problema. Picasso nunca foi não-figurativo. Toda a obra dele sempre foi figurativa. Mas ele nunca está na figura; a figura está no pretexto. Eu volto àquela questão do objeto: o fundamental está aqui, é que a categoria do objeto começa a ter uma importância muito grande.

Para se entender isto, eu vou fazer um pequeno parêntese filosófico. É importante lembrar que em nosso tempo, pela primeira vez na História, tudo no mundo é ou sujeito ou objeto. Não existe mais nada acima ou abaixo, nem o Inferno nem o Deus. No nosso mundo, tudo é ou sujeito ou objeto. E mais: há um intercâmbio entre essas duas categorias – sujeito/objeto. O sujeito pode se aproximar do objeto e o objeto pode se aproximar do sujeito. Toda a arte de nosso tempo, toda a sociedade do nosso tempo se esgota nisso, em ser ou sujeito ou objeto. E eu repito: não há uma terceira categoria. Um tende a engolir o outro. E estas duas categorias são o resultado de toda a metafísica ocidental. Elas começam com Platão, onde a verdade é a adequação (a correspondência entre sujeito e objeto). A relação sujeito-sujeito é muito curiosa. Foi colocada pela primeira vez por Hegel no princípio do século passado na “Fenomenologia

do Espírito”, na dialética do mestre e do escravo. Não são dois indivíduos que se opõem, são duas figuras da consciência que se encontram e uma não pode consumir a outra; o objeto pode ser consumido, mas o sujeito não. Agora o curioso é que nesta luta de duas figuras da consciência, no fundo, são dois sujeitos que lutam e um transforma o outro em objeto. O mestre que ganha a luta é o sujeito e o escravo passa a ser o submisso e, assim, passa a ser tratado como um objeto. Do mesmo modo como Deus, no Velho Testamento – esta é a inspiração de Hegel – trata Abraão: Deus é infinitamente distante, é um sujeito absoluto e o homem é um nada, é um objeto.

Então, podemos dizer que toda relação intersubjetiva nasce a partir de Hegel, e nasce como uma relação perversa. Não há uma relação sujeito-sujeito, mas sim uma relação sujeito-objeto. E Sartre, que está muito inspirado em Hegel, diz uma coisa muito curiosa, ele diz que todo relacionamento humano esconde sempre – não se pense em patologia – mas todo relacionamento humano sempre se resolve no sadomasoquismo. E o sadomasoquismo é isso: o sádico reduz o outro à condição de objeto e o masoquista quer ser o objeto do outro. Quer dizer, a relação sujeito-sujeito, a estética da subjetividade termina em um certo conflito. Este é o grande problema a ser pensado.

Mas parece-me que há uma hegemonia muito grande da estética do objeto. E é nessa que o Brecht embarcou. Todo o teatro de Brecht, em larga medida, é comprometido com uma estética do objeto, o sujeito é um objeto. Não se pode esquecer aqui a peça “Um homem é um homem”, de 1924. Brecht nem tinha idéia do marxismo nessa época; a influência principal dele era americana, era a reflexologia americana, o behaviorismo, psicologias e filosofias que reduziavam o homem à condição de objeto. Isto não era uma coisa excepcional, eu acho simplesmente que ele estava na ordem do dia, estava na moda. O Carlitos, por exemplo, era, no fundo, um objeto; era uma técnica de montar todos os espetáculos, de montar o personagem, não era uma técnica psicológica. O objeto é o grande vitorioso de certa maneira. E Brecht entra por aí; esse

fascínio de Brecht pelos americanos não é uma coisa muito rara. Qualquer cidade de certo porte ainda hoje na Alemanha cultiva esse fascínio. Por exemplo, perto da ópera de Berlim tem uma lojinha-faroeste, é tudo faroeste, roupas de faroeste importadas dos Estados Unidos.

Essa questão da estética do objeto é muito importante e é uma decorrência de toda tradição filosófica ocidental. E o sujeito sempre se sente roubado. Os temas do teatro do Tennessee Williams são todos do sujeito. Mas que vergonha ele tem do sujeito! O sujeito é uma vergonha em si mesmo, da neurose dele, da esquizofrenia dele, da histeria dele, é sempre um menos ser. É impressionante essa decadência da arte do retrato. Não tem mais retrato; e não é por causa da máquina fotográfica. A máquina fotográfica nunca fez retrato de ninguém. Atrás da máquina tem haver um grande fotógrafo de retratos para se poder fazer uma fotografia de retrato. Reproduzir a figura humana não é retrato. No passado nunca houve retrato, é uma invenção dos tempos modernos. Aí surge o individualismo, surge a idéia da pessoa num sentido muito forte. Aí pode surgir Rembrandt, que é um grande retratista. E esse retratismo todo vai até fins do século passado, ele se dissolve, se desmancha. E então fica o pano aberto para uma estética do objeto.

Por exemplo, uma estética do objeto é a de Luckács, baseada em Balzac e Thomas Mann. Ele queria reduzir o homem a posições sociais exatas e precisas para a reprodução da verdade social na qual está este homem. E aí é que a questão se complica para Brecht também porque ele começa a fazer um outro tipo de trabalho; começa não, sempre fez. O fascínio de Brecht é uma questão prática, de opção estética. Sabe o que eu acho que está no centro de Brecht? É a pesquisa formal. Este é o problema fundamental.

Então se tem, fundamentalmente, quatro estéticas. Toda a estética da imitação que acompanha toda grande arte do passado até Hegel. Isto entra em crise a partir da Renascença. Durante a Renascença, os flamengos, e não apenas os italianos, começam com temáticas religio-

sas, pintura sacra – imitação pura – linguagem de Deus em cena. Mas aos poucos as coisas vão desaparecendo, o sagrado não desaparece totalmente, só depois do Barroco. O Barroco é a última arte religiosa que se tem no Ocidente. Depois não se tem mais nada de religioso. Mas de qualquer maneira, aos poucos, a figura do santo, do Cristo vai desaparecendo. Os flamengos começam a pintar o comerciante. O interessante é que ele não tem nome, é o comerciante da esquina. Retratos absolutamente geniais. Só que aí não é mais estética da imitação, é a estética do sujeito. O Cristo é uma figura exemplar, é o universal completo, mas – já dizia Hegel – que ensina. Ele é o modelo, a virtude, o caminho, a verdade, a vida. Agora o comerciante da esquina que merece um retrato feito pelo Rembrandt não é nada disso, é, inclusive, um ladrão, um intermediário que rouba eternamente, que vai cada vez mais aumentando os preços. Há também aquele outro quadro onde se nota um comerciante fazendo a contabilidade e enquanto isso a mulher está com o livro das horas a sua frente lendo-o, lendo-o nada, está, na verdade, de olho na conta do marido. Estes são dois retratos absolutamente geniais. Então, há toda uma estética da subjetividade que se vai desenvolvendo, paralelamente há uma estética do objeto (natureza morta) que vai até o fim do século passado. Depois não há mais natureza morta, esta também praticamente desaparece.

A transformação na arte é uma coisa fantástica. Estas duas estéticas evoluem até o fim do século passado e entram pelo século XX adentro – sujeito e objeto. Porém aí começa aquela questão da pesquisa formal.

Vejamos o caso de Picasso. Picasso pinta a maçã? Bobagem. Isto é pretexto. Picasso pinta a pintura. Este é o problema. Picasso pinta a pintura do mesmo modo que Flaubert pintava o romance, a linguagem. O filme não pode mostrar isso, tem que se fazer uma transposição do romance para os termos da linguagem cinematográfica, da imagem. O filme conta uma estória pequeno-burguesa, uma coisa lamentável; muito bonita etc., etc., mas não é Flaubert. A jogada dele é outra, assim como



Cézanne. Como é que Picasso respondia? “Maças não foram feitas para serem pintadas, mas para serem comidas”. O que interessa não é a maçã como também não era Jacqueline. O que interessa é a linguagem plástica, é a pesquisa formal. E esta é a quarta estética que tem uma história muito complicada. E o Brecht entra por aí também, daí a briga com Luckács. Brecht tinha essa pesquisa pelo formal dentro de si. Então Brecht é uma espécie de entremeio – eu diria – das estéticas da época. Num primeiro momento, num primeiro impacto maior o que está presente nele é uma estética do objeto, não há dúvidas: são as relações sociais, as ciências fundamentais (a história, a economia, a sociologia, a estatística), ou seja, a hegemonia total do objeto. Ao mesmo tempo existe uma sutil evolução da subjetividade em Brecht que está presente já nas primeiras peças; em “Baal” não, pois esta peça é uma dissolução fantástica, mas já na segunda peça “Tambores na Noite” nota-se personagens com certa estrutura psicológica. Em seguida Brecht abandona isso, repudia isso tudo. Como é que, por exemplo, a partir de “A Mãe” (1933) já começa haver toda uma espécie de inquietação psicológica? “A Mãe” é uma peça meio ambígua, tem um lado que eu acho muito antipático, uma vez que a mãe é explorada pelo nazismo e pelo stalinismo; há uma ideologização da figura da mãe. Esta é uma história meio complicada e que tem que ser bem examinada. Mas há progressivamente em Brecht um certo espaço que ele vai deixando para a subjetividade, não por culpa da subjetividade, mas há a presença de uma certa subjetividade, atenuada, sem dúvida. E no fim da vida, Brecht tem aquela história: eu imagino que ele tenha lido um ensaio do Stanislavski. Stanislavski publicou este ensaio – o último texto dele, uma conferência – chamado “Da importância das ações físicas”, publicado em Moscou. É claro que Brecht logo soube deste ensaio. Eu acho que faço, em meu livro, uma referência a isso: a tradução alemã foi publicada em 48. E esta importância das ações físicas é muito importante para Brecht – ele se aproxima de Stanislavski. Mas aí a coisa tem duas medidas, porque a equipe do Brecht logo se revoltou, eles não queriam saber de Stanislavski. Mas o Stanislavski da época era o Stanislavski que já tinha passado pelo “Actor’s Studio” em Nova Iorque; e o “Actor’s Studio” modifica Stanislavski completamente

porque passa pela psicanálise, ou seja, passa por toda uma estética da subjetividade. E para eles o James Dean tem um inconsciente com certos problemas e a personagem que ele monta também tem certos problemas. E o método deles consiste no seguinte: eu tenho que mergulhar no inconsciente do próprio James Dean, estabelecer uma relação entre o inconsciente do James Dean e o inconsciente da personagem e, a partir desta relação, eu chego a compor a personagem; é quase impossível. É uma psicologização do método fantástica. Mas acontece que Stanislavski nunca soube disso, ele nunca estudou psicologia, ele era um autodidata. Ele nunca passa pelo psicológico, ele passa pelas emoções, nunca pela ciência da psicologia. E por essa e por outras, ele sempre deu muita importância à ação física: por exemplo, ele conta em “Minha Vida na Arte” que uma vez ele tinha que compor uma personagem – não sei qual era – e não achava a linha para fazer esta personagem, ele não conseguia achar o ponto de partida para compô-la; aí ele viu nos arredores de Moscou uma cabana cujo telhado tinha uma cor cinza esverdeado, uma cor meio indefinida, gasta pelo tempo; a partir desta cor ele extraiu a personagem, ele fez uma maquiagem inspirada naquela cor. Lembra um pouco Brecht quando diz que não tem que sentir medo, tem que pintar a cara de branco. Assim, Stanislavski compôs aquela personagem a partir de uma coisa externa, física. Quer dizer, esta coisa física, não especificamente psicológica, está muito presente em Stanislavski. Há uma coerência muito grande na evolução de Stanislavski. Um dos últimos temas explorados por ele é justamente o da importância das ações físicas, não é a partir do inconsciente. Talvez ele estivesse muito delicadamente se opondo a Nova Iorque, à psicanalização do seu método em Nova Iorque. Então ele volta a acentuar a importância das ações físicas. E é por aí que Brecht percebe a importância de Stanislavski e torna a leitura do diretor russo obrigatória no *Berliner Ensemble*. O pessoal, inclusive, se revoltou no começo porque o problema tem dois lados. Essa importância das ações físicas tão bem elaborada por Stanislavski e que apaixonou Brecht tem o lado da concessão à subjetividade. Então, de um modo geral – uma tese algo temerária talvez – pode-se dizer que muito lentamente a subjetividade adquire um certo *status* nas preocupações de Brecht. Os personagens se

tornam progressivamente mais ricos psicologicamente. E no fim há essa abertura toda. Não é que fosse passar de estética do objeto para uma estética do sujeito. O que se verifica é isso: a contraposição destas duas estéticas se torna cada vez mais um problema caduco; no fundo, são duas estéticas fadadas a desaparecer porque a arte não quer mais o sujeito e, de um modo geral, não quer mais o objeto. O novo, a novidade do século XX é justamente uma estética estética, uma estética da linguagem estética, uma estética que explora o formal. É através do formal que a arte, de fato, adquire um sentido. Isso vai muito longe dentro da evolução da arte contemporânea porque se coloca, em primeiro lugar, a criatividade do artista. E a criatividade do artista não permite mais a repetição. Não podemos esquecer que toda grande obra do passado era repetitiva. Do ponto de vista do conteúdo, por exemplo, a pintura não tem grandes alternativas, se repetem muito.

A novidade da arte do século XX é que eu posso repetir temas (por exemplo, a Jacqueline de Picasso), mas eu não posso repetir a linguagem plástica porque toda criatividade decorre desta pesquisa formal. Então o tema se torna pretexto e o que passa a interessar é essa inventividade formal. Toda a vitalidade da arte, a novidade da arte no século XX decorre justamente disso, não é simplesmente do sujeito ou do objeto; embora a estética do objeto acabe sendo mais importante que a estética do sujeito. No fundo, sujeito e objeto são velharias metafísicas, é uma concepção do homem e da realidade que está sendo cada vez mais superada. Então o futuro não pode estar numa estética do sujeito ou do objeto, tem que estar no quarto tema que ninguém sabe onde vai parar, afinal ninguém é profeta. Mas este quarto tema é justamente a estética formal, a estética da pesquisa da linguagem independentemente do que se diga. E Brecht foi o homem do teatro que viu isso como ninguém, pensando bem, ele foi um precursor nessa questão. Isto foi a herança impressionista que ele sofreu, ele se deu conta claramente que tinha que se entregar à pesquisa formal da situação. Esse formal quer dizer desgrudar da estética do objeto, da hegemonia do objeto. Desse modo se entende o que eu disse antes: não fazer teatro político à maneira de Piscator ou wagneriano, à maneira

de Reinhardt. Isto tudo mergulha no objeto ou no sujeito, Max Reinhardt é um grande subjetivista do teatro, como Piscator é um grande objetivista.

Eu conheci, aqui no Brasil, na época em que ainda era estudante, artistas e estetas stalinistas como, por exemplo, o Mário Schenberg e o Mário Pedrosa. Eles eram marxistas. A palavra “sujeito” não existia no vocabulário deles do mesmo modo que não existiam a palavra “liberdade” ou a palavra “sexo”. Era um tipo de ética que é uma espécie de ascetismo cristão meio envergonhado de si mesmo – tudo se resolvia na categoria do objeto. É claro que eles eram muito adúlteros, porque todos gostavam de pintura abstrata, por exemplo, o Mário Schenberg.

Mas na Rússia e na Alemanha nazista a arte abstrata era a arte decadente, burguesa, degenerada – sempre o mesmo esquema formal presente em tudo. Havia essa hegemonia fantástica da categoria do objeto. E o Brecht estava dentro da época e o que ele percebeu logo de saída foi a importância do abstrato, do formal, da pesquisa formal. E foi por aí que ele caminhou.

A atualidade de Brecht, além dos problemas sociais que ele coloca e que continuam sendo fundamentais e atualíssimos, está justamente – a meu ver – nesse aspecto formal, ou seja, ele soube entender a importância que tem a pesquisa formal. Em última análise, essa linguagem formal é a linguagem do homem do século XX. Eu posso não gostar de pintura abstrata, mas de repente eu vejo um rapaz na rua com uma camiseta que é exatamente um quadro do Matisse. E agora? Do quadro do Matisse eu não gosto, mas da linguagem abstrata eu gosto porque eu uso a camiseta. Então a coisa vai se complicando.

E é essa pesquisa da linguagem que se torna fundamental para Brecht. Quer dizer, no fundo, Brecht evolui de tal maneira que ele transcende uma estética do sujeito, aproxima-se de uma estética do objeto e cai numa dialética como a que aparece, por exemplo, na peça “A Mãe”, de 1933. Para o meu gosto, esta peça é muito “quadrada”, um esque-

ma muito racional que deixa muito a desejar; mas a personagem é tão rica, o trabalho que Brecht faz com a personagem é tão interessante que ela acaba virando a cabeça direitinho. Mas tem essa coisa da estética do objeto muito forte que é uma dialética muito racionalista, muito objetiva, que prejudica significativamente a espontaneidade da ação porque tudo é previsível. Tudo é pré-fabricado, dada essa hegemonia da estética do objeto. Mas eu repito, a vantagem de Brecht está justamente aí: ele se dá conta da importância desta quarta via como nenhum outro homem do teatro. E eu acho que é isso – a parte abstrata – que mantém Brecht vivo, além da parte social evidentemente. É curioso que o pessoal da esquerda tem um pouco de vergonha disso. Mas não deveria ter porque o caminho está por aí.

### Referências bibliográficas

BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.

BORNHEIM, Gerd. *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro, UAPÊ, 1998.

## HANNS EISLER: COMPANHEIRO MUSICAL DE BRECHT\*

Willy Corrêa de Oliveira\*\*

**Abstract:** This paper portrays the composer Hanns Eisler, whose music accompanies numerous plays by Bertolt Brecht, in the light of statements made by Eisler himself, as well as by Arnold Schoenberg and Bertolt Brecht. Eisler, who introduced a new political awareness into music – Brecht used the term *Misuk* instead of *Musik* –, would have completed 100 years in 1998.

**Keywords:** Hanns Eisler; Political awareness in music; Bertolt Brecht.

**Zusammenfassung:** Dieser Artikel porträtiert den Komponisten Hanns Eisler, dessen Musik zahlreiche Stücke von Bertolt Brecht begleitet, anhand von Äußerungen von Eisler selbst sowie von Arnold Schoenberg und Bertolt Brecht. Eisler, der ein neues politisches Bewusstsein in die Musik einführte – Brecht sprach von *Misuk* im Gegensatz zu *Musik* –, wäre 1998 100 Jahre alt geworden.

**Stichwörter:** Hanns Eisler; Politisches Bewusstsein in der Musik; Bertolt Brecht.

**Palavras-chave:** Hanns Eisler; Consciência política na música; Bertolt Brecht.

\* O presente trabalho é a transcrição de uma conferência proferida no âmbito da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem Anos de Brecht", realizada de 14 a 17 de setembro de 1998, na Área de Alemão da USP. A transcrição é de Célia Ribeiro dos Santos, com revisão de Luis Fernando Dias Moreira.

\*\* O autor é Professor Titular colaborador do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP. Seu endereço é: Av. Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Travessa J, Cidade Universitária, São Paulo, SP, CEP 05508-900.

Quando fui convidado para falar sobre Eisler e Brecht, escolhi especialmente a relação entre Brecht e a música. Lembro que também se comemoram, neste ano de 1998, cem anos do nascimento de Eisler. Por esse motivo, falarei essencialmente sobre Eisler, com algumas incursões sobre sua influência no teatro épico politizado de Brecht.

Gostaria de começar lendo um trecho de uma correspondência de Arnold Schoenberg a Josef Rufer sobre Eisler. Schoenberg dizia o seguinte:

“Você leu alguma coisa sobre Eisler e o irmão? Você sabe alguma coisa sobre os pontos de vista que ele defendia nos tempos de Berlim? Eu não gostaria de causar nenhum prejuízo a ele, além dos que ele mesmo já se causou aqui (Estados Unidos), mas é realmente muito estúpido para homens adultos, músicos, artistas, que honestamente deveriam ter algo melhor para fazer do que andar atrás de teorias sobre as reformas do mundo; especialmente quando se constata pela História para onde tudo isso leva. Eu só espero que, depois de tudo isso, não o levem muito a sério aqui. Eu, por certo, nunca o levei a sério e sempre olhei suas jogadas como forma de exibicionismo. Se eu tivesse alguma coisa para dizer sobre o problema, eu simplesmente o agarraria, para aplicarlhe 25 das melhores palmadas, como se faz com moleques travessos, fazendo-o prometer que nunca mais abriria a boca e que se dedicaria só a escrever música. Para isso sim ele tem talento e, quanto ao resto, que ele deixasse para que outros fizessem. Se ele quer parecer ‘importante’, que escreva música importante.”

Essa é uma carta de Arnold Schoenberg a Josef Rufer, que era seu ex-aluno, datada de 18 de dezembro de 1947 em Los Angeles. Isso é o início do que eu gostaria de falar sobre Eisler. Ele estava merecendo, na realidade, essas 25 palmadas, como se dá em garotos travessos, exatamente porque em vez de fazer música importante, ele estava se dedicando a fazer política importante ou a parecer importante através de fazer política. É dessa forma que Schoenberg, esse nosso avatar da música no século XX, se refere a Hanns Eisler.

Quem era Eisler? Acho que, de início, sabemos muito pouco a seu respeito. Ele talvez tenha ficado mais impressionado em parecer importante fazendo política do que em mostrar música importante. O artista tem que fazer arte e nisso ele tem a sua importância. Essa história de “artista misturado com política” resultou em coisas “muito erradas”, de Bertolt Brecht a Hanns Eisler. Este último foi aluno de Arnold Schoenberg, um diletíssimo aluno. Durante uns cinco anos, fez um trabalho muito concreto com o grande mestre, o qual admirou durante toda sua vida. Mas houve um momento em que eles começaram a se afastar, até chegar o momento em que aquela carta foi escrita, já numa época em que Schoenberg não tinha mais nenhum contato com o ex-discípulo Hanns Eisler, já que esse último estava querendo, como afirma Schoenberg, parecer importante fazendo política. Schoenberg diz claramente que Eisler devia fazer música, pois para isso tinha talento.

Como foi esta caminhada de Eisler e Schoenberg? Foi, de fato, bastante laboriosa, muito operosa. Eles trabalharam juntos por mais de cinco anos. Eisler chegou a produzir alguns trabalhos que lhe garantiriam, sem dúvida alguma, um lugar no panteão dos músicos, da música do século XX, caso ele tivesse se ocupado mais de arte do que de política. Eisler deixou de lado a música porque se ocupou de política; e para onde isso o levou?

Como dizia Schoenberg:

“[...] eu não gostaria de causar nenhum prejuízo a ele, além dos que ele mesmo já se causou aqui [...], mas é realmente muito estúpido para homens adultos, músicos, artistas que honestamente deveriam ter algo melhor para fazer do que andar atrás de teorias sobre reforma do mundo, especialmente quando se constata pela História para onde tudo isso leva.”

A pergunta mais importante, portanto, é: para onde tudo isso leva?

Temos, então, a tarefa de comemorar esses cem anos de uma maneira não tão bombástica como alguns desejariam, mas pelo menos de uma maneira mais assentada e dentro de uma perspectiva de globalização.

Como seria, então, comemorar esses cem anos? Em primeiro lugar, vamos retomar os textos do próprio Eisler e, de um certo modo, queimá-los. Vejam, por exemplo, o que ele diz:

“Os compositores modernos vivem em torres de marfim, afastados da realidade, suas obras não refletem as grandes lutas do homem contra o homem. Suas obras só expressam suas mais íntimas emoções ou são obras de puro caráter técnico de interesse para especialistas.”

Ele diz, ainda, o seguinte: “Cada manhã, na mesa de trabalho, não me sento para me exprimir a mim mesmo”; a quem ele deixa exprimir? Se ele tivesse realmente expresso a si mesmo de uma maneira concreta, estaríamos hoje aqui comemorando, sem dúvida, esse centenário de uma maneira muito mais efetiva, mas ele diz: “Cada manhã, na mesa de trabalho, não me sento para me exprimir a mim mesmo, [...] coisa que me nauseia terrivelmente; [...] o que tenho que resolver é como compor algo de prático, de útil para a luta do proletariado, um eficiente material musical.”

Diz Eisler: “A pergunta de Hegel: ‘o que foi que se perdeu?’ pode agora ser reformulada. Melodia de marcha: quem está marchando e por quê?” Não se marcha mais; agora, embalamo-nos em rock... Ele dizia: “A fé: quem crê em quê?”, porém nunca tivemos tanta fé como hoje; “alegria de viver: quem sente esta alegria?”

Schoenberg dizia que “as respostas devem ser concretas, porque a verdade é concreta e a arte deve poder resistir diante dela”. A arte deveria poder resistir diante dela (a verdade). Eisler dizia: “Considero Schoenberg o maior dentre todos os compositores burgueses contemporâneos. [...] Se a própria burguesia não aprecia sua música é pena, pois ela não tem compositor melhor”.

O que aconteceu, na realidade, foi que Eisler levantou sua crista diante de Schoenberg, querendo, até mesmo, falar dos problemas pessoais da família do mestre, e mesmo intervir na educação que Schoenberg dava a seus filhos. Tudo em Eisler era uma crítica da burguesia.

Eisler nasce em 1898, em Leipzig. Aos quatro anos, vai para Viena com a família. Era filho de um pai filósofo e uma mãe vendedora de peixe no mercado. Dessa mistura é que temos Hanns Eisler, este ser tão contraditório. Aos onze anos, aprende a ler música sozinho; aos catorze, em 1912, já faz leituras de Marx, Kautsky, Hegel, entre outros. Existia na casa de Eisler, sem dúvida, um ambiente intelectual bastante efervescente. Todos os seus irmãos eram também intelectuais, e desde cedo os ouvia discutir Marx; talvez daí provenha sua preferência ideológica. Em 1918, entrou no conservatório a contragosto. Eisler vai lutar na Primeira Guerra Mundial. De 1919 a 1923, vai estudar com Schoenberg. São anos de profícuo trabalho, em que ele escreve obras muito curiosas.

Nenhuma música do jovem Eisler é extraordinária, podendo ser comparada com a música de Weber, por exemplo. Podemos exemplificar com obras que apresentam uma linha melódica atonal, colocando no centro o piano, mas não mais como instrumento de acompanhamento, e sim como algo que acontece junto à melodia do canto.

Gostaria que ficássemos atentos à relação entre piano e canto. É interessante verificar como o piano não acompanha o canto, como, por exemplo, nos *lieder* de Schubert. Uma vez que não há um acompanhamento harmônico, uma outra medida precisou ser criada. É essa criação que Eisler fez de uma maneira tão precisa, tão extraordinária. O piano trabalha, então, operando com os gestos da voz, do segmento melódico da fala.

Algumas de suas obras realmente fazem jus aos ensinamentos de Schoenberg, podendo ser comparadas às melhores obras que foram produzidas durante esse período pelos mais talentosos alunos de Schoenberg,

como Weber e Berlioz. Mas o problema é que Eisler, que caminhava tão bem com o mestre, chega, um dia, com um disparate na mesa do mestre e diz: “a cultura burguesa não é universal como se pensa, é apenas a cultura de uma classe, a classe dominante”. Foi um choque; o mestre estava exatamente já há cinco anos trabalhando com ele. Isso foi intolerável para Schoenberg, daí ter havido realmente uma ruptura entre os dois, a qual se prolongou por muitos anos, até o momento em que se encontram nos Estados Unidos, porém num clima de muito afastamento.

Nessa época, Hanns Eisler já tinha começado a se dedicar a outra atividade. Procurava contato com o operariado alemão, entrando em contato também com as escolas de música. Começa, então, um trabalho profícuo junto ao proletariado e ao partido comunista alemão. Desse trabalho, constata que suas primeiras experiências não funcionam tão bem, pois toda sua experiência anterior e os anos de trabalho com Schoenberg tinham pouca serventia junto ao operariado. Fazer uma música daquele tipo para um operário cantar seria um acinte. Era impossível fazer um operário cantar algo daquela forma, e, ainda, encontrar um operário que tocasse piano, quanto mais com um acompanhamento mais complicado. São problemas que se enfrenta numa escola burguesa, quando se vai trabalhar depois junto à classe operária.

A atitude de ir aprender é importantíssima antes de chegar no operariado para dar aulas. O próprio Schoenberg provavelmente o teria feito: dado aulas para fazer com que o operariado chegasse à sua altura. Mas o operário não quer essa altura, pois dessa altura nós já caímos há muito tempo. Então, o que Hanns Eisler diz é fundamental até hoje. Ele faz várias experiências e, dentre elas, pensa a história da música pelos tratados burgueses como mentirosa. Por causa dessa menção, Eisler foi esquecido na Alemanha. Lembro-me que em 1962, ele estava ainda vivo na ex-RDA, mas era tabu falar a respeito. Depois de cinco ou seis anos, viram que não era possível fazer uma *table rase* tão definitiva, editando, então, um álbum duplo só com músicas de vanguarda do Eisler ou músicas só instrumentais.

Mas o próprio Eisler já havia chegado a conclusões tão incríveis como: a música sem o verbo, sem a palavra, só o instrumental. Isso é um feito típico da burguesia, pois começou a acontecer a partir de 1700, quando a música passa a ser apenas instrumental, quando ela já não quer dizer mais nada, ela quer apenas entreter o ouvinte. A respeito da constatação de Eisler, basta ir à ECA (Escola de Comunicação e Artes da USP), onde há uma biblioteca especializada em música, e se verá como aquela história da música é feita apenas de mentiras, de enganos, de engodos. Nós da burguesia inventamos a idéia de evolução, ou seja, de que toda história tinha sido trabalhada para chegar até nós, para que nós disséssemos as nossas verdades. Ou seja, tudo o que houvera antes (Bach, Beethoven, Schubert, entre outros) existiu para que hoje eu fizesse a minha música burguesa. Isso é de uma estupidez tão grande, que levou Eisler a escrever um artigo intitulado “A estupidez da música”. Nesse artigo, Eisler dá conta dessa série de estupidezes cometidas ao longo da história.

E o que é mais interessante é verificarmos hoje que ninguém, nem mesmo os próprios compositores, conhecem música contemporânea. Eisler dizia: “Como eu posso imaginar uma evolução que veio desembocar exatamente em mim?” Isso é que era genial, cada um dizia que era em si. Stockhausen, compositor alemão contemporâneo, dizia claramente que toda a história veio para ele, e que hoje ele já está fora dela, porque captava a música que está sendo feita.

A estupidez internacionalizou-se. E é nesse ponto, neste limite que temos uma figura como Eisler, que nos pode dizer tanta coisa. Dizer, por exemplo, que a música evoluiu e chegou até aqui, até a música burguesa, só porque ela quis, essa música que ninguém conhece? Isso é de uma loucura realmente atroz. Em suas peças, ouvimos as dissonâncias, o envolvimento da melodia do coral com o fundo que o piano arma noutras vozes.

Eisler preconizava a estupidez na música, fazendo a seguir uma crítica mais severa a toda música ocidental, às histórias da música tal

como elas vêm ensinando, ou melhor, estupidificando as pessoas. Eisler afirma usar “do material específico para cada situação específica”. Chegamos a um ponto na música contemporânea, em que tanto faz o que se faça, isso será sempre algo engenhoso, típico do gênio, e por isso falamos de estilos, como, por exemplo, de Stockhausen, de Poulenc, de Boulez etc. Mas verificaríamos que quando esses gênios fazem uma música, por exemplo, para embalar uma criança, saíam apenas ruídos e sons experimentais. Se um compositor burguês escreve uma música para um casamento, haveria de ser algo como ruídos.

Eisler vai dizer: “não quero mais ter estilo”. Ele é um compositor sem estilo, ele não quis ter estilo. Ter estilo significa ser um gênio burguês; ele não quis isso. Ele quis ter quantos estilos fossem possíveis de acordo com as necessidades. Quando ele escreve uma canção para uma greve operária, essa não pode ser a mesma quando cantar um texto do Brecht como “Aos que vêm depois”. Haverá de ser diferente essa canção, pois será cantada numa determinada situação. Ouvida numa determinada situação concreta, essa música exigirá um material também concreto de acordo com essa situação, e não simplesmente a “minha obra”, ou melhor, dar “a minha mensagem”, como dizia Stockhausen. Isso mostra a que ponto Eisler desistiu de uma carreira de compositor burguês, o que implicou também em que ele tenha sido posteriormente apagado dos tratados burgueses.

No seguinte texto, Eisler coloca de maneira concreta suas idéias:

“A música como qualquer outra arte tem que preencher um certo propósito na sociedade. Ela é usada pela sociedade burguesa principalmente como recreação para aquietar o povo e dopar seu intelecto. O movimento musical dos trabalhadores deve ser muito claro quanto à nova função de sua música, que é a de ativar seus membros para suas reivindicações e o encorajamento da educação política. Isso significa que todas as formas e técnicas musicais devem ser desenvolvidas com a finalidade de servir como instrumento de luta. Na prática, não resultará naquilo que os burgueses chamam de estilo. Um compositor bur-

guês com ‘estilo’ se desincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa falará de ‘personalidade artística’. No movimento musical do trabalhador, nós não aspiramos a ter ‘estilo’, e sim novos métodos de técnica musical que tornem possível a utilização da música na luta da maneira a mais efetiva. Mas sobretudo o compositor moderno não deve estar afastado do movimento dos trabalhadores. Não é suficiente sentar-se em sua sala e escrever para os movimentos da classe trabalhadora, é necessário um envolvimento ativo na vida social e nas lutas da classe trabalhadora. Devemos formar uma aliança. [...] A tarefa da música do trabalhador, do espoliado, é a de remover a sentimentalidade e a pompa, pois que essas sensações desviam-nos do foro de luta de classes”.

Eisler, diferentemente do Papa, acredita na luta de classes. O Papa disse que não existe mais luta de classes, mas Eisler acredita que sim:

“O mais importante requisito da música revolucionária é dividi-la em música para execuções práticas, como as canções de luta, de protesto, canções satíricas, e música para ser executada convenientemente, como a música das peças didáticas, em teatro, e peças corais com conteúdo teórico. A primeira necessidade que a luta de classes coloca para a canção de combate dos trabalhadores é a de que seja facilmente aprendida, compreendida, vigorosa e acurada na atitude. E aqui reside o grande perigo para o compositor revolucionário: a compreensibilidade na música burguesa só deve ser encontrada no campo da música popular, infelizmente, se cai com facilidade neste tipo de música quando se quer produzir uma canção popular vermelha.”

Imaginem uma canção popular vermelha desse tipo, imaginem uma canção de luta em que eu dissesse assim: “Menino do Rio / Calor que provoca arrepio [...]”. Seria esquisito. Ou chamar o João Gilberto para cantar: “Essa luta vai muito longe, essa luta é pra valer”. Continua Eisler:

“Mas bem sabemos que a canção burguesa de sucesso tem uma passividade musical que nós não podemos adotar. A linha melódica e a

harmonia das canções populares utilizadas pela burguesia não têm uso para nós, mas é possível reutilizar certos ritmos de tal modo que, vigorosos, se tornem adequados. A música para ser executada não necessita do mesmo afã de compreensibilidade que é necessário para as canções de luta das massas. A sua construção dependerá da finalidade específica para a qual foi composta. Mas o compositor revolucionário deve evitar as armadilhas: primeiro de tudo a aridez e a banalidade gratuita e, em segundo lugar, a reutilização de experimentos antiquados da própria música burguesa. A música para coro deve ter uma sustentação incisiva e forte, pois é assim que o coro deve expor os *slogans* políticos ou as teorias diante dos ouvintes. Um músico revolucionário da classe trabalhadora deve aprender a ser crítico em matéria de arte, não deve se deixar levar pela 'beleza', mas deve se perguntar: vai isto ajudar a sua classe? [...] Assim como exigimos um pensamento crítico de nossos camaradas da vida política, devemos exigir um pensamento crítico na arte. A inclusão e absorção do indivíduo em uma comunidade, o sentido de solidariedade que toda música deve revelar é o que se pode considerar como a função natural da música, mas mesmo essa função, a mais natural, está sujeita ao processo universal do desenvolvimento social. A música se desenvolve no seio da luta de classes, pois a luta de classes é a fonte de toda a produtividade."

Voltemos àquela carta de Schoenberg do início da palestra, em que o compositor diz: "Se ele quer parecer 'importante', que escreva música importante". Considerando algumas peças de Eisler, seria suficiente que Schoenberg não escrevesse tal asneira. Há ainda um outro texto de Schoenberg, intitulado "Sobre a minha atitude com relação à política", em que o compositor diz:

"Sou, pelo menos, tão conservador quanto Edson e Ford foram, mas infelizmente não sou tão progressista quanto eles foram em seus respectivos campos. Nos meus 20 anos, eu tinha amigos que me introduziam às teorias marxistas, quando eu era mestre de coro e regia um coral masculino, eles me chamavam *Genosse* (camarada) e, naqueles

tempos, quando os social-democratas lutavam pelo direito de voto, eu sentia fortes simpatias por alguns de seus propósitos; mas, antes dos meus 25 anos, eu já havia descoberto a diferença entre mim e um trabalhador e, então, vi claramente que eu era um burguês e, assim, me afastei de todos os contatos políticos. Eu estava bastante ocupado com meu próprio desenvolvimento como compositor. [...] E estou certo de que nunca poderia ter adquirido a técnica e o poder estético que desenvolvi se tivesse despendido qualquer espaço de tempo com política. Nunca fiz discurso, nem propaganda, nem tentei converter pessoas."

Diz o seguinte com relação a Brecht:

"Brecht sabia tocar violão. Não sabia ler notas ou talvez tivesse esquecido, tanto faz, você sabe que ler as notas é coisa que muitos sabem fazer, mas a musicalidade de Brecht era uma musicalidade gigantesca, sem técnica, do mesmo modo que ele tinha um singular talento matemático, mesmo sem o domínio técnico da matemática. Brecht amava a clareza na música e a ausência da temperatura hiperelevada. O termômetro é um dos instrumentos mais importantes para julgar a música. A temperatura normal do corpo humano está por volta dos 37°C. Quando a música é apaixonada, cálida e até intensa, a gente tem que controlar a temperatura... No caso de Bach, se mantém intacta até nas obras mais apaixonadas."

E, por isso, Brecht tinha uma paixão especial por Bach, porque ele achava que a temperatura nunca subiria acima dos 37°C, ele não perderia nunca o pé. Isso tanto é verdade que Lênin costumava dizer que gostava muito da "Apassionata" de Beethoven, mas que evitava ouvi-la, pois toda vez que a ouvia, perdia toda sua força de combate. O que Brecht realmente apreciava era não perder essa força de combate. Manter a temperatura a 37°C: achava que Bach ajudava imensamente nesse sentido. Eisler comentava:

"Duvido que em Bach venha mantida sempre a temperatura de 37°C, penso só primeiro de tudo na expressão extasiada, rubra de Brecht,



quando eu tocava Bach para ele; parecia-me que sua temperatura estivesse mesmo mais elevada. Não quero fazer insinuações sobre meu amigo morto, mas creio que sua temperatura estava sensivelmente mais elevada, até mesmo porque ele admirava a maneira excepcional de Bach compor os boletins informativos. [...] Em Brecht é sempre impressionante o comportamento plebeu de base, até mesmo na poesia. Plebeu é, para a burguesia, um termo de desprezo: 'é um plebeu' significa pessoa inculta e grossa, mas na terminologia marxista o ser plebeu é compreendido como uma grande virtude. A rejeição, por parte de Brecht, a certos tipos de música era tão extrema que ele chegou a inventar uma outra variedade de fazer música, que ele próprio chamava de 'misuca'. Os esforços de Brecht nesse campo estavam realmente baseados na antipatia que ele tinha pelas sinfonias de Beethoven, embora ele gostasse da música de Bach e Mozart. Durante trinta anos, tentei provar para ele: 'Beethoven foi um grande mestre'. Muitas vezes, ele admitia, mas logo após ele ficava de mau humor e me olhava com desconfiança... Para um músico, é difícil descrever o que é *misuca*. Em primeiro lugar, não é decadente-formalista, mas extremamente próxima do povo. Faz lembrar, talvez, o cantarolar de uma trabalhadora num quintal pequeno em uma tarde de domingo. O desprezo de Brecht pela música cerimoniosamente produzida nas grandes salas de concertos, por *gentlemen* meticulosamente enfiados em casacas com rabo, formam uma constituinte da *misuca*. Espero estar interpretando Brecht de maneira correta, se acrescento que *misuca* pretende ser um ramo das artes que evita algo freqüentemente produzido nos concertos, sinfonias e nas récitas de óperas: a confusão emocional."

O desprezo que Brecht tinha por música formalista, música de concerto, era realmente muito grande. Para Brecht, arte só existia enquanto praticável. Praticável, para ele, era, em música e fora do teatro, a música de Bach. Prezava Mozart também e apreciava muito certas músicas turcas, chinesas, algerinas, os flamencos, isto é, músicas populares ou mesmo a música estilizada e formalista da antiga China. Mas não tinha nenhuma afinidade com Beethoven. Mesmo Brahms estava fora de questão, nem Strauss ia bem, Schoenberg, para ele, era muito melódi-

co, e não se tratava de uma objeção esnobe chamar Schoenberg de melódico. Eisler achava que Schoenberg era superaquecido, uma espécie de Franz Lehar fragmentado, "atomizado", dizia ele. Segundo Brecht,

"Eisler assinalou, com toda razão, que, ao se pôr em movimento, renovações com um critério puramente técnico sem relação com a função social, incorremos em um grave risco. Quando ridicularizo a declamação antinatural dos textos característicos da escola de Schoenberg, Adorno vem em defesa e argumenta que é produto da evolução da música que exige amplos e bruscos intervalos, de modo que são considerações exclusivamente arquitetônicas, quase matemáticas e postulados de lógica no ordenamento do material tonal, o que obriga os músicos a relincharem como cavalos agonizantes".

Eisler, é claro, não pode ser pensado apenas como um grande criador musical. Ele foi sobretudo uma grande consciência musical, uma grande consciência marxista musical, uma grande consciência anticapitalista musical, e que mostrou todos os problemas deste fim de tempo.

## BRECHT E IVAN LINS: UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL\*

Eloá Heise\*\*

**Abstract:** The topic of this paper concerns the interrelations between poets and their works across linguistic and political borders. Taking as examples Brecht's poem *An die Nachgeborenen* (1938) and the song *Aos nossos filhos* (*An unsere Kinder* – late 70s) by Ivan Lins and Vitor Martins, it is shown that the interpretation cannot be limited to an immanent perspective. In order to be able to give an adequate analysis, it is necessary to take the historical and socio-political context into consideration.

**Keywords:** Brecht; Brazilian Popular Music (*MPB*); Political Lyrics.

**Zusammenfassung:** Das Thema dieses Aufsatzes betrifft die Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen Dichtern und ihren Werken über sprachliche und politische Grenzen hinweg. Am Beispiel von Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* (1938) und des Songs *Aos nossos filhos* (*An unsere Kinder* – Ende der 70er Jahre) von Ivan Lins und Vitor Martins wird gezeigt, daß die Interpretation nicht auf eine immanente Perspektive beschränkt werden kann. Um eine angemessene Analyse geben zu können, ist es notwendig, den historischen und sozio-politischen Kontext in Betracht zu ziehen.

**Stichwörter:** Brecht; Brasilianische Populäre Musik (*MPB*); Politische Lyrik.

**Palavras-chave:** Brecht; Música Popular Brasileira (*MPB*); Lírica política.

---

\* O argumento principal do presente texto, originalmente em alemão, foi apresentado sob forma de comunicação no *VIII Congresso Internacional de Estudos Germanísticos*, realizado em 1994 no México. Posteriormente foram necessárias modificações do original para que o trabalho pudesse ser comprimido e publicado nas Atas do Congresso. Uma outra versão escrita em alemão, também adaptada ao público receptor do periódico, surgiu na revista *Projekt*, (n° 21, 96: 15-19), também nesse caso, sem a publicação do trabalho na íntegra.

\*\* A autora é Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

## 1. Introdução

O assunto que nos propomos a abordar movimenta-se no campo das analogias, diferenças e reciprocidades entre obras e autores para além de épocas, fronteiras políticas e lingüísticas. Trata-se de uma leitura comparatista da poesia de Bertolt Brecht *An die Nachgeborenen* – 1938 (*Aos que vão nascer*) e a música popular brasileira de Ivan Lins e Vitor Martins – *Aos nossos filhos*, do final dos anos 70. A flagrante convergência temática entre os dois textos líricos servirá de base para levantar a discussão sobre o problema das fontes ou de uma suposta reprodução epigonal. Nesse nexos a análise não se restringirá a uma contrastividade imanente dos dois textos, mas trabalhará com as relações contextuais das duas poesias, uma vez que um dos pressupostos para a compreensão de Brecht é a inserção de sua lírica no processo histórico.

## 2. Aspectos da historicidade do texto brasileiro

Para justificar a relevância de minha escolha, caberia, inicialmente falar sobre a importância da música popular brasileira, *MPB*, no contexto dos anos 70 e em que medida essa manifestação extrapola os limites da cultura popular.

No ano de 68, ou mais precisamente, em maio de 68, o movimento estudantil na Europa levanta seu protesto contra a sociedade do capitalismo tardio na reivindicação por uma estética revolucionária, na valorização do “aberto”, das “tensões fecundas”, na procura do direito à heterogeneidade e à diferença.

Em contrapartida, no Brasil, 68 é marcado pela promulgação do Ato Institucional nº 5, o famigerado AI-5, a revolução que se sobrepõe à revolução militar de 64, e redundou num feroz cerceamento das liberdades individuais, políticas e culturais, levando à legitimação da censura.

Nos cinco primeiros anos que se seguiram, o país passou a viver um clima de terror ditatorial, quando os possíveis oponentes do regime eram arbitrariamente presos e exilados, políticos perdiam seus direitos civis e o aparelho do poder propiciava a interferência do estado no processo cultural, censurando todos os meios de comunicação. Na época, tinha-se por meta preparar o país para uma nova era que deveria florir sob o binômio desenvolvimento e segurança; a política cultural transformou-se em questão da segurança nacional.

Contrapondo-se ao clima opressor de censura na esfera cultural viceja, no âmbito da economia, uma grande euforia. Durante o mandato de General Medici o Brasil viveu uma fase de nacionalismo e ufanismo exacerbado que bem pode ser avaliado por adesivos como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, colado nos vidros traseiros dos carros, ou então pelo bordão, “Ninguém segura este país”. Um outro fator utilizado pelo regime para inflar o ego nacional foi a conquista do campeonato mundial de futebol em 70, embalado ao som da marchinha *Prá frente Brasil*. Cunhou-se, na época, o falso conceito do “milagre econômico brasileiro”, um período que se estendeu de 69 a 73, com taxas de crescimento do produto interno bruto, PIB, que ultrapassavam a casa dos 10%. Só que esse tal “milagre” tinha uma realidade bem terrena e era comprado através do astronômico endividamento externo, trazendo, posteriormente como consequência, uma inflação galopante. A esse quadro de inadimplência, somem-se os constantes aumentos dos preços do petróleo, fatores que iriam redundar em um acirramento da crise. Em 1974 foi eleito pelo Colégio Eleitoral o General Ernesto Geisel, cujo governo associou-se ao início da abertura política, estratégia para administrar uma situação que começava a se tornar insustentável por muito tempo, abertura esta definida pelo próprio presidente como “lenta, segura e gradual”.

O princípio da distensão percorreu um caminho tortuoso que oscilava, pendularmente, entre avanços e recuos. Havia a pressão da “linha dura” e o próprio general desejava controlar a abertura, que assim se fez de forma “lenta, insegura e gradual”, até o final do governo Figueiredo,

pairando sempre no ar uma ameaça de retrocesso. Também no âmbito da política cultural houve idas e vindas entre censura repressiva e estímulos produtivos.

Em 1970, tecendo prognósticos sobre a produção cultural da década em artigo na revista *Visão*, o jornalista Paulo Francis a define como: “Um balaio de nacionalismo e experimentalismo” (apud BUARQUE DE HOLLANDA & GONÇALVES 1979-80: 7). Heloísa Buarque de Hollanda, especifica o papel desempenhado pela música popular e outras formas artísticas nesse dito balaio: “Assim, a música popular, o cinema e o teatro – áreas privilegiadas dessa renovação e as que apresentavam ‘real relevância social’ – deveriam permanecer na vanguarda das artes brasileiras, atualizando definitivamente nos anos 70 as transformações que começaram a empreender nos últimos anos da década de 60” (BUARQUE DE HOLLANDA & GONÇALVES 1979-80: 7).

A música, como uma das áreas de “real relevância social” dos anos 70, representa um produto cultural popularizado, que sob um invólucro inusitado – texto camufladamente político, embalado ao som de música – concretiza a integração eficiente, menos elitista, entre uma manifestação da cultura e a discussão engajada sobre a realidade circundante, alcançando, através da comunicação popular, o aval de legitimidade de cunho político. Nesse sentido esse tipo de música enquadra-se no conceito de “música gestual”, uma vez que configura um gesto social, no sentido de Brecht, onde elementos da música popular fornecem não só a base para o prazer estético, mas também um atalho para o reconhecimento ideológico.

### 3. A música de Ivan Lins e Vitor Martins como *Song*

Caracterizando *Aos nossos filhos* como uma poesia musicada de cunho literário, vamos reviver uma antiga forma lírica, a poesia cantada. Nesta variante do gênero lírico confluem e misturam-se níveis, em princí-

pio, distintos: a literatura amalga-se com a música e a música expressa-se através de um texto literário. Paralelamente promove-se um deslocamento no campo receptivo. A literatura, que normalmente se restringe a um público elitista, menor, consegue atuar fora do livro e atinge, através de um meio de comunicação de massas, uma gama maior de receptores. Sob este aspecto este tipo de música corresponde aos propósitos de Brecht, uma vez que sua lírica era, em princípio, destinada a recitação diante de um público, não a leitura silenciosa, tendo como pressuposto constitutivo a comunicação.

Para ilustrar esta simbiose entre a música e a literatura na obra brechtiana basta lembrar que suas poesias da primeira fase foram concebidas como *Lieder*. Tomando-se, como exemplo a última antologia de poemas de Brecht traduzidos para o português, um compêndio editado pela Brasiliense em 1986, podemos pinçar mais de 9 poesias com título de *Canção*. Some-se a isso o fato de que inúmeras poesias do autor foram musicadas, ou então o lembrete sobre a importante função que o “escritor de peças” atribuía à canção entremeadas a suas obras dramáticas. Com a utilização progressiva do *Lied* na obra do autor, essa canção passou a ser caracterizada como *Song*. Não se trata aqui de uma mera denominação em inglês do conceito *Lied*, em alemão. O traço distintivo que confere a *Song* na obra de Brecht a categoria de um conceito próprio é a base argumentativa, expressa, por exemplo, através de sentenças causais e consecutivas. Exatamente esse traço das *Songs* também pode ser encontrado na letra da música de Ivan Lins e Vitor Martins, uma argumentação.

Como se pode perceber, não é arbitrária a base que sustenta a comparação entre uma poesia de Brecht e o texto de uma música da MPB. São duas formas de expressão que se correspondem em seus pressupostos.

### 4. A poesia político-biográfica de Brecht

Num sentido genérico, pode-se afirmar que toda produção lírica de Brecht é política. Uma tal asserção está intimamente ligada à concep-

ção de poema advogada pelo autor, que deve ser determinado por sua utilidade e não apenas entendido como a expressão subjetiva de um eu lírico. Assim, se o poema é caracterizado por seu “valor de uso”, ele pressupõe um receptor e uma situação concreta na qual se ancora. Tendo por finalidade servir de instrumento auxiliar para compreensão e esclarecimento de uma determinada situação social, o texto lírico brechtiano concretiza seu “valor de uso”.

*An die Nachgeborenen* (Aos que vão nascer) um dos poemas mais famosos de Brecht, é freqüentemente encaixado na categoria das confissões líricas, uma vez que mostra vários traços autobiográficos. Não se pode esquecer, contudo, que esse texto, escrito durante o exílio do autor na Dinamarca, é também uma manifestação de repúdio ao regime fascista de Hitler e tem por meta essencial a ativação política dos conterrâneos na pátria. Portanto nesse poema estabelece-se a relação entre a esfera privada (traços autobiográficos), a objetivação temporal (posição contra o nacional-socialismo) e a intenção prática (ativação política dos conterrâneos). Brecht, portanto, lança mão da lírica de maneira funcional e consegue, com isso, uma vinculação intertemática. Já a especificidade temporal empresta ao poema o caráter de documento e, a partir daí, caracteriza-se seu “valor de uso”. Desta forma, um poema de base confessional transforma-se em um modelo de lírica comunicativa de orientação prática.

Esta breve contextualização do poema de Brecht serve para estabelecer a base comum entre os textos *An die Nachgeborenen* e *Aos nossos filhos*: ambos mostram-se como uma práxis social através do tom comunicativo e instigante, ambos são historicamente determinados e tem por meta uma mudança de comportamento; em resumo, nos dois casos estamos lidando com uma forma de lírica política em resposta aos anos de chumbo de ditaduras.

## 5. A convergência temática

I

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!  
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn  
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende  
Hat die furchtbare Nachricht  
Nur noch nicht empfangen.

Perdoem a cara amarrada  
Perdoem a falta de abraço  
Perdoem a falta de espaço  
Os dias eram assim.

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!  
Der dort ruhig über die Straße geht  
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde  
Die in Not sind?

Perdoem por tantos perigos  
Perdoem a falta de abrigo  
Perdoem a falta de amigos  
Os dias eram assim.

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt  
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts  
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich satzuessen  
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt,  
bin ich verloren)

Perdoem a falta de folhas  
Perdoem a falta de ar  
Perdoem a falta de escolha

Os dias eram assim.

Man sagt mir: Iß und trink du! Sei froh, daß du hast!  
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn  
Ich dem Hungernden entreiße, was ich esse, und  
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?  
Und doch esse und trinke ich

Ich wäre gerne auch weise.  
In den alten Büchern steht, was weise ist:  
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit  
Ohne Furcht verbringen  
Auch ohne Gewalt auskommen  
Böses mit Gutem vergelten  
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen  
Gilt für weise.  
Alles das kann ich nicht:  
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

## II

In die Städte kam ich zur Zeit der Unordnung  
 Als da Hunger herrschte.  
 Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs  
 Und ich empörte mich mit ihnen.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten  
 Schlafen legte ich mich unter die Mörder  
 Die Liebe pflegte ich achlos  
 Und die Natur sah ich ohne Geduld.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit.  
 Die Sprache verriet mich dem Schlächter  
 Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden  
 Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

Die Kräfte waren gering. Das Ziel  
 Lag in großer Ferne  
 Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich  
 Kaum zu erreichen.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

## III

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut  
 In der wir untergegangen sind  
 Gedenkt  
 Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht  
 Auch der finsternen Zeit  
 Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd  
 Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt  
 Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen mir ja:  
 Auch der Haß gegen die Niedrigkeit  
 Verzerrt die Züge  
 Auch der Zorn über das Unrecht  
 Macht die Stimme heiser. Ach, wir  
 Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit  
 Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es so weit wird  
 Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist  
 Gedenkt unsrer  
 Mit Nachsicht.

E quando passarem a limpo  
 E quando cortarem os laços  
 E quando soltarem os cintos  
 Façam a festa por mim.

Quando lavarem a mágoa  
 Quando lavarem a água  
 Quando lavarem a alma  
 Lavem os olhos por mim.

Quando brotarem as flores  
 Quando crescerem as matas  
 Quando colherem os frutos  
 Digam o gosto prá mim.

Procurei reproduzir a canção de Ivan Lins e Vitor Martins de forma a evidenciar a correspondência com o poema de Brecht e assim estabelecer, a partir da dimensão óptica, o paralelismo entre os dois textos.

Os dois textos, indicando no próprio título o destinatário imediato das mensagens, a geração vindoura – *Aos que vão nascer, Aos nossos filhos* – falam de um determinado tempo. Brecht enfatiza este tema através do verso *Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten* – *É verdade, eu vivo tempos negros* – verso que introduz e encerra a primeira parte da poesia. Esta moldura temática confere ao primeiro segmento o caráter de uma composição circular, estrutura que aponta para o eterno retorno de tempos negros, dos quais não se consegue fugir. Os autores brasileiros também falam de um tempo triste, cuja principal marca é a falta: a falta de contato humano, de abraço, a falta de um espaço livre, de abrigo, amigos, folhas, ar, possibilidade de escolha, em resumo, a falta de liberdade. Também no caso da poesia brasileira, a tematização do tempo materializa-se através um refrão: *os dias eram assim*.

Na primeira parte da poesia brechtiana há a caracterização dos tempos negros por meio de afirmações contraditórias. Esses são tempos em que a palavra inocente é tolice, a testa sem rugas indica insensibilidade, aquele que ri, ainda não recebeu a notícia terrível, falar de árvores é um crime. Nesses tempos sombrios as coisas consideradas como socialmente positivas – a palavra inocente, a ausência de preocupação, a admiração pela natureza – adquirem um sinal de negatividade, pois encobrem a indiferença diante de tempos sinistros que exigem uma outra ética, ou seja, uma tomada de posição e não uma aquiescência complacente.

Uma outra analogia entre os dois poemas sobressai com a inserção de um diálogo entre o eu-lírico e o receptor. Na canção brasileira o diálogo da primeira parte se estabelece pelo uso da forma imperativa – *perdoem*. O *eu* pede perdão aos seus filhos por esse tempo sem escolha em que precisou viver, não tendo a possibilidade de mudar as coisas. Esta mesma intenção conativa encontra correspondência na primeira seqüência da poesia de Brecht, onde o apelo ao destinatário não se volta propriamente à geração vindoura, como acontece na terceira parte desta mesma poesia, mas sim a um companheiro anônimo de seu tempo: *é verdade (es ist wahr), mas, acredite-me (aber glaub mir), as pessoas me dizem (man sagt mir)*. Através de um pensamento reflexivo o *eu* justifica-se, expõe os motivos de sua conduta, ao mesmo tempo em que elucida seu contemporâneo sobre as reais condições desses tempos sinistros. É digno de nota que este diálogo da primeira parte estabelece-se com o verbo no presente, o que ancora o problema no agora, enquanto que, no terceiro segmento do poema, quando o *eu* se dirige aos que vão nascer, o tempo verbal é o futuro.

A segunda parte da poesia de Brecht não tem uma manifestação correspondente no texto dos autores brasileiros. Neste segmento encontramos uma espécie de relato épico sob forma de digressão que se volta ao passado. O tempo, nesse caso, é enfocado indiretamente através do transcender de etapas da vida do eu-lírico: “So verging meine Zeit / Die auf Erden mir gegeben war.” [Assim passou-se meu tempo / que sobre a

terra me foi dado.] Esta é a etapa do poema brechtiano que contém evidentes elementos autobiográficos. A música brasileira, por sua vez, trabalha apenas com motivos de caráter mais abstrato e de validade geral. Não é mera coincidência que essa canção transformou-se em um clássico da música popular brasileira, merecendo sempre renovadas gravações em várias épocas.

A correspondência entre os dois textos se restabelece no terceiro segmento do poema brechtiano. Nesta etapa, as duas poesia paralelas abrem uma perspectiva em relação ao futuro, previsões idealizadas sob o signo da esperança. Mas os dois prognósticos apresentam matizes conotativos diferentes. Esperança, no texto alemão, significa uma possibilidade para o futuro; esperança, na canção brasileira, articula-se como uma promessa de realização.

A possibilidade de mudança em Brecht surgirá quando os que vão nascer possam emergir desta maré de tempos negros. Espera-se que, um dia, as contradições da sociedade desapareçam e a vida seja regida pelo mote: “Der Mensch ist dem Menschen ein Helfer” [O homem é o salvador do homem]. Esta frase, parodiada como contra-canto do dístico de Horácio – “O homem é o lobo do homem” –, pode ser resumida em uma palavra, um conceito próprio da poética de Brecht: *Freundlichkeit*. Tal conceito, que adquire o nível de categoria ética na última fase de produção do autor, não significa apenas cordialidade ou alegria de viver. O termo expressa também o amor e a responsabilidade em relação ao próximo, pressuposto que torna possível a vida comunitária. (Para me aproximar de toda essa gama semântica do conceito brechtiano, opto pela tradução *solidariedade* em português). A última ação que se espera dos que virão é *Nachsicht, tolerância*, ou melhor, uma das formas de *Freundlichkeit*, condescendência com a geração anterior, pois essa geração não foi capaz, ela mesma, de ser solidária. (... *Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein.*)

No texto brasileiro domina uma maior certeza, não há uma condição a ser preenchida. Uma visão utópica se concretizará um dia, quando

a nova geração se libertar dos *dias que eram assim*. Também nesse caso, não foi permitido à geração anterior saborear o gosto desses frutos.

O apelo das duas poesia aos que virão não é apenas um pedido por tolerância e perdão. Paralelamente às desculpas, coloca-se no centro dos poemas um aviso, uma crença no futuro e um brado de resistência.

## 6. Uma reprodução epigonal do poema de Brecht?

Esta pergunta provocativa parece justificada após o cotejo das duas poesias e a constatação de tantos pontos comuns. Contudo, não se pode falar aqui de plágio, a transcrição total de um texto sem qualquer referência. Aqui teríamos mais um caso de paráfrase, um desvio com inovações, sem que se subverta ou inverta o sentido do paradigma inicial. Estabelece-se, pois, entre as duas poesias uma intertextualidade de semelhanças. Dürrenmatt em seu ensaio *Theaterprobleme* afirma que a criação literária é uma tautologia, uma vez que não se criam mais conteúdos mas, se re-criam. Este é o caso da canção brasileira. Os autores não descobriram o conteúdo mas re-descobriram, no sentido de tê-lo selecionado, atualizado, alcançando um nova realização e novas possibilidades de interpretação. Aqui ocorre o que Benjamin denominou “declínio da aura” da obra de arte, ou seja, na nossa sociedade industrial onde o original pode ser reproduzido através de meios como a fotografia cinema, xerox, a obra de arte deixou de ser aquele objeto único, insubstituível. Se um ouvinte mais bem informado pode reconhecer que uma poesia de Brecht serviu de paradigma para a canção brasileira, tanto melhor: enriquece-se o círculo da interpretação na medida em que o primeiro e o segundo texto se complementam reciprocamente. Gera-se, assim, um novo significado que aponta para além do âmbito interpretativo dos textos em contato. Tentando expressar uma realidade que nos é própria, os autores brasileiros apossam-se da tradição para re-criá-la, re-avivá-la e, ao mesmo tempo, render-lhe uma

homenagem. Podem, com isso, melhor explicar seu presente através da paralelidade com o passado.

Por definição, a cultura da América Latina é uma cultura mestiça, existe um vínculo placentário e natural com as literaturas européias misturado ao colorido local. Entre nós, o que se convencionou chamar de empréstimo cultural parece ser uma fixação nacional exigindo, de nossa parte, sempre novas justificativas, seja quando o praticamos, seja quando o denunciemos. Aqui não cabe nem uma atitude nem a outra. Partindo da constatação que o texto de Ivan Lins e Vitor Martins é, em parte, uma manifestação reflexa da poesia de Brecht, deve-se admitir também que a canção brasileira é oriunda de uma causalidade interna que alcança um resultado original no plano da realização expressiva e, por isso, torna mais fecundo o empréstimo tomado. Nesse caso, poderemos utilizar uma formulação de Antônio Cândido quando afirma que o processo desloca-se “da dependência à interdependência [...]”. Aliás, vista assim [a dependência] deixa de o ser, para tornar-se uma forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e as circulação dos valores” (CANDIDO 1979: 353).

## Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1957.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa & GONÇALVES, Marcos Augusto. “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira.” In: *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 5-81, 1979-1980.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo, Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 343-357, 1979.



CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

HIRSCHENAUER, Rupert & Albert WEBER (orgs.). *Interpretationen zur Lyrik Brechts*. München, R. Oldenbourg, 1973.

MÜLLER, Klaus-Detlef (org.). *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München, C.H. Beck, 1985.

## HEINER MÜLLER E BRECHT

Ruth Röhl\*

**Abstract:** Based on Heiner Müller's play *Fatzer +- Keuner*, the present article shows Müller's opinion on Bertolt Brecht's work. The adaptations of Brecht's didactic plays (*Lehrstücke*) by Müller are commented on and compared to the originals.

**Keywords:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*, *Der Lohndrucker*, *Büsching*; *Der Horatier*, *Die Horatier und die Kuriatier*, *Mauser*, *Die Massnahme*.

**Zusammenfassung:** Gestützt auf Heiner Müllers *Fatzer +- Keuner*, zeigt diese Artikel Müllers Meinung über Brechts Werk. Müllers Bearbeitungen von Brechts Lehrstücken werden mit dem Original verglichen und kommentiert.

**Stichwörter:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*, *Der Lohndrucker*, *Büsching*; *Der Horatier*, *Die Horatier und die Kuriatier*, *Mauser*, *Die Massnahme*.

**Palavras-chave:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*, *O achatador de salários*, *Büsching*, *O horácio*, *Os horácios e os curiácios*, *Mauser*, *A decisão*.

“Usar Brecht sem criticá-lo é traição”

(Heiner Müller)

Espero que as opiniões de Heiner Müller, bem como este trabalho sejam compreendidos dentro do espírito da epígrafe escolhida.

Tudo começou com Brecht. Em 1933, quando deixou a Alemanha nazista, ele já havia escrito suas peças didáticas. No exílio, na Dinamarca,

---

\* A autora é Professora Associada do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Finlândia e Estados Unidos, criou suas grandes peças épicas. Nos Estados Unidos, estabeleceu-se em Sta. Mônica, nos arredores de Hollywood.

Heiner Müller, que de Brecht prefere as peças didáticas e os fragmentos, aproveita esta circunstância para criticá-lo. Polêmico, diz em *Fatzer +- Keuner*:

“A ausência de revolução burguesa na Alemanha possibilitou e, simultaneamente, exigiu o classicismo de Weimar como supressão das posições do Sturm und Drang. O classicismo como substituto de revolução. Literatura de uma classe vencida; forma como compensação; a cultura como maneira de se relacionar com o poder e veículo de falsa consciência. A opção consciente de Goethe pelos jambos contra os tecelões famintos de Apolda é paradigmática. [...] Para Brecht, a expulsão da Alemanha, o afastamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de prosseguir seu trabalho na União Soviética significaram a emigração para o classicismo. Os ensaios 1-8 contêm, quanto a uma possível eficácia política imediata, a parte viva de seu trabalho, seu núcleo teológico incandescente, no sentido em que Benjamin compreendia o marxismo. Hollywood tornou-se a Weimar da emigração antifascista alemã. A necessidade de silenciar sobre Stalin, cujo nome, enquanto Hitler estava no poder, era sinônimo de União Soviética, tornava necessário o recurso à universalidade da parábola. Os diálogos de Svendborg referidos por Benjamin informam sobre isso.”

Figura decisiva na teoria e prática teatrais do século XX, a influência de Brecht pode ser constatada em quase todos os dramaturgos das gerações mais novas. Sua importância para a concepção teatral de Heiner Müller excede, no entanto, o peso que teve e tem no mundo ocidental e mesmo no palco alemão ocidental, na medida em que outros fatores se impõem à reflexão: a formação marxista de Brecht, sua opção pela RDA, sua vivência como produtor teatral na RDA, seu duplo engajamento, portanto – estético e político –, fonte inesgotável de inspiração.

O diálogo com a produção teatral de Brecht é incontestável em várias peças de Müller. *O achatador de salários* põe em cena um fato real que Brecht também quis elaborar em 1954, sob o título *Büsching*, projeto, porém, que ficou restrito a algumas anotações. *O Deus da Felicidade* é, segundo o autor, uma tentativa de levar avante o fragmento *Viagens do Deus da Felicidade* de Brecht, assim como *Fatzer* é uma releitura do fragmento brechtiano de mesmo nome. As peças didáticas de Brecht, *Os horácios e os curiácios* e *A decisão*, são pré-textos significativos de *O horácio* e *Mauser / A missão*, respectivamente, assim como a peça *Terror e miséria no Terceiro Reich* está “presente” na leitura mülleriana da história alemã, concretizada na trilogia *A batalha, Germânia Morte em Berlim* e *Vida de Gundling Frederico da Prússia Sono Sonho Grito de Lessing*.

Müller nunca renegou suas origens brechtianas, embora tenha consciência da fatalidade que a “imagem do pai” possa representar em termos de enquadramento e cerceamento no tocante ao horizonte de expectativa da recepção. Numa entrevista a Heinitz, feita em 1984 para a revista *Theater heute* e intitulada originalmente “A imagem paterna é uma fatalidade”, ele vê Brecht como um filtro, uma instância “clarificadora”. A postura adotada por Müller em relação a Brecht – o confronto crítico – explica-se outrossim pela formação marxista de ambos os autores, a qual implica o exercício da dialética.

Em Brecht, Müller condena o rigor exagerado, imposto pelo engajamento político exigido pelo momento histórico que este vivia. Motor e, ao mesmo tempo, freio de suas inovações estéticas, o senso de responsabilidade política de Brecht faz com que “suas experiências se transformem rápido demais em juízos teóricos”, deixando pouco espaço para o espectador “julgar a trama e as personagens de forma diferente da que são vistas no palco”. Também condena a inflexibilidade da parábola – refere-se especialmente a *A alma boa de Sezuan* e *O círculo de giz* – como construção fechada, “extremamente calculada”, difícil de ser rompida para que as camadas possam ser retrabalhadas e reativadas.

Dessa perspectiva assinalada acima, Müller destaca o papel que desempenhou, na produção de Brecht, o exílio, a distância da realidade alemã e da verdadeira luta de classes. Em sua opinião, Hollywood foi para Brecht o que Weimar e Jena, para Goethe e Schiller, enquanto sublimação de ideais revolucionários do *Sturm und Drang* – uma espécie de emigração à classicidade.

De Brecht, como já dito, Müller valoriza mais os textos interrompidos, inacabados, ou que contenham material cru, permitindo a elaboração de camadas não esgotadas em sua potencialidade: em vários momentos menciona a importância dos fragmentos, principalmente do *Fatzer*, as primeiras peças, pouco encenadas na RDA, e as peças didáticas. Valoriza também as mudanças em Brecht, o interesse de Brecht por um teatro para a “produção científica de escândalos”, a aprendizagem através do susto (*Schrecken*), a opção de Brecht por um não-acabamento ou por um fim aberto sem dialetização, como num episódio não inserido na versão publicada de *A vida de Galileu*, em que Galileu apenas se cala ou pede que as palavras que lhe foram ditas sejam repetidas em tom mais alto. A não-avaliação que constata nesse episódio, abertura para a polissemia e, conseqüentemente, para a leitura do público, é para ele um fator positivo que aproxima Brecht de Shakespeare. Assim, mesmo os desvios da poética de Brecht podem ser considerados como fruto deste, uma continuação da desconstrução do teatro aristotélico realizada pelo teatro épico.

Vejamos algumas peças de Heiner Müller, que se fez nas pegadas de Brecht.

Escrita em 1956 em co-produção de Müller com sua esposa Inge, a peça *O achatador de salários* é fruto de uma conjuntura político-ideológica mais aberta à crítica. Sua fábula baseia-se em fato real, publicado no jornal *Neues Deutschland* em 1950 sob o título “Pedreiro Hans Garbe tinha razão”. O pedreiro Garbe conserta um forno circular sem parar o seu funcionamento, isto é, a uma temperatura de 100 graus centígrados,

economizando para a fábrica Siemens-Plania cerca de meio milhão de marcos. Garbe recebe o título de “Herói do Trabalho”, e é citado por Ulbricht em discurso proferido no III Encontro do Partido PSUA, em julho de 1950.

Nas palavras introdutórias a *O achatador de salários*, Müller indica o tempo e o lugar onde se passa a ação, bem como a fábula – a história do forno circular –, que coloca como conhecida, apelando para o trabalho de memória do receptor. Precedendo essas informações acha-se o eixo central das preocupações do autor: apresentar a luta entre o “velho” e o “novo” em co-produção com o receptor:

A peça não pretende descrever o conflito entre o velho e o novo, que um autor não pode resolver, a não ser pela vitória do novo antes de cair o último pano; ela tenta levá-lo ao novo público, que o decide. A Ação passa-se em 1948/49, na RDA. A história do forno circular é conhecida. Os personagens e suas histórias são fictícios.

O confronto entre o “velho” e o “novo” – a mentalidade inscrita e a mentalidade renovada – é um tema obsessivo de Müller, talvez por ser um problema vivido em seu próprio interior. Nesse ponto pode se ver uma continuação direta de Brecht, que afirma num texto de 1956:

A divisão da Alemanha é uma divisão entre o velho e o novo. A fronteira entre a RDA e a RFA separa a parte em que o novo – o socialismo – exerce o poder, da parte governada pelo velho – pelo capitalismo.

Contrariando a norma estética da RDA, que postulava um herói positivo e um universo sem conflitos, Brecht defende a idéia de que as contradições emergentes à época da construção do socialismo deviam ser mostradas no teatro a fim de se tornarem produtivas. É, pois, no contexto de construção do socialismo, onde o “novo” (socialismo) se confronta com o “velho” (capitalismo), que se lhe torna premente a conceituação de “teatro dialético”. Assim, no início da década de 50, já

residindo na RDA e trabalhando com a nova realidade, Brecht retoma reflexões teóricas a respeito da dialética, algumas registradas pouco antes dos anos 30, propondo passar do teatro épico para o teatro dialético. Não se trata de uma mudança radical, uma vez que as bases estão dadas pelos elementos do teatro épico, mas de uma acentuação da dialética com vistas à mudança da sociedade.

Heiner Müller escreve uma peça dialética, elaborando a coexistência, nos trabalhadores, da consciência nova e da consciência velha, a convivência entre ex-nazistas, ex-capitalistas e socialistas. Brecht abandonou o projeto *Büsching* por ver que a peça não era produtiva, pois pretendia abordar a questão a partir da luta de classes, o que já não era o caso na RDA.

Müller critica Brecht em *Fatzer +- Keuner*:

“A dificuldade de Brecht em trabalhar sobre um material originário da própria RDA aparece claramente na história do projeto *Büsching*. O primeiro esboço tende para uma peça histórica: o operário (Garbe) como personagem histórico. Com uma diferença decisiva em relação a Plutarco-Holinshead-Shakespeare: o herói é seu próprio cronista. [...] Essa diferença corresponde ao problema: o petróleo resiste aos cinco atos, falta dramaticidade ao herói inconsciente, ou melhor, é necessário outro drama. Brecht havia elaborado seu arsenal de formas numa outra realidade, a partir da situação de classe e dos interesses do proletariado europeu anteriores à revolução.”

Nos anos 60 Müller reelaborou mitos da Antigüidade, caminho aberto por Brecht, com sua encenação de *Antígona* de Sófocles (1948), repensando a questão do destino dentro de uma visão materialista dialética: o destino do homem é o próprio homem. *Filoctetes*, peça já montada no Brasil, faz parte dessa fase.

As pegadas de Brecht não são, porém, seguidas sem alterações; como já mencionado, para Müller, usar Brecht “sem criticá-lo é traição”.

Isso se aplica igualmente às peças didáticas produzidas em fins de 60 e inícios de 70. À observação de que a teoria brechtiana da peça didática parte do pressuposto de que um dia não haveria mais, no teatro, separação entre espectadores e atores, Müller contrapõe a necessidade de uma relação de contradição entre palco e platéia, para que não haja apenas consenso ou dissenso entre ambos. A diferença entre sua concepção e a de Brecht é explicitada da seguinte forma:

“E a diferença talvez seja de que, para Brecht, o teatro dizia respeito primariamente a *Aufklärung*. No teatro importa, agora, pelo menos para mim, mais enredar as pessoas em processos, levá-las portanto a participar.”

Essas palavras mostram que, referindo-se à peça didática, Müller acentua a importância do conflito para a sua própria poética, não fazendo jus à teoria elaborada por Brecht, pois dela destaca apenas a intenção iluminista, ignorando a (possível) participação do espectador.

No que tange às peças didáticas müllerianas – *O horácio* (1968), *Mauser* (1970) –, a diferença básica já está, pois, dada pelo próprio autor: a permanência da dissonância, das contradições que instituem o conflito entre palco e platéia. Em ambas as peças, o distanciamento de Brecht é fruto, principalmente, dos momentos históricos vividos por ambos os autores. Isso faz com que, em *Os horácios e os curiácios* (1933/34), Brecht, preocupado com a luta de classes, se concentre nas táticas que deram a vitória aos horácios, apesar de estes possuírem armas tecnicamente inferiores às de seus inimigos.

Já a preocupação na peça *O horácio*, onde o combate apenas introduz a questão central, é o julgamento do horácio – ao mesmo tempo vencedor e criminoso –, não só por ter matado o curiácio quando este, já derrotado, pedia por clemência, como também por ter assassinado sua própria irmã, que chorava a morte daquele que era o seu noivo. A solução apresentada, as honras prestadas ao vencedor e a execução do crimi-

noso, mantém a unidade contraditória personificada no horácio, justificando o apelo pelo registro dessa verdade.

Os pré-textos de *Mauser*, por sua vez, são *A decisão* (1930) de Brecht e motivos de *O Don silencioso* (1928) de Sholokhov.

Em *A decisão*, um jovem revolucionário é executado por seus camaradas; a questão não é somente o erro tático, mas o gesto de recaída na postura ultrapassada – a incapacidade de renunciar a si mesmo como pessoa. O ato do jovem camarada de concordar com a sua própria execução é, ao mesmo tempo, reconhecimento de sua falha e renúncia absoluta à ideologia do indivíduo.

Já em *Mauser*, a intenção é outra: objeto do aprendizado é a organização do próprio processo histórico. A sentença proferida pelo coro a A não soluciona o caso político em cena, pois o que está em jogo é o valor social do trabalho do algoz – A faz parte de uma cadeia de algozes-vítimas – após a diferenciação entre as necessidades do “ontem” e as do “hoje”.

*Mauser* coloca questões à revolução, desmascara o sistema petrificado mostrando a fórmula da concordância como fórmula de defesa contra contradições dentro do sistema, como incapacidade de elaboração política de novas situações. O paralelo com a cena final de *A decisão* indica apenas que A continua presente no coletivo revolucionário – as últimas falas conjugam ambos: A (Coro)/Coro (A) – como testemunha calada de sua concordância/não-concordância; assim, o movimento dialético da peça visa elaboração da sentença pelo coletivo revolucionário, de forma que a morte de A se torne produtiva. O próprio autor chama a atenção para a relação entre a experiência de A e a revisão do coletivo:

“[...] o caso extremo não como objeto, mas como exemplo, a partir do qual se demonstra o contínuo da normalidade, a ser explodido [...]”

Essa é uma postura diferente da constatável em *A decisão*, onde o coletivo detém a sabedoria e a experiência revolucionária, sendo, portanto, uma instância corretora.

Como se pode ver, a produção acima abordada, realizada no período de meados dos anos 50 a início dos 70, está mais próxima do teatro épico-dialético-didático de Brecht, bem como do contexto histórico-cultural da RDA e do projeto cultural da modernidade, em sua vertente socialista.

Vivenciando não a luta de classes, como Brecht, mas a construção do socialismo e o socialismo real, a obra teatral propriamente moderna de Müller visa sobretudo à co-produção de seu público primeiro, o público da então RDA e, conseqüentemente, mudanças no socialismo real.

### Referências bibliográficas

- MÜLLER, Heiner. “Fatzer + Keuner”. In: *Rotwelsch*. Berlim, Merve, 140-149, 1982.
- RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1997. (Coleção estudos)

## DA IMAGEM DO BRASIL AO TEATRO DE BRECHT: A PEÇA *BAAL*\*

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa\*\*

**Abstract:** Brecht's early play *Baal* contains an allusion to Brazil. The interpretation of the image of Brazil designed in this play might raise a profitable discussion in order to introduce Brecht's theatre into the classroom and to motivate the students to study it. Therefore, the present paper suggests that the study of Brecht's theater should be started with the analysis of his first play and sketches a possible way to do this.

**Keywords:** *Baal*; Brecht; Epic theatre; Image of Brazil.

**Zusammenfassung:** Das Stück *Baal* des jungen Brecht enthält eine Anspielung auf Brasilien. Aus der Interpretation des dort vermittelten Brasilienbildes kann sich eine nützliche Diskussion entwickeln, um das Theater Brechts im Unterricht einzuführen und den Schüler zur Beschäftigung mit ihm zu motivieren. Der vorliegende Aufsatz will dazu anregen, die Auseinandersetzung mit Brecht mit seinem Erstlingsstück zu beginnen, und skizziert dazu einen möglichen Weg.

**Stichwörter:** *Baal*; Brecht; Episches Theater; Brasilienbild.

**Palavras-chave:** *Baal*; Brecht; Teatro épico; Imagem do Brasil.

*Baal* é o título da primeira peça de teatro escrita por Brecht em 1918, a primeira versão. Brecht ainda dará a esta peça outra versão em 1919 e mais outra em 1926.

---

\* Este trabalho foi apresentado, como conferência, por ocasião da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem anos de Brecht", organizada pela Área de Alemão da USP, de 14 a 17 de setembro de 1998.

\*\* A autora é Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Baal, uma figura do imaginário expressionista alemão, explorada, entre outros, também por Georg Heym no célebre poema *Der Gott der Stadt*, tem suas raízes fincadas na mitologia cananita (norte da Síria), onde era adorada como o deus da fertilidade dos campos e do gado, que lutou contra vários inimigos, morreu e renasceu. No Velho Testamento encontram-se freqüentes citações de Baal, enquanto divindades várias em diferentes lugares, fontes de todas as dádivas da natureza. Num segundo momento, porém, Baal passa a ser um nome que designa deuses outros que não Jeová, o deus único, fato que conduz à criação de um profundo antagonismo religioso, em que Baal passa a ser visto como um ídolo pagão perigoso para a verdadeira religião – a judaica.

No imaginário expressionista, Baal congrega as duas acepções: é, ao mesmo tempo, o deus da ameaça e o deus da esperança, porque justamente, ao destruir o que se aceita como verdadeiro, promove o renascer. Baal é o deus que põe em perigo as cidades, aquele que carrega consigo tudo que é contrário à ordem burguesa estabelecida. É, portanto, um deus da destruição do *status quo*. Se considerarmos o Expressionismo como a arte da Primeira Guerra Mundial, Baal encarna o poder destrutivo e regenerador da guerra, tal como a maioria dos expressionistas acreditava. Na realidade, os artistas expressionistas perseguiram o grande objetivo de interferir, através da literatura, na política europeia, sacudindo os leitores, burgueses, com imagens apocalípticas para que estes se conscientizassem das condições econômicas, sociais e políticas progressistas que vinham sendo tecidas e que fatalmente levariam a uma guerra que aniquilaria esse progresso industrial e tecnológico alcançado na época, âncora do dinheiro burguês. Tendo a guerra se tomado inevitável, passaram a vê-la também como um modo de expurgar todos os malefícios contidos no bojo da civilização, entre eles o positivismo e o materialismo.

Quando Brecht opta em 1918 por dar o título *Baal* à sua primeira peça, quer queira quer não, estimula o imaginário do seu leitor/espectador mais exigente a entender o nome incomum e, com isso, dirige-o necessariamente para o contexto descrito acima.

No entanto, se se levar em conta apenas aquele leitor/espectador que lê e/ou assiste ao espetáculo como entretenimento, a personagem Baal é-lhe apresentada logo no começo. Efetivamente, as cortinas do palco abrem-se com um coro que, ao cantar a personalidade e o destino de Baal, logo de imediato, configura a personagem como um indivíduo egoísta, beberrão, sensual, lascivo e totalmente livre, que ao final acaba morrendo, desfazendo, assim, toda a possibilidade de que o imaginário do leitor/espectador se perca por outros caminhos diferentes daqueles previstos pelo autor. O coro origina na mente do leitor/espectador uma ruptura temporal, na medida em que antecipa toda a história a ser representada, de modo a que o leitor/espectador não se esqueça que o que tem pela frente é uma realidade teatralizada e não a realidade em si. Com isto, quero dizer que o leitor/espectador da peça é direcionado. Neste processo, no entanto, é possível observar que o leitor leva vantagem sobre o espectador, porque aquele pode manter seu ritmo próprio de fruição, gozando de uma maior liberdade do que a do espectador que é obrigado a acompanhar o espetáculo na velocidade que o dramaturgo lhe impõe.

Voltemos à peça *Baal*. Depois da apresentação do coro, que resgatado do teatro clássico, simboliza a voz do povo que conhece Baal e, portanto, a voz do eu épico que, narrando, prepara tanto o leitor quanto o espectador para o que virá, a primeira cena é apresentada na sala de jantar de um burguês rico, num espaço apropriado à exposição da fartura material. À mesa estão sentados o dono da casa, sr. Mech, seus familiares, alguns amigos e o jovem poeta miserável de nome Baal. Dois mundos excludentes encontram-se reunidos: de um lado a burguesia rica, de outro o submundo representado pelo poeta do povo. Baal é chamado à casa do sr. Mech, porque este está interessado em editar os poemas cantados pelo jovem pobre e, com isso, ganhar muito dinheiro, embora declarações filantrópicas se façam ouvir e o desejo de ver Baal sair das águas-furtadas, para viver melhor, pareça a verdadeira intenção. O sr. Mech é, nas palavras de seu conviva Piller, um mecenas. O vocábulo “mecenas” ilumina no palco imaginário do leitor/espectador o *Quattrocento*, uma época em que tanto a Igreja quanto a Corte tentam exceder-se

em luxo e suntuosidade. Tanto os príncipes da Igreja quanto os príncipes temporais e os ricos banqueiros e mercadores – os mecenas da época – têm o maior apreço pela arte em todos os seus aspectos, não tanto pela arte em si, mas para através de sua posse se imortalizarem. Possuir arte significava diferenciar-se, estar acima. Por isso, empregavam artistas que sustentavam sua vaidade. O poeta Baal nesta peça de Brecht, no entanto, não se deixa seduzir pelas posses do sr. Mech; ele continua a ser apenas um poeta pobre do povo que declama versos nas tabernas.

É interessante notar que o sr. Mech faz questão de tornar pública, numa expressão um tanto prepotente, a origem de sua enorme riqueza. Diz ele: “Compro madeira de canela. Florestas inteiras de madeira de canela nadam pelos rios do Brasil abaixo. Só para mim.” (BRECHT 1965: 112)<sup>1</sup> (O pai de Brecht era dono de uma fábrica de papel). A declaração repercute na mente de Baal, a ponto de alguns minutos depois, numa conversa entrecortada pelas pessoas presentes, perguntar ao sr. Mech, a título de admiração e de confirmação: “Há madeira de canela a nadar para si, Mech? Florestas inteiras abatidas?” (ib.: 117)<sup>2</sup> E, um pouco mais adiante (p. 118), a metáfora fluvial volta ao texto na voz do já mencionado Piller, que observa: “Neste momento as camisas [objetos de desejo de Baal] nadam rio abaixo” (ib.: 118)<sup>3</sup>, mas não para o jovem poeta, pois figurativamente também sua *poesia já se foi pelo rio abaixo*. Todavia, a conversa continua sem que ninguém preste atenção à perplexidade de Baal.

Em 1918, ano que assinala o fim da guerra, portanto, também a perda das colônias africanas alemãs, o fato de haver mecenas assim enriquecidos deveria parecer natural. O Brasil seria, no imaginário alemão,

<sup>1</sup> “Ich kaufe Zimthölzer. Ganze Wälder Zimthölzer schwimmen für mich brasilianische Flüsse abwärts.” – Optamos pela tradução portuguesa da peça de Brecht porque achamos que está mais próxima ao texto alemão. A tradução brasileira de Márcio Aurélio & Willi Bolle está indicada nas referências bibliográficas.

<sup>2</sup> “Es schwimmen Zimthölzer für Sie, Mech? Abgeschlagene Wälder?” (p. 29)

<sup>3</sup> “Jetzt schwimmen die Hemden hinunter [...]” (p. 30)

uma terra nebulosa em algum lugar do planeta, sem dono, à disposição dos europeus, neste caso, alemães, para ser explorada e para enriquecer seus exploradores. Brecht deveria partilhar esse imaginário. Conhecemos um fato curioso, relatado por Karola Maria ZIMBER em sua Dissertação de Mestrado (1998), que dá conta de um encontro de Brecht com Willy Keller, um homem do teatro alemão exilado no Brasil que acaba traduzindo literatura brasileira para a língua alemã, e que leva a Brecht em 1955, para apreciação e também para divulgar a literatura brasileira, algumas de suas traduções, entre as quais há uma poesia de Carlos Drummond de Andrade e um poema de Domingos Carvalho da Silva. Brecht devolve a Keller as traduções já no dia seguinte, com o seguinte comentário: “Bravo, os brasileiros descobriram Ibsen” (ib.: 62). À tradução do poema de Domingos Carvalho da Silva está toda rabiscada com modificações! E sobre o poema de Drummond, nada! Willy Keller sai do encontro absolutamente decepcionado com a falta de interesse de Brecht pelo Brasil.

Ao que tudo indica, o Brasil, para Brecht, não passava realmente de um país distante, desconhecido, envolto nas lendas do Eldorado. Brecht não estava interessado no Brasil enquanto nação, preocupava-se já, isso sim, com a preservação da natureza e Brasil, para ele, era metonímia de florestas.

De fato, a hiperbolização com que Brecht tece a imagem do Brasil chama a atenção, primeiro por que se trata de “florestas inteiras” e não de algumas toneladas de madeira, segundo porque se trata de uma madeira exótica, perfumada – a canela – não conhecida da maioria por causa do preço, terceiro, porque há além disso a considerar a especiaria, formada pela sua casca (somos levados a acreditar que o sr. Mech faz comércio com as duas mercadorias) e quarto, porque as florestas “nadam” pelos rios só para o sr. Mech. Ele é o único a usufruir de tamanha riqueza que chega até ele sem obstáculos. Ele não precisa investir em nada. A imagem do Brasil que nesta peça é, num primeiro momento, transmitida ao leitor/espectador da época, é a de que o Brasil é uma terra dadivosa e inesgotável, onde o europeu pode buscar sem dificuldades negócios



rentosos. Todo o resto a respeito do Brasil é silenciado. Mas será que não é justamente neste distanciamento geográfico, neste desconhecimento, nesta aceitação pacífica da situação, manifestada de modo tão exuberante, que Brecht coloca seu dedo crítico/professoral chamando a atenção do leitor/espectador burguês tanto para os benefícios e lucros fáceis, quanto para a realidade colonial ou periférica do país em si?

Da mesma maneira, é possível ver o dedo de Brecht apontado para os expressionistas, ao criar o poeta Baal que, embora se insurja contra o *status quo* burguês e se identifique com o povo, ainda faz uso ingênuo da literatura, não atinando para o significado da exploração e da derrubada de florestas inteiras, cuja madeira, entre outras coisas, também serve de matéria-prima para a fabricação do papel que veicula a literatura.

Nos dias de hoje, o Brasil não está mais tão distante da Alemanha, embora ainda o esteja. No entanto, apesar dos meios de comunicação, o maior conhecimento atual dos alemães sobre o Brasil, só deixa a crítica de Brecht ainda mais evidenciada e próxima, sobretudo, se se levarem em conta as recentes denúncias veiculadas pela imprensa internacional sobre a predação que os próprios brasileiros e, agora, as madeiras asiáticas, já fizeram e continuam realizando no Brasil. Os alemães, hoje talvez o povo com mais consciência ecológica no mundo, reagem com ardor ao desmatamento das florestas, em especial, das brasileiras. Então, poderíamos dizer que, nos dias de hoje, a presença da imagem do Brasil em *Baal* não mais assegura distanciamento, mas, ao contrário, promove uma aproximação ou identidade perigosa entre o leitor/espectador e o problema da conservação das florestas. Assim, poderíamos observar que Brecht consegue chamar a atenção para uma visão colonialista de nosso país, primeiro através do distanciamento/estranhamento geográfico e do apelo ao exótico e à hipérbole e, recentemente, pela proximidade e identidade do público alemão com o problema, esta última uma estratégia nada brechtiana, mas imposta pela história.

Face ao exposto acima, como poderia ser a reação do leitor/espectador brasileiro diante desta imagem do Brasil? Poderemos nós dizer,

por exemplo, que em relação ao leitor/espectador brasileiro urbano não há distanciamento e, portanto, a identificação do problema desencadearia a violência das paixões, obliterando a capacidade de raciocinar e resolver o problema? Talvez isso tivesse acontecido apenas com uma parte do público, precisamente aquele público mais exigente e intelectualizado, já que para a grande maioria dos brasileiros, a floresta é tão ou mais distante quanto para os alemães, pois nossa consciência ecológica ainda é baixa. Mas, ao que parece este detalhe nesta peça de Brecht não chegou a impressionar o leitor/espectador brasileiro, já que sua atenção se prendeu com exclusividade à novíssima maneira de fazer teatro.

Sabe-se que os modernistas brasileiros, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado, José Fernando Carneiro, são os primeiros a terem notícias do teatro político alemão (Piscator) e, depois, de Brecht, via revistas francesas. Brecht chega ao Brasil em encenação e em tradução em 1958 e 1959 respectivamente, enquanto o *boom* das traduções e das encenações está concentrado nas décadas de 70 e 80 – uma época traumatizada pelos anos de censura da Ditadura Militar, ansiosa por recuperar a identidade nacional e popular e por justamente libertar-se do colonialismo e da dependência cultural.

*Baal* foi publicada pela primeira vez no primeiro tomo do *Teatro Completo* em 12 volumes, organizado por Wolfgang Bader e Fernando Peixoto em 1986 (terminado só em 1996), mas foi encenada já em 1971 pelo grupo “Tese” no teatro SEDES da PUC com a direção de Roberto Lage; em 1972 no teatro Marília de Belo Horizonte com a direção de Ronaldo Brandão; em 1982 na Escola de Arte Dramática da ECA/USP no teatro São Pedro em São Paulo com a direção de Márcio Aurélio, só para citar as primeiras.

O que ficou de Brecht, porém, não foi a imitação, mas a lição de que o teatro deve “operar também no sentido da emancipação dos povos pobres e colonizados, contra a burguesia preposta do imperialismo. (...) a função da encenação é desmistificadora das teses que justificam toda a subserviência.” (LIMA 1987: 96)

Volte-se à sala de jantar do sr. Mech, onde a conversa continua com o objetivo de convencer Baal a deixar editar as suas poesias. Talvez este seja o único momento em que o leitor/espectador alemão encontre empatia com o espetáculo que se desenrola no livro ou no palco à sua frente: um jantar entre burgueses amigos, durante a tessitura de um possível negócio com a poesia.

No entanto, Baal, em vez de dar atenção à conversa, começa antes a seduzir a própria anfitriã, a sra. Emília Mech, acariciando-lhe o braço à vista de todos, pelo que o jantar termina mal, com o sr. Mech levantando-se da mesa e dizendo: “A mim agradam-me todos os animais do bom Deus. Mas com animais não se pode lidar. Vamos Emília, vamos, meus senhores.” (BRECHT 1965: 118)<sup>4</sup>

De um lado, então, temos um espaço explorado longínquo – o brasileiro – e um homem explorador – o alemão sr. Mech. De outro um espaço de riqueza próximo – a sala de jantar – um burguês rico com veleidades de mecenas e um jovem poeta pobre a quem pretensamente quer ajudar, editando os seus poemas.

Como este último negócio entre o rico Mech e o pobre Baal não dá certo, a peça de Brecht passa a ocupar-se exclusivamente com a apresentação de Baal e de seu mundo ou submundo – o mundo do povo. Da figura física de Baal temos apenas as indicações do sr. Mech: Baal “tem o crânio igual ao de um homem do arquipélago da Malásia, que tinha o hábito de se fazer chicotear antes de ir para o trabalho. Só assim é que trabalhava” (ib.: 113)<sup>5</sup>, fazendo-nos associar Baal à figura imaginária de um escravo. Os outros convivas, porém, criam outras

<sup>4</sup> “Mir gefallen alle Tiere des lieben Gottes. Aber mit dem Tier kann man nicht handeln. Komm Emílie, kommen Sie, meine Herrschaften.” (p. 30)

<sup>5</sup> “[Sie haben] einen Schädel wie ein Mann in den malaiischen Archipels, der die Gewohnheit hatte, sich zur Arbeit peitschen zu lassen. Er arbeitete nur mit gebleckten Zähnen” (p. 23-24).

associações que, por sua vez, também estimulam o imaginário do leitor/espectador. Para uma jovem senhora, presente ao jantar, Baal lembra Walt Whitmann. Na opinião de um outro homem, também presente, Baal “tem antes qualquer coisa de Verhaeren”. Para Piller, Baal é o Verlaine alemão, até na fisionomia. Lembra também Lombroso. Segundo a jovem senhora, todavia, Baal tem sobre os poetas citados a vantagem de ser muito mais indecente. Alude-se aqui a uma indecência que, embora encoberta por *tabus*, continua espicaçando a curiosidade e a imaginação dos burgueses.

Baal, visto por ele mesmo, tem “a cabeça inchada de vento, e nos pêlos das axilas [traz] preso o cheiro dos campos. O ar treme como se estivesse bêbado de aguardente.” Diz ele: “A minha alma, irmão, é o gemer dos campos de trigo, quando estão agitados pelo vento, e o brilho nos olhos de dois insectos que se querem devorar.” (ib.: 153)<sup>6</sup> Ou ainda: “A aguardente branca é o meu bastão de apoio. Desde que a neve goteja da sarjeta, ela espelha o meu papel e permanece impávida e serena. Mas agora tremem-me as mãos. Como se os corpos ainda estivessem dentro delas.[...] O coração bate como uma pata de cavalo.” (ib.: 138)<sup>7</sup>

Baal mostra-se afinal, em várias cenas, mais pelo modo como vê o mundo. Esta visão de mundo de Baal é-nos veiculada através de seu embate com a realidade burguesa a que acabamos de aludir, através de algumas das poesias escritas por Baal, através de sua integração com a

<sup>6</sup> “[Mein] Schädel [ist] aufgeblasen vom Wind, in dem Haar der Achselhöhle [hängt mir] der Geruch der Felder. Die Luft zittert wie von Branntwein besoffen [...] Meine Seele, Bruder, ist das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen, und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen.” (p. 65)

<sup>7</sup> “Der weiße Schnaps ist mein Stecken und Stab. Er spiegelt, seit der Schnee von der Gosse tropft, mein Papier und blieb unberührt. Aber jetzt zittern mir die Hände. Als ob die Leiber noch in ihnen drin wären. [...] Das Herz schlägt wie ein Pferdefuß.” (p. 52)

natureza, através de seu relacionamento com as mulheres, através de seu comportamento em relação aos amigos e aos homens do povo em geral e também através da plasticidade da linguagem que emprega.

Quando deparado com o mundo burguês, como na cena do jantar, percebemos que Baal não respeita as regras desse mundo, nem quanto à etiqueta que pede moderação na bebida, respeito às damas e atenção à conversa do anfitrião. Baal não só bebe exageradamente, como não presta atenção à conversa do sr. Mech, como ainda lhe seduz a mulher. No café-concerto, onde canta seus poemas em troca de aguardente, também não respeita o trato feito e abandona o recinto, deixando o público sem o seu espetáculo. É, portanto, um poeta rebelde e irreverente.

A primeira poesia de Baal lida pela jovem senhora, ainda durante o jantar na casa de Mech, ecoa como uma agressão ao recinto em que é lida e, no entanto, isso parece não ser entendido, pois que é elogiada, talvez porque se tem em vista apenas o lucro possível com sua publicação. O poema exhibe fortes traços expressionistas, sendo um deles a esperança na criação de um mundo e de um homem novos e outro a participação dos poetas nessa criação. Diz o poema:

“O poeta foge aos acordes brilhantes.  
Mas *chicoteia* tambores estridentes  
e excita o povo  
com frases entrecortadas.

O novo mundo  
exterminando o mundo da fortuna  
ilha da humanidade feliz.  
Discursos. Manifestos.  
Cantos de tribunos.  
que o novo estado  
o santo estado  
seja apregoado

e penetre no sangue dos povos  
sangue do seu sangue.

Chegou o Paraíso

– vamos alargar a atmosfera do tempo de luta! –

Aprende!

Preparai-vos!

Exercitai-vos!” (ib.: 114 s.)<sup>8</sup>

Num outro poema, cantado por Baal, de novo a destruição do mundo burguês é anunciada:

“Orge<sup>9</sup> disse-me  
que o melhor lugar que ele tinha sobre a terra  
o lugar preferido  
não era a relva do túmulo dos pais.

Não era o confessionário  
não era a cama das prostitutas  
não era um colo gordo, branco mole momo.

Orge disse-me  
que o seu lugar preferido  
era sempre a retrete.

<sup>8</sup> “Der Dichter meidet strahlende Akkorde. / Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill. / Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen. / Die neue Welt / Die Welt der Qual austilgend, / Insel glückseliger Menschheit. / Reden. Manifeste. / Gesänge von Tribünen. / Der neue, der heilige Staat / Sei gepredigt, dem Blut der Völker, Blut von ihrem Blut, eingimpft. / Paradies setzt ein. / – Laßt uns die Schlagwetter-Atmosphäre verbreiten! – / Lernt! Vorbereitet! Übt euch!” (p. 25/26)

<sup>9</sup> Orge é filha de Edeu, uma divindade da mitologia grega ligada ao vinho, à semelhança de Dionísio, irmã de Meleagro e esposa de Andraimon. Baal evoca-a como sua musa inspiradora, desencadeando uma associação entre seu nome e o de seu pai com a face irracional do homem e suas paixões desenfreadas, na trilha dos ideais expressionistas.

É um lugar onde nos sentimos bem  
porque por cima há estrelas  
e por baixo nevoeiro.

Um lugar simplesmente maravilhoso onde  
mesmo na noite de casamento se pode estar sozinho.

Um lugar de humildade  
que rapidamente nos faz reconhecer  
que somos apenas homens  
e não temos o direito de guardar para nós seja o que for.

Um lugar de sabedoria onde podemos preparar a barriga  
para novos prazeres.

Onde fazemos qualquer coisa para nosso bem  
docemente mas com energia  
enquanto descansamos.

E ali reconheces o que és  
um tipo que se alimenta de merda!" (ib.: 125)<sup>10</sup>

Iconoclasta em relação aos valores burgueses, Baal é, no entanto, um sujeito que ama e canta a natureza através de metáforas inusitadas

<sup>10</sup> "Orge sagte mir: / Der liebste Ort, den er auf Erden hab / Sei nicht die Rasenbank am Elterngrab. / Sei nicht ein Beichstuhl, sei kein Hurenbett / Und nicht ein Schoß, weich, weiß und warm und fett. / Orge sagte mir: der liebste Ort / Auf Erden war ihm immer der Abort. / Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist / Daß drüber Sterne sind und drunter Mist. / Ein Ort sei einfach wundervoll, wo man / Selbst in der Hochzeitsnacht allein sein kann. / Ein Ort der Demut, dort erkennst du scharf: / Daß du ein Mensch nur bist, der nichts behalten darf. / Ein Ort der Weisheit, wo du deinen Wanst / Für neue Lüste präparieren kannst. / Wo man, indem man leiblich lieblich ruht, / Sanft, doch mit Nachdruck etwas für sich tut. / Und doch erkennst du dorten, was du bist: / Ein Bursche, der auf dem Aborte – frißt!" (p. 38/39)

para a época, em que as imagens plásticas visuais têm um grande apelo: como, por exemplo, as do poeta "devorado de sol e de calor ressequido pelo vento ou ainda a do sangrento o sol poente" (ib.: 115). Dorme frequentemente ao relento, em pleno bosque, ou em alguma cabana no meio da floresta. Não se incomoda nem com a chuva nem com o sol. Uma das cenas apresenta o título "Noite de maio sob as árvores" (ib.: 147) em que ele e Sofia procuram um ninho de amor entre as folhas das plantas.

As mulheres são comparadas a éguas (ib.: 122) e a cisnes (ib.: 136), como simples fêmeas. Seu relacionamento com elas é brutal e escancarado. O amor, para ele, resume-se ao encontro sexual. Depois, as mulheres são simplesmente desprezadas. Aliás, nem precisa procurar as mulheres, mas são estas quase sempre que o procuram, como se Baal fosse a encarnação de Eros. Mas, depois dos encontros, Baal fica distante e não se envolve emocionalmente com nenhuma delas. Aquelas que não suportam a humilhação, suicidam-se como é o caso de Joana Reiher e de Sofia que engravidou. Baal não nutre qualquer espécie de sentimento pelas moças, quase todas virgens, ou senhoras como a Mech, que se entregam em seus braços. Considera-as objetos, através dos quais sacia os seus instintos e sua sede de volúpia, considerando que lhes faz um grande favor. Diz ele para o amigo João: "Quando enlaças as ancas de uma virgem, vais desde o medo e a felicidade da criatura até ao próprio Deus" (ib.: 120).<sup>11</sup>

Baal não respeita nem a sua amizade com Eckart, roubando-lhe a mulher e assassinando-o.

As figuras de linguagem envolvem frequentemente a natureza, o espaço ocupado pelo povo com seu primitivismo. As cores são expressionisticamente primárias, essenciais, sem matizes, cruas. As mulheres têm roupa branca no corpo (ib.: 120) camisa branca de neve entre os

<sup>11</sup> "Wenn du die jungfräulichen Hüften umschlingst, wirst du in der Angst und Seligkeit der Kreatur zum Gott." (p. 32)

joelhos (ib.: 120). Os campos são verdes e as ameixeiras azuis. O corpo da mulher espancada é negro e azul (ib.: 122). O céu é amarelo (ib.: 124), azul (ib.: 128), roxo e negro (ib.: 130). O ar é roxo (ib.: 132). O verão é vermelho.

Este mundo de Baal apresentado, assim tão brutalmente, ao leitor/espectador burguês alemão, sem dúvida não pode despertar empatia. Embora se trate de um mundo conhecido, habitual – o burguês sabe que ele existe e convive com ele –, é um mundo não aceito, porque perturba. Finge-se, então, num mecanismo de defesa, que ele não é familiar, que ele não possui existência. Mantém-se distância e, só neste distanciamento/estranhamento protetor – um outro tipo de distanciamento/estranhamento – pode-se exercer a crítica, pode-se pôr o cérebro para raciocinar, tentando-se achar soluções para os feios problemas apresentados. Mesmo com a morte de Baal no final niilista da peça, faz-se sentir a necessidade de que seus amigos, ou seja o povo, se tornem seres civilizados, isto é, tenham acesso à cultura e cessem de ser ameaçadores. O que fazer? Se o leitor/espectador chega ao fim da leitura ou do espetáculo *Baal* com esta pergunta, a obra cumpriu o seu objetivo, conforme Brecht.

Embora *Baal* seja a primeira peça do dramaturgo, ainda assim, paralelamente aos traços expressionistas e à influência da temática social do teatro naturalista, já é possível reconhecer alguns dos traços inovadores do teatro brechtiano, elaborados bem mais tarde em outras peças como, *Mãe coragem* (1941), *A boa alma de Setsuan* (1942), *Galileu Galilei* (1943) etc., tais como o uso do coro logo no começo que rompe com a criação de qualquer tipo de ilusão, evitando assim a erupção dos afetos: fica-se sabendo, de antemão quem é Baal. A ação, o espaço e o tempo encadeiam-se sem nexos causais, podendo as cenas ser lidas e/ou vistas de forma independente sem perder o sentido. É a personagem central que dá unidade à peça em seus diálogos e também monólogos, ao mostrar suas visões do mundo como se fossem quadros, às vezes líricos, às vezes cruéis e chocantes. Assim, não há na peça progressão dramática

apontando para uma totalidade. Ao recusar este recurso teatral, Brecht enfraquece a dramaticidade detonadora do envolvimento emocional e, conseqüentemente, do embotamento intelectual do leitor/espectador, que o impede de diferenciar a realidade representada da realidade em si. Brecht prefere oferecer recortes da realidade, cujas rupturas prendem o raciocínio e dificultam a identificação do público com o que se passa no palco e cria, desta forma, distanciamento/estranhamento épico que aciona o intelecto na busca de respostas e explicações.

### Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. *Teatro III*. Trad. Yvette Centeno. Lisboa, Portugal, 1965. BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Trad. Marcio Aurélio & Willi Bolle. Rio de Janeiro, Paz e Terra, vol. 1, 1986.
- BRECHT, Bertolt. *Erste Stücke von Brecht*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, vol. 1, 1953.
- LIMA, Reynuncio Napoleão de. “A devoração de Brecht: uma busca da identidade brasileira”. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 96, 1987.
- ZIMBER, Karola Maria. *Willy Keller um tradutor alemão de literatura brasileira*. São Paulo, mimeo, 1998.

## MESA-REDONDA – A ESTÉTICA DO TEATRO DE BRECHT\*

*Caco Coelho, Fernando Peixoto, Willi Bolle\*\**

**Zusammenfassung:** Drei Erfahrungsberichte über Bertolt Brechts Theater auf brasilianischen Bühnen. Caco Coelho spricht über den Zyklus der Brecht-Lesungen, -Aufführungen und -Vorträge seiner Theatergruppe *Os Fodidos Privilegiados* 1998 in Rio de Janeiro. Fernando Peixoto vertritt die Ansicht, daß der zentrale Punkt von Brechts Theater darin besteht, Emotionen im zwischenmenschlichen Verhalten und in ihren politisch-historischen Kontexten verstehbar zu machen. Er erzählt unter anderm von einer "Wiederentdeckung" der Brechtschen Theaterästhetik durch eine Laiengruppe in Amazonien und vertritt insgesamt ein undogmatisches, auf die heutigen Verhältnisse ausgerichtetes Lernen mit Brecht. Willi Bolle berichtet von seiner Inszenierung von Brechts *Die Hochzeit* (1919) mit einer Laien-Theatergruppe in São Paulo 1997-1998, in der die lineare Struktur des Textes durchbrochen wurde durch die Einführung einer neuen Perspektive sowie einer neuen Figur, der Braut, die sich das Hochzeitsfest in der Erinnerung vergegenwärtigt.

**Stichwörter:** Brecht-Rezeption in Brasilien; Theaterästhetik; Theaterarbeit; Bertolt Brecht.

**Abstract:** Three practical experiences with Bertolt Brecht's theatre on Brazilian stages. Caco Coelho speaks about the series of dramatical readings, presentations and lectures

---

\* A mesa-redonda aqui transcrita foi apresentada por ocasião da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem anos de Brecht", organizada pela Área de Alemão da USP, de 14 a 17 de setembro de 1998. A transcrição é de Anna Maria Vassallo, com revisão de Willi Bolle.

\*\* Caco Coelho é diretor de teatro no Rio de Janeiro. Fernando Peixoto é ator, diretor de teatro, autor de vários estudos sobre Brecht e organizador da edição brasileira das Obras Completas de Brecht. Willi Bolle é Professor Titular de Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da USP.

performed by his group *Os Fodidos Privilegiados* in 1998 in Rio de Janeiro. Fernando Peixoto argues that the central point of Brecht's theatre is the method of turning emotions in interpersonal behaviour and in their historical and political contexts comprehensible. Among other things, he reports on a "rediscovery" of Brecht's aesthetics by a small amateur group in the Amazon and advocates the concept of an undogmatic way of learning with Brecht, oriented by the conditions of our actuality. Willi Bolle relates his experience of staging *Die Hochzeit (The Marriage, 1919)* with an amateur group in São Paulo in 1997-1998. In this production, the linear structure of Brecht's text was broken up by the introduction of a new perspective and a new character, the bride who recalls the wedding party from her memory.

**Keywords:** Brecht's reception in Brazil; Theatre aesthetics; Theatre practice; Bertolt Brecht.

**Palavras-chave:** Recepção a Brecht no Brasil; Estética do teatro; Prática do teatro; Bertolt Brecht.

### Caco Coelho

"Fazes falta? Oh! Sombra fútil chamada gente...

Não fazes falta nenhuma, ninguém faz falta...

Só és lembrado em duas datas, aniversariamente:

Quando faz anos que nasceste; quando faz anos que morreste.

Mais nada, mais nada, absolutamente nada."

(Fernando Pessoa)

1998 – Ano do centenário de nascimento de Bertolt Brecht. 42 anos da morte de Brecht.

Antes de tudo, a prática. Sou um dos criadores, no Rio de Janeiro, da companhia teatral *Os Fodidos Privilegiados*, junto com Antônio Abujamra, brechtiano de carteirinha. Nós, *Os Fodidos Privilegiados*, surgimos no ano de 1991. De lá para cá, foram treze espetáculos: *Um Certo Hamlet*, adaptação feita pelo Abujamra partindo de Shakespeare e Giovanni Testori, só com mulheres; como também seria *Fedra* de Racine, com o público em arquibancadas no palco e o teatro vazio como cenário;

*A Serpente* de Nelson Rodrigues, ciclo de leitura dramática de Chico Pereira da Silva. Depois, as montagens de *O Retrato de Gertrude Stein Quando Homem*, de um autor paulista, Alcides Nogueira; *Infidelidades*, de Miguel de la Parra e *Ulf* de Juan Carlos Gené. Outro ciclo de leitura de peças políticas. Na seqüência, mais de cinquenta atores em *Exorbitâncias*. Pensando a continuação dessa "exorbitância" com um dramaturgo, o maior dramaturgo brasileiro: Nelson Rodrigues. Durante dois anos, a companhia se dedicou ao estudo e à feitura da obra de Nelson. Foram realizadas leituras dramáticas das suas dezessete peças, palestras com Magaldi, Ângela Leite Lopes, Armando Nogueira e Luís Artur Nunes. Houve uma mostra de cinema com 11 filmes e pesquisa que revelou os romances inéditos *Núpcias de Fogo*, hoje já não mais inédito, *A Mentira*, outro romance ainda inédito, e o correio sentimental de *Myrna*. E a montagem de dois espetáculos: *O Que É Bom Em Segredo É Melhor Em Público* e *O Casamento*. Já no final do ano passado, *Desassossegos*, um encontro de Fernando Pessoa com outros 30 poetas. Por fim, antes de entrarmos na hercúlicidade deste ano envolvendo Brecht, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Em outubro começamos o estudo da obra de Brecht. Além das razões centenariantes, há um encontro de vontades, de práticas, que já eram desenvolvidas dentro da companhia. Nas palavras de Abujamra:

"Romper sempre com tudo, absolutamente tudo que pareça abstrato. / Um teatro concreto, onde as palavras não deixem dúvidas sobre o que elas querem / Dizer. E aí sim, idolatrar a dúvida. / Fazer um teatro fundamentalmente delinqüente, porque o teatro tem que ser marginal – / Ninguém tira a liberdade do artista. O artista pode dizer o que quiser. Os políticos, não. / Assim, ficamos muito mais políticos. Mudar o mundo, mudar a vida. E voltamos a / Brecht. E por que não voltar, se o mundo continua indo cada vez menos Drummond, / menos Mário e Oswald de Andrade, menos Darcy Ribeiro, menos o maior de todos que / é João Cabral de Melo Neto?"

Em novembro, foi criado um ciclo de estudos em torno de Brecht. Como meta, realizar as leituras dramatizadas de toda sua obra, ao longo do ano. Inspiramo-nos no formato da publicação brasileira, em doze volumes, organizada por Fernando Peixoto, diferente da editada na Alemanha pela Suhrkamp, que divide por assunto e fases, a nossa as dispõe cronologicamente. Isto mostra a construção de sua dramaturgia, de sua estética, os braços que ergueram todo o edifício desse arquiteto da palavra. Começamos a ler suas peças, acompanhados do que os teóricos tinham a dizer a respeito de cada uma delas.

Peças e poetas que haviam influenciado Brecht ou que Brecht influenciara. Ou que tivessem a ver com períodos que antecederam Brecht, que o sucederam, ou que serviram de referência cultural. Lemos: a expressionista *Os Maquinoclastas*, de Ernst Toller; *O Percevejo*, do poeta Maiakovski; *Maria Stuart*, do gigante Schiller; *Mauser*, do parceiro Heiner Müller; *Peer Gynt*, de Ibsen; *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchecov; *A Vida é Sonho*, de Calderón; *A Mandrágora*, de Maquiavel; *Coisas e Loisas*, do pós Beckett; as mais específicas *Woyzeck*, de Büchner, em torno de *Baal*; a brasileira *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, pela *Ópera dos Três Vinténs*; *O Preceptor*, de Lenz, depois adaptada por Brecht; *Major Bárbara* e *Santa Joana*, ambas de Shaw, a ver com a *Santa Joana dos Matadouros*, além de estudo feito por Amir Haddad, no processo de ensaio da leitura; *O Caso Oppenheimer*, a *Poética* de Aristóteles no estudo da *Vida de Galileu*; *O Bravo Soldado Schweik*, de Hasec pelo *Schweyk na Segunda Guerra*, leitura que acontece na próxima semana [3ª semana de setembro de 1998]; *Fausto*, de Goethe; *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e *Ricardo III*, de Shakespeare, visando a montagem que a Companhia estréia amanhã [16 de setembro de 1998], no Rio, de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, parábola que conta a ascensão de Hitler ao poder de forma gangsteril em estilo pomposo elizabethano, em verso branco. De Shakespeare ainda, pela inspiração de Brecht para sua *Os Cabeças Redondas e os Cabeças Pontudas*, *Medida por Medida* e *Coriolano*, que será montada no final do ano [1998], servindo como ponto de mutação para o próximo autor que estudaremos, Shakespeare.

Além das peças, foram lidos textos “teóricos” (“não há uma teoria brechtiana, o que há é uma prática brechtiana, que é a reinvenção constante do teatro” – Gerd Bornheim), alguns de seus diários (só há tradução para o português da primeira das três partes dos *Diários*), da sua poesia (que foi base do tributo apresentado pela companhia em julho deste ano [1998]): a poesia que só tem tradução de um dos quatro volumes de sua obra (no nosso entendimento – não só nosso como também de Brecht – sua obra é, essencialmente, poesia). “O todo é uma espécie de poema em prosa”, diz Brecht.

“A verdadeira carta é, por sua natureza, poética”, diz Novalis. Também os *Diálogos* de Platão, as *Cartas a Theo* de Van Gogh, são documentos comoventes, o texto *O Suicídio pela Sociedade*, do imenso Artaud, toda a *Educação Estética para o Homem* de Schiller, *Pólen*, do cientista da palavra, Novalis, *Como tirar proveito de seus inimigos*, de Plutarco, *Ensaio sobre Literatura*, de Lukács, *Conversa sobre a Poesia*, de Schlegel, *Lições de Estética*, de Hegel; *A Ideologia Alemã* e *O Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, lido dramaticamente. Poemas de Whitman, Rimbaud, Nietzsche, Carl Salomon e Fernando Pessoa, além de Tao-Te-Kin e quatro oficinas de introdução a artes marciais.

O Ciclo Brecht começou com a leitura dramatizada, na Casa de Cultura Laura Alvim, da peça *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, lembrando os dez anos da morte do ator, diretor, tradutor brechtiano, Luis Antônio Martinez Corrêa. Simultaneamente, aqui em São Paulo, a companhia de Zé Celso Martinez Corrêa lia *Taniko*, peça japonesa em que Brecht se baseou. Acompanhamos a montagem no Rio desta peça pela *Companhia Uzina Uzona*, com direito a palestra de Zé Celso. Já no Teatro Dulcina, o ciclo começa com palestra do Abujamra e a leitura de *Baal*, frontal, clássica – não no sentido histórico, do predecessor movimento francês que veio desembocar na gênese dos românticos alemães – mas do que hoje a palavra quer dizer de pura e direta, como era vontade de Brecht. Isto permitiu, partindo desta visão, tomar qualquer outro rumo. – “A base do vínculo histórico é uma tendência absoluta para todos os sentidos.” (Novalis)



Depois, uma leitura muito mais humorada. “A humanidade é um papel humorístico.” “Tornar-se humano é uma arte.” Essa foi uma tônica de quase todas as leituras – o humor. “Onde a fantasia e o juízo se encontram, onde a razão e o arbítrio fazem par, surge o humor.” “O humor nasce da objetividade.” (Brecht) “Para o otimista, a vida é uma comédia. Para o pessimista, a vida é uma tragédia.” (Voltaire) Toda primeira segunda-feira do mês, convidamos um especialista no assunto específico da leitura. Em fevereiro, Gerd Bornheim fala de Mozart para exemplificar a estética da imitação, da ruptura que Beethoven fez, provocando as estéticas do objeto e do sujeito, da expressão do artista. Fala de Flaubert, de Cézanne, de Picasso, da linguagem, da pintura da pintura. “De poesia, também, só se pode falar em poesia.” Do freudiano desmantelamento da subjetividade. Da elaboração dessa evolução para saber Brecht, o problematizador do teatro. Admiração, espanto.

Depois, Fernando Peixoto, dizendo que o essencial na obra de Brecht é o desenvolvimento da consciência em que o espetáculo tem que se transformar. Para tê-lo como companheiro de trabalho, pois quem transforma a sociedade é o espectador, uma vez que a realidade mudou e que é necessário buscar a contradição como estímulo.

Para falar da parte menos conhecida da parte mais importante, a poesia, Leandro Konder:

“Te confesso não tenho nenhuma esperança / Os cegos falam de uma saída. Eu, porém, vejo / Quantos erros já forma usados e abusados / Senta-se a nossa frente para nos fazer companhia, o nada.”

Canta cada passo de Brecht com um dizer poético:

“Essas cidades vão acabar / Só vai ficar o vento.”

Luís Carlos Maciel diz da entorpecência do teatro burguês, da indústria destruindo a arte. Diz que a prática era a sua pátria. Fala da sua poética, não só iluminando a dramaturgia, como diagnosticando as do-

enças que apodrecem o organismo. Mas, a vida, ah... a vida... Conhece Marx e o mundo ganha conteúdo concreto. “A verdade é concreta.” A verdade muda.

O diretor Márcio Aurélio demonstra com o trabalho de sua companhia a aplicação dos preceitos de Brecht.

Vem a professora Tânia Pacheco e carnavaliza com as contradições brechtianas para falar da ética, de Galileu.

Completando trinta apresentações, Augusto Boal mostra a gênese do teatro. E o equívoco em querer tirar a emoção de Brecht. Fala junto com Van Gogh e Rap End.

No ciclo de estudos, encontros sobre temas específicos: Beti Rabetti fala do prazer no caminho científico; Celina Sodré dos elos e distanciamentos de Brecht, Stanislavski e Grotovski, da importância das ações físicas. Ângela Materno do *gestus*, distanciamentos em descontinuidade. Álvaro de Sá, da razão por trás dos versos nos clássicos, a quebra da idéia de síntese nos românticos. A dor no mundo. *Sturm und Drang*. Tempestade, ímpeto.

A Razão, maiúscula, de trabalhar com Brecht, é a sua eminência como poeta, sua motivação primeira, seu sentido na arte, seu cunho estético: “Lo imposible hecho posible.” (Lorca) “Los verdaderos poemas son incendios.” (Huidobro) O ventre de sua sensibilidade para a arte. É através da poesia que nascerá em Brecht sua aguçidade pelo social. A poesia foi sua expressão mais imediata em todas as fases da vida. Herdeiro da exemplaridade do que se chamava *Goethezeit*. “O gênio tem seu verdadeiro campo na poesia, pois poetar significa criar.” (Kant) Passeando por Whitman, Villon, e tendo em Rimbaud um parceiro inseparável até o fim de seus versos. “O verso branco tornou-se o seu meio normal, a que recorreu para trechos (ou peças inteiras que se revestiam de um caráter expositivo, dignificado, solene e formal.” (Sir Willett)

Brecht escreve mais de dois mil poemas ao longo da vida. “O espírito poético é imortal e inadmissível na humanidade. O homem genuinamente moral é poeta.” (Novalis) Nos seus diários, a exposição fragmentária dando o sentido inteiro. O que depois seria sua alcatéia para clareza na cena. “Meu amor pela clareza”, diz Brecht, “vem de minha maneira de pensar tão pouco clara. Tornei-me um pouco doutrinário porque tinha necessidade urgente de instrução. Meus pensamentos se confundem com facilidade, e declarar isso não me perturba em absoluto. A confusão sim, me perturba.”

Responde Schiller: “Não temas a confusão fora de ti, mas a confusão em ti.” E sempre Novalis: “Quanto mais confuso é um ser humano – freqüentemente os confusos são chamados de estúpidos – tanto mais se pode fazer dele através da industriosa auto-educação. As cabeças ordenadas penetram velozmente, mas também saem velozmente. Confusão indica excedência de força e faculdade. Ordem e determinidade, por si sós, não são clareza. O verdadeiro gênio vincula estes dois extremos. O indivíduo interessa apenas, por isso tudo o que é clássico não é individual.”

Os deuses gregos morreram. O Cristo medievo morreu, mas não se pode dizer isso em voz alta que é negado, segreda Feuerbach. O erro, no lugar do manto azul da culpa.

O fundamental aprendizado gerado pelo erro. Não mais a relação ascendente, imitante do desconhecido, mas o movimento do pensamento sendo, apenas, a reflexão do movimento real, mostrando ao homem a finitude do mundo, elegendo uma nova atenção: “O homem é o destino do homem.”

“Fui criado como filho de gente abastada.  
Meus pais amarraram um colarinho em redor do meu pescoço  
E instruíram-me para ficar acostumado  
E ganhar prática na arte de mandar. Mas,

Quando cresci e olhei à minha volta,  
Não quis mais saber da gente de minha classe,  
Deixei minha própria classe e associei-me  
Com pessoas sem importância.  
Pois cada criatura necessita da ajuda de todos.”

Chega ao conteúdo dialético com o marxismo. Vemos sua lucidez social, o laboro da sensibilidade. “Hoje não há peça inteligente sem conhecer Marx.” “A objetivação da essência humana, quer na teoria ou na prática, é necessária tanto para tornar humanos os sentidos do homem como para criar um sentido humano adequado à inteira riqueza da essência humana e natural.” São Marx e Engels que vão jogar a humanidade no epicentro da arte. “Para o homem faminto, não existe a fome humana do alimento, e sim apenas a sua existência abstrata como alimento.” (Marx) Brecht: “Em primeiro, a barriga. Em segundo, vem trepar, em terceiro vem a briga.” “O homem só é inteiramente homem quando joga.” (Schiller) O estrategista, onde o que conta é a eficiência de cada golpe, independente do que foi ou do que virá. “Vocês vão observar uma luta incompreensível entre dois seres humanos. Não desperdicem sua atenção indevidamente quanto aos motivos dessa luta. E dirijam sua atenção para o *round* final.” (Na Selva das Cidades)

Já e sempre, o cinema, editando, sonorizando, dando ritmo, tornando o seu teatro expressão; Eisenstein; os traços de Grosz, Arnold, Neher, Theo Otto, von Appel.

O distanciamento lupanando a realidade. A elegância de Plutarco, a brutalidade da guerra; anticapitalista porque sabe que o patrocinador da guerra é o capitalismo. O *gestus*, sua atitude perante o mundo. Exílio, exílios, mulheres. Sua ida para a América. O desconforto com suas idéias. O fim da guerra. O retorno para seu país. E a criação do *Berliner Ensemble*. A aplicação de toda a sua trajetória numa prática teórica. “Foi a primeira vez que vi pessoas no palco, comportando-se como seres humanos reais, não havia vestígio de encenação, mas o brilho e a perfeição técnica de cada movimento eram surpreendentes.” (Weber)

Nunca concluía suas teorias. Sempre poetando, verbo que em alemão é *dichten*.

E ao fim da vida, as suas últimas palavras, mais do que o romantismo aparente, contém um alerta: “Continue com o *Berliner* enquanto você acreditar que o *Berliner* continua sendo o *Berliner*.” Na verdade, Brecht sabia que a revolução não seria mundial, que sociedades mais justas não seriam criadas. Mas também entende que, talvez um meio de deter as aspirações hegemônicas e as reivindicações mundiais dos Estados Unidos, seja pesar na balança a vanguarda de seu teatro; frutos da necessidade de equilíbrio mundial, do comunismo de guerra. Todos os progressos sociais ficaram contaminados e a mentira de ambos os lados da balança codificou as relações. A bomba impediu o homem de se comunicar.

“O homem só continua vivo por saber, na realidade, como suprimir sua própria humanidade. E já chega de querer esconder os fatos: o homem só vive pela brutalidade de seus atos.” (Mac Navalha) Depois, o fim da era nuclear e a conseqüente comunicação entre os povos, a globalização, totalizando as vontades, é possível ver o absurdo dessa iminência. Mas a guerra continua. E, sem balança, seguem jogando impropriedades em propriedades alheias.

A política de tutelamento dos países ricos interferiu sobejamente no rumo das nações, desvirtuando suas vocações naturais, a fim de atender uma demanda internacional. Isto gerou um esgotamento de reservas, que hoje, reverso da moeda, quando o grande capital internacional vai buscar estes recursos – deixados em financiamento de empreendimentos monstruosos – encontra a debilidade destas economias criadas à sombra do primeiro mundo. “Nos tempos de máxima opressão, em que se fala de causas grandiosas. Nestas épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas como a comida e a casa dos que trabalham.”

Brecht quer pensar em como contar essa história. O enredo é a grande operação do teatro. Quer que vejamos isto através de Bosch e Brueghel. É esta sua intervenção estética. É a reafirmação da função

mais nobre do teatro: a diversão. “Nossa essência é o prazer. Nada precisa menos justificativa que a diversão.” O seu brilho está em ter alargado o caminho da beleza, que é o da verdade, através da sementeira da poesia, do seu teatro. Do processo científico, da sagacidade no espalhar a verdade. A palavra povo quer dizer astúcia. “O homem consiste na verdade, se abre mão da verdade abre mão de si mesmo. Já acabou a redução do belo ao agradável. Belo: aquilo que é, simultaneamente, atraente e sublime. Nessa estreita união do geral e do particular, da liberdade e da necessidade é que está o princípio do essencial em arte.” (Schlegel / Schiller)

Sua arte mantendo refratárias a razão e a sensibilidade. Sua visão histórica e conseqüente instrumentalização, através da versatilidade da dramaturgia, arquitetando de tal forma suas peças, que servem para qualquer sentido de dignificação do homem, para qualquer atualidade. Fixar historicamente Brecht é querê-lo afastado dos destinos por ele propostos.

A permanência de sua obra está dialeticamente colocada quando fala da idéia de um mundo cheio de problemas e da solução desses problemas, quando então seu teatro perderá o sentido. As questões que Brecht colocou continuam em pé. “Em toda parte será formulada a mesma pergunta apavorante, a que preocupa o mundo há dois séculos: como fazer para que os pobres trabalhem quando a ilusão é desenganada e a força se desagrega?” pergunta Gui Debord.

Temos que ter esse ímpeto de fazer perguntas para as quais não temos resposta. E que o vinco da poesia de Brecht continuar a dar.

Há um mês e pouco, Augusto Boal dirigiu a leitura, dentro do Ciclo Brecht, de *Turandot – ou o Congresso das Lavadeiras*. Falou que ia usar a palavra *intelectuais* no lugar da contração *Tuis*. Que tinha cortado algo em torno de uns 20% e avisou que tinha umas frases que se relacionavam a governantes que diziam inverdades e que não se tratava de cacôs. Está escrito, insiste. Abre o Congresso. Na pesquisa que é feita

com o público, após a apresentação, um espectador fala que ficou mais fácil identificar a corrupção com a ironia do texto. Na mesma semana, começava a propaganda eleitoral e um candidato diz que “quatro anos atrás, etcetera, que haviam prometido acabar com a miséria e outras coisas”. Agora, que já haviam resolvido estes problemas... e seguia sua balada louca. Isto é dito num país que produz de três a quatro vezes a sua necessidade de alimentação e onde mais de noventa milhões de pessoas vivem abaixo dos padrões exigidos para uma sobrevivência digna. Na outra semana, no ciclo de cinema sobre Brecht e Eisenstein, passa uma cena do *Terror e Miséria*, na qual o Führer envia especialmente e literalmente uma *Kartoffel* (batata). No início do ano, perguntaram qual era o sentido deste vasculhamento. Como Brecht diria: – “Para transformar o mundo.” Sabíamos que não. Mas tínhamos o dever, ou melhor, a possibilidade de fazê-lo. “Quem procura, duvidará.” Este convite ao abismo, este colocar de asas, de Nietzsche. Na primeira leitura, a de *Baal*, arqui-bancadas no palco, porque achamos que iriam umas sessenta pessoas. Foram cento e vinte. Depois, duzentas. E, na seguinte, trezentas. Na palestra de Gerd Bornheim, trezentos e cinquenta. Chegamos a ter um público, em leituras, de mais de quatrocentas pessoas. Hoje, depois de mais de trinta apresentações, ultrapassamos as seis mil pessoas, com jovens principalmente. Quase seiscentos atores lêem sob quaranta diretores diferentes até o fim do ano. Vinte palestrantes. Haverá, ao completar o ano, trabalhado com Brecht um terço de toda a classe teatral ativa no Rio de Janeiro. Para fazermos uma ponte poética, se transportarmos esta sociedade artística para o tempo do nascimento do teatro, na arena grega, teremos a mesma proporção de pessoas que se envolviam com teatro.

“Num estado ideal da humanidade, só haveria poesia.” É claro que há favorecimentos poéticos nas falas. São coincidências: de alguma forma estamos eletricamente unidos com as descargas, os relâmpagos nos animam e esticam a pele do rosto: assim, surge a clareza. Adoro trovoadas.

“Estamos perto de despertar, quando sonhamos que sonhamos.”

### Fernando Peixoto

Eu não vou ler nada e, dessa forma, não vou poder ficar fazendo citações. Mas, eu vou substituir isso por umas historinhas pessoais que eu vou contar a vocês. Algumas coisinhas eu até gostaria de contar para o Brecht mas eu não consegui encontrar com ele ... São coisas que às vezes eu uso até quando faço palestras, porque elas tornam mais claras uma série de conceituações de ordem teórica, intelectual e estética.

Antes de começar, eu queria dar um quadro geral do Brecht, chamando a atenção para alguns aspectos da vida dele. Eu acredito que tais aspectos não são expressão biográfica, mas episódios que mostram exatamente o significado de sua obra.

Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898 em uma cidade chamada Augsburg, na Baviera (Alemanha), e seu pai era um grande proprietário de uma fábrica de papel. Era um homem muito duro, forte e violento com os empregados, exigindo muito a obediência ao trabalho e sua formação religiosa era a católica. A mãe de Brecht tinha uma formação protestante, de militância mesmo. Era uma pessoa que freqüentava a igreja protestante.

Caco Coelho citou um poema : “Fui criado como filho de gente abastada. / Meus pais amarraram um colarinho ao redor do meu pescoço / e me instruíram para ficar acostumando a ganhar prática na arte de mandar.” Quer dizer, filho de patrão, dono de fábrica. “Mas / quando eu cresci eu olhei à minha volta, / então não quis mais saber da gente da minha classe (da classe dominante). / Deixei a minha própria classe e associei-me / às pessoas sem importância.”

Eu queria chamar a atenção exatamente para isso: ele é um sujeito que teve toda uma formação para ser patrão, para substituir o pai. Quando ele toma consciência através dos estudos, através do que se passa na situação alemã naquela época – é um período muito tumultuado no país – ele passa a negar justamente a classe à qual ele pertencia, passando para o lado dos operários, dos empregados, contra os patrões. Pouco a

pouco ele vai assumindo esse posicionamento político a ponto de assumir posteriormente o marxismo e o leninismo como essência do seu pensamento social, estético, humano, enfim, do seu comportamento, de sua vida e da sua obra.

Isso é curioso: um sujeito formado por uma classe que vai passar a defender a outra contra aquela! E ele, filho de pais religiosos – um pai católico e uma mãe protestante, batizado evidentemente na igreja protestante – vai abandonar e trocar, desde de jovem, toda uma crença religiosa por um posicionamento inteiramente materialista, chegando ao ponto de assumir o marxismo e o materialismo dialético como personalidade. Estou citando isso para mostrar como ele muda de classe, de pensamento e de ideologia religiosa.

Mais uma brincadeirinha que não pode ser deixada de lado: ele foi batizado com o nome de Eugen Friedrich Berthold Brecht. Este senhor, logo muito jovem, eliminou dois dos nomes: o Eugen e o Friedrich, e passou a se chamar Berthold Brecht. A um determinado momento ele tirou o h de Berthold, pois ele achava que era inútil. Mais tarde, ele achou que o d final do nome Bertold era muito leve e colocou um t no lugar, passando a se chamar Bertolt Brecht. Pouco a pouco, ele parou de assinar Bertolt e passou a assinar Bert Brecht e no final de sua vida, não só em algumas obras como na correspondência, ele assinava só b.b. e além disso, ele assinava as duas letras em minúsculo.

É curioso como esse indivíduo vai se transformando nesses 58 anos de vida e vai transformando seu nome, sua formação, seu engajamento e até a classe social à qual ele pertence. Eu estou citando isso para mostrar que Brecht é um sujeito que hoje está assim e amanhã pode estar diferente: pode estar mudando o nome, o pensamento; pode estar refazendo um poema ou uma peça de teatro que ele escreveu. Esta é, portanto, uma das características essenciais de sua obra e de seu pensamento.

Uma frase que define muito esse espírito foi colocada num texto pelo próprio Brecht já no final de sua vida: “O verdadeiro progresso, o

importante, o significativo, o que é verdadeiramente progresso não é ter progredido, é progredir.” Quer dizer, ele deixa claro nessa frase que agora “você está no auge, mas amanhã você tem que estar melhor. O bom não é ter chegado aqui, o bom é se amanhã você está melhor do que ontem.” Essa é uma característica essencial de seu pensamento, de sua ação como indivíduo, como ser humano, como ser social, de sua participação estética, política e social e de toda sua obra. No fundo, um dos temas essenciais na obra do Brecht é este: “Nós temos que mudar a realidade de hoje”. Isso implica inclusive mexer naquilo que se fez ontem. De fato, o próprio Brecht foi mexendo com seu nome, com uma determinada ideologia, com uma classe social, com tudo isso.

Além disso, esse indivíduo começa a estudar medicina e, por volta de 1918-19, durante a revolta espartaquista – a revolta operária na Alemanha -, ele faz estágio como estudante de medicina num hospital para atendimento a feridos na luta armada. Brecht conta que era terrível, quando às vezes o médico vinha e lhe ordenava cortar uma perna a um enfermo e prestar certos socorros que talvez um estudante de medicina ainda não era capaz de executar.

Quando a Primeira Guerra Mundial termina, Brecht volta a Munique para retomar os estudos que tinham sido interrompidos pela jovem experiência com a guerra. Em Munique, ele começa a frequentar bares e cabarés, que eram muito frequentados por intelectuais, artistas da época e por personalidades famosas da poesia, da literatura e da música alemã. Ali, ele começa inclusive a aprender a tocar violão e começa a cantar nesses lugares, chegando ao ponto de escrever música para alguns de seus poemas.

Então, ainda bem jovem, Brecht vai se ligando pouco a pouco às manifestações artísticas e um de seus primeiros contatos com o mundo artístico foi Karl Valentin, uma das figuras essenciais da vida cultural alemã do ponto de vista do cabaré, do cômico e do popular. Brecht começa inclusive a trabalhar como músico junto ao grupo de Karl Valentin e a estabelecer um contato muito forte com esse grande ator popular que,

porém, tinha também uma grande preocupação social por trás do fazer popular.

Mais tarde, Brecht vai trabalhar com Erwin Piscator, um dos nomes essenciais para o teatro deste século. Um homem que inclusive escreveu um livro cujo título define sua obra: *Teatro político*. Talvez Erwin Piscator tenha sido um dos primeiros ou o maior nome de um artista do início do século engajado na militância política comunista e que fez do espetáculo teatral atos políticos concretos e transformou inclusive toda a linguagem cênica na Alemanha e no mundo inteiro, transformando o sentido do espetáculo como diretor.

Erwin Piscator introduziu inclusive grandes conquistas da ciência e da técnica no mundo do teatro e começou a usar as técnicas da física e da estrutura arquitetônica como narrativa da imagem. De fato, foi ele quem colocou pela primeira vez o palco giratório, fazendo com que elementos do cenário se transformassem e se mexessem. Utilizou inclusive o cinema que surgia naqueles momentos: começou a usar projeção de filmes e de trechos filmados junto à representação dos atores, ao fundo ou em telas. Com isso, conseguia-se fazer um contraste entre a representação ao vivo e a representação filmada. Às vezes, o filme entrava em descrições históricas e em panoramas que saíam do próprio teatro e abriam para as ruas, para o registro de fatos reais ou de fatos históricos que estavam acontecendo, dando, dessa forma, ao espectador uma dimensão de leitura visual que era absolutamente transformadora.

Brecht começa a trabalhar em teatro justamente como assistente na parte de dramaturgia e de investigação do grupo de Piscator. É curioso pensar que todo o teatro de Brecht, enquanto conotação política, nasceu de certa forma de Piscator mas, paradoxalmente, vai ser o contrário do teatro de Piscator. Mais uma vez, entrando naquilo que eu coloquei no início, ou seja, que ele transforma tudo, pois ele recebeu uma experiência extraordinária, a experiência de militância política do teatro como um ato político extraordinário.

Esse livro de Piscator foi a bíblia de um movimento de teatro político muito forte no Brasil no final dos anos 50, início dos anos 60, desenvolvido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Os espetáculos desse movimento tinham uma característica muito clara: tinham um ar de comício, de palestra, de ato político no sentido de comício.

Brecht vai virar isso do avesso: o ponto básico de seu pensamento vai ser que a verdade não está no palco. Não se pode fazer um espetáculo dizendo palavras de ordem, fazendo comício e os espectadores todos sentados, recebendo isso como sendo a verdade. Não, essa não é a força política! Não é ficar sentado e vendo tudo passivamente! A verdadeira força política é conseguir um diálogo entre palco e platéia. O verdadeiro teatro político é aquele que consegue fazer com que o espetáculo entre no espectador como uma forma de provocar a reflexão e a crítica, fazendo com que este espectador se engravide de conhecimentos, de dúvidas, de estímulos, de surpresas diante da realidade, para que ele saia do teatro mais enriquecido, mais estimulado, mais instigado do que quando entrou.

Volta-se, então, ao assunto em que o Caco tocou: o espetáculo, o teatro não transforma a sociedade. Quem pode transformar a sociedade é o espectador. O espetáculo precisa transformar o espectador no sentido de enriquecer, de estimular, de abrir novos horizontes para a compreensão, ou seja, estimular nele basicamente a reflexão crítica. É essa a grande alteração que Brecht vai fazer na história do teatro: ele vai mudar radicalmente tanto o significado da história da dramaturgia e da encenação, tanto do texto quanto do espetáculo a partir de toda uma perspectiva que faz com que o espetáculo produza um diálogo com a platéia.

Com isso, é possível dizer que o espetáculo tradicional não produz esse diálogo? Produz, sim, mas de outra forma; e é exatamente o que Brecht vai atacar.

No teatro tradicional e inclusive no teatro expressionista alemão (que estava em voga no início da obra de Brecht, e que é uma exacerba-

ção absoluta de todas as emoções e das forças internas do indivíduo) o espetáculo teatral tinha uma estrutura de realismo psicológico emocional, cujo grande objetivo era fazer com que o espectador se identificasse com os personagens que ele estava vendo e passasse a viver aquela realidade que lhe estava sendo mostrada no palco como sendo verdadeira.

E qual é o trabalho do ator neste tipo de espetáculo? Ao trabalhar um personagem, o ator deve se identificar ao máximo com o personagem e, quanto mais ele se identificar com o personagem, mais ele vai provocar essa identificação na platéia. O espectador tem que viver aquelas emoções, aquelas dúvidas, aqueles conflitos e contradições que lhe são passadas pelo ator como se tudo fosse verdade: de repente, o personagem está passando por uma situação terrível, desesperada e o espectador vive aquilo: está chorando junto com o personagem, com aquela situação. Se, então, há uma situação engraçadíssima ele vai rir junto com o personagem. Dessa forma, o espectador sai do mundo em que vive, do universo pessoal no qual ele está inserido, enquanto ser humano, e entra num mundo imaginário, no mundo da arte, contado por aquele espetáculo.

Brecht denuncia esse teatro como sendo um teatro que faz com que o espectador saia da realidade e comece a viver um mundo que é falso. Segundo Brecht, o teatro deve ser o contrário: sem abrir mão da emoção, sem abrir mão da qualidade artística, sem abrir mão do humor que, para Brecht, é um dos elementos mais fortes desse diálogo, deve-se criar uma linguagem nova, que faça com que o espectador, ao assistir a essas emoções, situações e conflitos, compreenda melhor os aspectos da vida na qual ele está inserido, compreenda melhor as relações de ordem pessoal, social, econômica e política que estão acontecendo no seu cotidiano. O espectador vai entender melhor esse cotidiano se ele conseguir enxergar essas ações que estão no palco, não de forma que fique drogado, anestesiado ou fique vivendo aquilo, mas que fique assistindo de fora. E qual é o trabalho do ator nesse caso? O ator, ao invés de viver o personagem para drogar o espectador, deve mostrar o personagem. Essa é a teoria básica do Brecht: o intérprete tem que mostrar o comportamento daquele indivíduo.

Gerd Bornheim fez uma brilhante intervenção no encontro internacional que houve recentemente no Rio de Janeiro. Ele começou contando como um ator na Grécia antiga, ao representar, causou uma enorme crise no grupo. Um dia o ator em vez de falar “eu estou com sede! Dêem-me um pouco de água!”, ele fala: “Olha, ele está com sede! Ele está querendo água. Dêem um pouco de água para ele!” Ao perceber o espanto do diretor e dos outros atores, o ator se justifica: “Eu não vou chegar na frente de todos e dizer que estou com sede porque eu não estou com sede! Quem está com sede é a personagem, não eu! Eu vou dizer que é ele que está com sede!”

Brecht coloca justamente que o autor precisa dizer “eu estou com sede”, mas ele tem que dizer isso de forma que o espectador entenda que não é o ator que está com sede, mas é o personagem que está. O espectador deve entender também a razão da “sede”.

O essencial proposto por Brecht neste sentido é que o conjunto de criatividade do espetáculo (isto é, o ator, o colaborador e todo o processo de ensaio) assim como o texto mostrem para a platéia comportamentos, conflitos, choques entre pessoas ou não-choques, ligações fortes de amor, de ódio e de dúvida de uma forma que o espectador comece a enxergar que isso é uma hipótese de comportamento. O sujeito poderia estar dizendo ou mostrando o contrário. E, se ele fizesse o contrário será que aconteceria a mesma coisa? Se ele tivesse tido outro comportamento? Enfim, o espectador começa a enxergar outras hipóteses, além daquela que ele está vendo. Estimula-se no espectador, dessa forma, um processo de conhecimento mais agudo da realidade, fazendo com que ele não veja uma coisa em definitiva. Por exemplo, o espectador vê o sujeito pegando um copo. E se ele não tivesse pegado este copo? Vamos supor que este copo tenha veneno. E quem pôs esse copo? Enfim, uma série de razões.

Brecht diz que os ensaios devem ser essa pesquisa onde é preciso fazer com que as cenas, quando chegam a um resultado final que vai ser mostrado ao público, mostrem o inesperado, provoquem no espectador a

surpresa, a compreensão inesperada, enfim, uma série de elementos que levem o espectador a compreender melhor a realidade em que vive.

Brecht afirma em vários textos que os conhecimentos científicos e toda a investigação científica estavam sendo aplicadas nas coisas físicas e matemáticas e não no comportamento do homem. Para Brecht, nós devemos aprender a utilizar os elementos científicos de conhecimento para estudar o comportamento do ser humano, como o indivíduo se comporta e como ele está ligado à realidade social na qual está inserido. Devido ao fato de que muitas vezes os comportamentos pessoais são estimulados por motivos sociais, econômicos, políticos e históricos, Brecht propõe que o espetáculo deva mostrar todas as cenas, todos os conflitos, todos os movimentos dos personagens, todas as falas que são ditas de uma forma bem clara para que o espectador entenda que tudo isso pertence a um determinado momento histórico, pois “tomar cerveja hoje num bar é uma coisa; sentar num bar para tomar cerveja 50 anos atrás é outra; a 100 anos atrás era outra; a 300 anos atrás era outra coisa. Namorar hoje é uma coisa e amanhã será diferente.”

Agora vou entrar numa historinha pessoal que vai tornar bem mais claro o que eu estou contando. Essa história aconteceu no Acre, em Rio Branco, na periferia de Rio Branco. Num local onde não havia uma rua calçada, havia somente pouquíssimas ruas e todas de areia. Fui fazer lá uma oficina sobre Brecht em 1980 e havia cerca de 20 pessoas fazendo a oficina. Desta oficina faziam parte também dois operários que eram de um grupo de teatro operário. É importante salientar que eles nunca tinham ouvido falar de Brecht na vida. Desde o primeiro dia, esses dois operários me disseram que gostariam que eu visitasse a sede do grupo de teatro deles e combinamos de ir visitá-la, antes da festa de despedida. A sede do grupo era em uma sala da igreja e lá havia uns armários cheios de roupas, de alguns objetos e havia também alguns velhos álbuns de fotografias. Pelas fotos e pelas roupas, percebi que eles faziam somente teatro infantil. Um deles disse que o padre permitia usar aquele espaço para o teatro infantil para que as crianças frequentassem a igreja.

Soube também que este grupo havia apresentado uma única peça para adultos que tratava da morte de um grande amigo deles, que porém nunca participara do grupo de teatro. Esta pessoa era comunista e com o golpe militar em 64 teve que fugir, pois estava sendo perseguido. Cerca de um ano depois, ele reapareceu por motivos familiares e se escondeu em sua casa que ficava na frente da igreja. Porém, passados alguns dias da sua chegada, alguém o denunciou e os militares circundaram a casa e o mataram. Assim, para lembrar a morte do amigo, este grupo de teatro decidiu fazer uma peça do acontecido. Os dois operários também me relataram que quando se apresentavam na sede do grupo, todos prestavam muita atenção e no final da peça, com a representação do assassinato do comunista, todos se perguntavam porque ele tinha sido morto. Contudo, quando o grupo começou a se apresentar nas redondezas eles observaram que no final da peça todos começavam a chorar. Por esse motivo, eles decidiram interromper as apresentações, já que, como me foi relatado, o intuito do grupo era fazer com que as pessoas indagassem o motivo da morte daquele homem e não se pusessem simplesmente a chorar, deixando-se levar somente pelo lado emocional. Assim, estupefato, pude constatar que através de uma historinha pessoal que aquele grupo de operários tinha vivenciado num local totalmente pobre, socialmente terrível, estava-me sendo contado um resumo da teoria que mudou a história da estética do teatro deste século.

Brecht havia colocado exatamente isso: o teatro não tem o objetivo de provocar que a platéia inteira fique chorando diante da morte do personagem! O importante é fazer um espetáculo que faça com que o espectador pare e pergunte porque o mataram, tentando, dessa forma, entender as relações sociais, políticas daquele momento histórico que se estava vivendo no país. Em seguida, aqueles homens me contaram que haviam chorado somente no dia em que o mataram. Com esse comentário toda a idéia de Brecht se fecha: diante do fato real – a morte de um amigo assassinado – chora-se. Porém, depois pega-se esta história e coloca-se no palco, não para chorar, mas por uma outra razão mais aprofundada, mais produtiva, ou seja, provocar uma reflexão crítica en-



tre os espectadores para que eles parem e pensem: como, por quê? O que acontece? Por que esse indivíduo é perseguido? Por que alguém pode matar um outro numa rua? Enfim, examinar toda uma situação.

Brecht leva esse conhecimento para que paremos e pensemos no nosso cotidiano, na nossa realidade em que estamos inseridos. Essa é, no fundo, toda a teoria brechtiana que ele chama de teatro épico, no sentido de oposto à noção tradicional da poesia.

A poesia dramática é associada ao teatro e baseada no conflito entre os personagens; a lírica é a explosão das emoções pessoais do poeta e a épica é a narrativa, é aquela que conta alguma coisa. Brecht quer defender um teatro que conte uma história, sem perder a teatralidade; pelo contrário, aprofundando a teatralidade nisso, sem perder as emoções e fazendo com que as emoções não droguem o espectador. É importante também que não se perca o humor, que é um dos elementos essenciais para Brecht porque, às vezes, o humor serve para despertar e através de uma coisa engraçada é possível olhar melhor o que está ao nosso redor.

No fim da vida, Brecht não vai falar mais de *teatro épico* e vai passar a usar uma outra palavra: *teatro dialético*. A palavra dialética encerra todo um significado bem mais claro do que ele quer propor: dialético é o efeito das contradições, é o choque entre as contradições e através disso, através de toda essa pesquisa que vem da teoria marxista-leninista e através de todo o materialismo dialético que ele quer essa relação produtiva com o espectador. Brecht chama isso tudo de *Verfremdungseffekt* e, de modo geral, ele não usava a palavra inteira, falando somente em efeito V.

A palavra *Verfremdungseffekt* admite algumas traduções diferentes em português: é muito usado efeito de distanciamento; outro muito usado também é efeito de afastamento, e nesse sentido nos distanciamos de alguma coisa para enxergá-la melhor. Afastamos para aproximar. Cria-

se um efeito em que, por exemplo, olhamos para o copo e nos questionamos para que o copo serve, quem o colocou, enfim, não temos mais aquele olhar habitual. Eu particularmente gosto mais de efeito de estranhamento e acho que seria a tradução mais correta, porque com o efeito de estranhamento, estranhamos um gesto, um comportamento, uma atitude, um movimento, no sentido de provocar um estranhamento, aquilo que não é o habitual, não é o cotidiano. Dessa forma, entendemos melhor as coisas ou ficamos com mais dúvidas ou descobrimos coisas novas, reafirmamos certas negações, ou ficamos com dúvidas, despertamos curiosidades.

Essa teoria do *efeito de estranhamento* nasce na forma de escrever a peça, de armar as estruturas das cenas, de desenvolver os personagens. Não é mais uma história contada toda linearmente, mas são fragmentos, pedaços de cenas, de encontros, de desencontros para que se possa seguir uma história sem aquela linha dramática de ficar anestesiado, de ficar vivendo aquela realidade. É a forma com que os atores devem trabalhar, com que o diretor deve trabalhar, com que o cenógrafo deve criar um cenário, as imagens, os figurinos e é através dessa relação entre o realista e o não realista, através dessa contradição levada dialeticamente às últimas conseqüências que abre-se uma série de elementos para provocar no espectador uma reflexão crítica mais aprofundada, engravidando o espectador de conhecimentos, dúvidas, contradições, enfim, de coisas que sejam mais úteis para sua vida pessoal, social, para o seu comportamento.

Encerrando, diante disso tudo parece-me extraordinária a atualidade da obra de Brecht, das peças e do que ele deixou escrito como afirmação teórica, como pesquisa e investigação teórica, que foi toda baseada na prática. Acredito também que essa relação prático-teórica de Brecht mantém uma atualidade imensa e ultimamente está, a cada dia que passa, mais atual ainda. A situação em que se está vivendo hoje em nível internacional e econômico, essa crise toda está levando a uma atualidade de mil colocações brechtianas.

O importante é tomar Brecht nunca como um deus, como um mito, como um modelo, como um dogma. Ele viveu determinados momentos, ele viveu aquelas realidades históricas e dentro disso ele sugeriu e abriu muitos caminhos. O importante hoje é conseguir ter Brecht ao nosso lado como companheiro de trabalho, porque nós temos que encontrar nosso caminho, a nossa forma de dialogar sobre o hoje, que não é o hoje dele de quando ele nasceu ou de quando morreu; pode até ter mil semelhanças, mas é sempre diferente. Nós temos que estar sensíveis ao espectador de hoje e à discussão da problemática de hoje. Para isso, Brecht é um elemento essencial ao nosso lado como companheiro de trabalho e as colocações que ele faz vão ser de grande utilidade se nós soubermos, porém, trabalhá-lo não como um deus, um dogma, pois alguns elementos dele podem nos interessar em um determinado momento e outros não.

Parece que, vivendo toda essa situação nacional e internacional, é possível colocar hoje uma atualidade em frente ao Brecht tanto das peças como de seu pensamento, colocando-o, porém, sempre dentro desse aspecto, isto é, fazendo dele uma pessoa que nós temos que encontrar. Não adianta nós o imitarmos, nem copiá-lo, pois isso seria ridículo. Nós temos que encontrar nosso caminho não só em Brecht, mas também em muitas outras tendências do teatro que surgiram depois de Brecht, pois elas também podem nos orientar a descobrir o nosso modo de fazer teatro.

### Willi Bolle

Seguindo o bom exemplo de Caco Coelho e de Fernando Peixoto, eu também vou misturar a teoria do teatro com a prática. Nesse sentido, falarei um pouco da experiência de montagem feita com a peça de Bertolt Brecht *O casamento* (*Die Hochzeit*) que eu dirigi e que será apresentada hoje à noite (17 de setembro de 1998) no Teatro Laboratório da Escola de Arte Dramática da ECA-USP, como evento de encerramento desta XII Semana de Literatura Alemã.

A peça foi levada ao palco pela Companhia de Teatro Alemão, um grupo de amadores, constituído em sua maioria por alunos e ex-alunos

da USP. Houve um consenso de apresentar o espetáculo na língua original de Brecht, com legendas em português projetadas simultaneamente através do sistema data-show. Estreamos no Instituto Goethe de São Paulo, em 7 de dezembro de 1997 e fizemos ao todo nove espetáculos públicos para um total de aproximadamente 1.500 pessoas.

A escolha da peça foi motivada pelo fato de focalizar um dos principais rituais da humanidade – o casamento –, numa época em que homem e mulher estão redimensionando suas identidades e relacionamentos. Do ponto de vista da estética teatral, tratava-se de experimentar uma questão cuja formulação teórica se encontra no ensaio de Walter Benjamin *O que é o teatro épico?* (1931). A função desse gênero de teatro, criado por Brecht, consistiria em “fazer descobrir estados e interrelações sociais”. Passo a expor, então, o que o trabalho teatral com a peça de Brecht nos ensinou sobre essa questão.

Fazer descobrir estados e interrelações sociais é, na verdade, um lema que caracteriza a estética teatral posterior de Brecht, de 1926 em diante, quando escreveu *Um homem é um homem* e começou a trabalhar em suas “peças didáticas”. Mas nada impede que essa proposta seja aplicada também retroativamente à peça *O casamento*, que pertence à fase anterior de sua produção. Escrita em 1919, ela foi encenada pela primeira vez em 1926, com o título modificado e mantido como definitivo, *O casamento do pequeno-burguês* (*Die Kleinbürgerhochzeit*). Acharmos melhor resgatar o título original, para concentrar a atenção sobre a questão da qualidade de convívio entre homem e mulher e deixar a questão classista em segundo plano.

Como é que procede o autor para nos fazer “redescobrir” uma instituição tão cotidiana como o casamento? É de notar que, em alemão, existem duas palavras diferentes para designá-lo. O ato solene em que é legitimada e celebrada a união entre um homem e uma mulher chama-se “die Hochzeit”, ao passo que o termo “die Ehe” se aplica ao estado durável dessa união. Em termos de construção, o autor fez uma escolha estra-

tégica. Resolveu mostrar o primeiro dia na vida do casal Jacó e Maria, sua festa de casamento, de uma forma que desse ao espectador uma idéia bastante precisa do que seria essa relação daí em diante, no dia a dia.

“Usar Brecht sem criticá-lo, é traí-lo”. Essa observação de Heiner Müller nos serviu de apoio no sentido de elaborar uma perspectiva própria, tomar um distanciamento em relação ao inventor do efeito de estranhamento. Resolvemos *des-montar o casamento*, radicalizando a proposta brechtiana de uma estética da ruptura. Quebramos, então, não somente os móveis, mas também a cronologia linear do texto, mostrando a festa de casamento na perspectiva da memória da noiva. Para isso, introduzimos um elemento épico, narrativo, em forma de uma personagem complementar, inventada. Chamamos essa personagem, esse *alter ego* da noiva, de Simone, como referência a Simônides de Kéos, o inventor da arte da memória. Ela *rememora* sua festa de casamento, uns doze anos depois. Trata-se agora de outro tipo de mulher: não mais a “garota” em torno dos vinte anos (que, para muitos homens e mulheres, sobretudo no Brasil, se constitui numa fixação mítica), mas antes uma representante emancipada da *femme de trente*, ou melhor, *de trente cinq ans*.

Cortamos a peça de um ato único em três atos distintos de memória. O ato inicial da nossa montagem chama-se “ruínas”. Ruínas, porque Simone começa a rememorar o seu casamento de forma traumática. O fracasso da união entre Jacó e Maria é posto em evidência, no texto de Brecht, pela quebra do cenário. Os móveis que quebram durante a festa de casamento são a alegoria de um relacionamento que se desestrutura desde o primeiro dia. No momento em que ele e ela celebram sua noite de núpcias, a cama em que deitam desintegra-se debaixo deles. Para Simone sobrou a memória de um casamento despedaçado.

A lembrança do casamento em forma de ruínas é o primeiro *tableau* da nossa encenação. Ouvem-se, quase no escuro, os versos de uma música popular.

“Vão viver sob o mesmo teto, até trocarem tiros...  
Vão viver sob o mesmo teto, até que a casa caia.”

Na semi-escuridão, depois dos estrondos da casa caindo, há vigas despencando, paredes em escombros, mesa e cadeiras demolidas, poeira no ar, e o chão semeado de cadáveres, como nos dramas barrocos. Do fundo, surge uma figura feminina vestida de luto, Simone. Ela olha a sala em ruínas e os corpos, detendo-se na irmã, no noivo e na noiva. Com o rosto em direção ao público, murmura algo, como se fosse para si mesma: “die Tischordnung” – palavra retomada por uma voz feminina em off, que começa a narrar uma história:

“Die Tischordnung – a ordem das pessoas à mesa. Foi com um olhar sobre a ordem das pessoas à mesa que se deu no século VI antes da nossa era a invenção da arte da memória por Simônides de Kéos. Segundo a lenda, ele compôs um hino em homenagem a um famoso lutador, chamado Skopas, o qual, porém, não lhe deu o pagamento devido, recebendo por isso o castigo dos deuses. Na hora do banquete de homenagem, Simônides foi chamado para fora. Nesse momento, ruiu o palácio, soterrando o dono da festa com todos seus convidados e desfigurando-os a tal ponto que os familiares não conseguiam reconhecê-los. Simôni(des), então, que tinha guardado na memória o lugar de cada um à mesa, reconstituiu as suas identidades.”

Essa lenda é narrada por Quintiliano em seu tratado sobre a formação do orador e as técnicas da retórica. Recorremos a um autor antigo para dar uma dimensão temporal de profundidade ao acontecimento em questão. De fato, como lembra Benjamin, aquilo que aconteceu dez ou doze anos atrás, na nossa vida – uma determinada atmosfera, com nossas imagens de desejo e de felicidade – tornou-se tão longe e irrecuperável como se tivesse acontecido há mais de dois mil anos. Recuperar a ordem das pessoas à mesa significaria para a nossa personagem Simone reaver plenamente todas as lembranças. Mas isso é apenas um desejo. Num primeiro momento, os fragmentos de memória despencam em cima dela involuntariamente, caoticamente, só lhe resta assistir passivamente, num

tégica. Resolveu mostrar o primeiro dia na vida do casal Jacó e Maria, sua festa de casamento, de uma forma que desse ao espectador uma idéia bastante precisa do que seria essa relação daí em diante, no dia a dia.

“Usar Brecht sem criticá-lo, é traí-lo”. Essa observação de Heiner Müller nos serviu de apoio no sentido de elaborar uma perspectiva própria, tomar um distanciamento em relação ao inventor do efeito de estranhamento. Resolvemos *des-montar o casamento*, radicalizando a proposta brechtiana de uma estética da ruptura. Quebramos, então, não somente os móveis, mas também a cronologia linear do texto, mostrando a festa de casamento na perspectiva da memória da noiva. Para isso, introduzimos um elemento épico, narrativo, em forma de uma personagem complementar, inventada. Chamamos essa personagem, esse *alter ego* da noiva, de Simone, como referência a Simônides de Kéos, o inventor da arte da memória. Ela *rememora* sua festa de casamento, uns doze anos depois. Trata-se agora de outro tipo de mulher: não mais a “garota” em torno dos vinte anos (que, para muitos homens e mulheres, sobretudo no Brasil, se constitui numa fixação mítica), mas antes uma representante emancipada da *femme de trente*, ou melhor, *de trente cinq ans*.

Cortamos a peça de um ato único em três atos distintos de memória. O ato inicial da nossa montagem chama-se “ruínas”. Ruínas, porque Simone começa a rememorar o seu casamento de forma traumática. O fracasso da união entre Jacó e Maria é posto em evidência, no texto de Brecht, pela quebra do cenário. Os móveis que quebram durante a festa de casamento são a alegoria de um relacionamento que se desestrutura desde o primeiro dia. No momento em que ele e ela celebram sua noite de núpcias, a cama em que deitam desintegra-se debaixo deles. Para Simone sobrou a memória de um casamento despedaçado.

A lembrança do casamento em forma de ruínas é o primeiro *tableau* da nossa encenação. Ouvem-se, quase no escuro, os versos de uma música popular.

“Vão viver sob o mesmo teto, até trocarem tiros...”

Vão viver sob o mesmo teto, até que a casa caia.”

Na semi-escuridão, depois dos estrondos da casa caindo, há vigas despencando, paredes em escombros, mesa e cadeiras demolidas, poeira no ar, e o chão semeado de cadáveres, como nos dramas barrocos. Do fundo, surge uma figura feminina vestida de luto, Simone. Ela olha a sala em ruínas e os corpos, detendo-se na irmã, no noivo e na noiva. Com o rosto em direção ao público, murmura algo, como se fosse para si mesma: “die Tischordnung” – palavra retomada por uma voz feminina em off, que começa a narrar uma história:

“Die Tischordnung – a ordem das pessoas à mesa. Foi com um olhar sobre a ordem das pessoas à mesa que se deu no século VI antes da nossa era a invenção da arte da memória por Simônides de Kéos. Segundo a lenda, ele compôs um hino em homenagem a um famoso lutador, chamado Skopas, o qual, porém, não lhe deu o pagamento devido, recebendo por isso o castigo dos deuses. Na hora do banquete de homenagem, Simônides foi chamado para fora. Nesse momento, ruiu o palácio, soterrando o dono da festa com todos seus convidados e desfigurando-os a tal ponto que os familiares não conseguiam reconhecê-los. Simôni(des), então, que tinha guardado na memória o lugar de cada um à mesa, reconstituiu as suas identidades.”

Essa lenda é narrada por Quintiliano em seu tratado sobre a formação do orador e as técnicas da retórica. Recorremos a um autor antigo para dar uma dimensão temporal de profundidade ao acontecimento em questão. De fato, como lembra Benjamin, aquilo que aconteceu dez ou doze anos atrás, na nossa vida – uma determinada atmosfera, com nossas imagens de desejo e de felicidade – tornou-se tão longe e irreversível como se tivesse acontecido há mais de dois mil anos. Recuperar a ordem das pessoas à mesa significaria para a nossa personagem Simone reaver plenamente todas as lembranças. Mas isso é apenas um desejo. Num primeiro momento, os fragmentos de memória despencam em cima dela involuntariamente, caoticamente, só lhe resta assistir passivamente, num

lugar intermediário entre o palco e a platéia, sem poder intervir. No palco, os mortos, os espectros da recordação, ressuscitam e repassam a ação do tempo que se foi, diante dessa espectadora especial que é Simone, ao mesmo tempo em que essa peça dentro da peça, esse trabalho de rememoração é olhado de fora pelo público.

Brecht concebeu o seu trabalho dramaturgico e cênico como um teatro *gestual*. O conceito-chave *gestus* é derivado do latim. Cícero o emprega no sentido de “atitude do corpo”, focalizando a linguagem na sua função pública. Por isso, o *gestus* no teatro de Brecht não deve ser confundido nem com um “gesto” banal qualquer, nem com o “gesticular”. Expressando a atitude ou postura de uma pessoa diante de outra, é a unidade mínima das interrelações sociais na vida cotidiana. Brecht propõe levar tais *gestus* para o palco, a fim de estudá-los ali como num laboratório. O teatro gestual é um lugar de formação e uma escola de cidadania, na qual as pessoas aprendem a lidar mais conscientemente com suas atitudes de relacionamento mútuo.

Pode se considerar a proposta brechtiana do teatro gestual como uma retomada e reinvenção, sob as condições modificadas do século XX, da idéia de Friedrich Schiller de considerar o teatro como uma instituição formadora da moral pública (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, 1785). Como mostraram Caco Coelho e Fernando Peixoto, essa linhagem do teatro alemão teve uma repercussão particularmente fecunda no Brasil. Como uma forte razão para essa receptividade pode se considerar a história diferente da alfabetização neste país, que faz com que aqui o espaço público, cultural e político seja mais “cênico”, mais teatral do que literário.

Voltando à peça *O casamento*. Interrompe-se a ação no momento decisivo, para pôr em evidência um *gestus*. Ocorre que, no momento da primeira dança, o noivo não dança com a noiva e, sim, com uma outra. Essa é, por assim dizer, a falha trágica dessa peça, escrita, no mais, dentro da tradição cômica popular, representada na época do jovem Brecht pelo escritor e ator Karl Valentin. Durante os oitenta anos de lá para cá,

muita coisa mudou nos costumes. Por exemplo, uma noiva casar grávida, como a Maria da peça, não é mais nenhum escândalo. Mas o fato de o noivo não dar o primeiro passo juntamente com a noiva é algo que continuaria a causar espécie, mesmo numa festa de casamento hoje em dia. “E qualquer desatenção, faça não...” – estão aí os versos de um cantor nosso contemporâneo para nos lembrar que tal comportamento representaria, hoje como antigamente, um momento de mau agouro para os passos futuros do casal. Resolvemos, pois, realçar esse *gestus* em nossa montagem.

O noivo não executa a primeira dança com a noiva, mas com uma outra. Eis o *gestus*-chave da peça. A primeira dança, nessa festa de casamento, é “contrária aos bons costumes”. É o *gestus* inaugural da destruturação daquela união. Poderia ser chamado de mau agouro, não fosse Brecht um adversário decidido da idéia e do drama de destino.

O *gestus* inaugural tem como consequência outro *gestus*: a noiva inicia um flerte com o amigo do noivo. Este topa e pede para dançar com a noiva. Sua dança causa espécie. Todo mundo fica parado assistindo a esse show de sensualidade que termina com o “amigo” quase que deitado em cima da noiva. E como se não bastasse, a noiva propõe uma mudança da ordem das pessoas à mesa: o pai é intimado a ceder o seu lugar, de modo que a noiva acaba por ficar sentada emblematicamente entre o seu marido e o amigo.

Irrompem as energias selvagens da natureza. Em vez de serem canalizadas civilizadamente para o leito do casamento, foram, muito pelo contrário, aticadas pelo noivo e a noiva. Eis o terceiro *gestus*, que se subdivide em três ações diferentes: 1. o amigo canta a licenciosa “balada da castidade”, o que é recebido pela noiva como uma provocação; 2. simultaneamente, a balada é executada ao vivo pela irmã da noiva e pelo jovem, num canto secreto – um tablado banhado por uma luz-neon cor de rosa; 3. em seguida, caído em desgraça perante a noiva, o amigo, na frente de todo mundo, inicia um flerte com a madame, a amiga da noiva, convidando-a para inspecionarem juntos os móveis no quarto de dormir

... Plano que só não se realiza por causa da pronta intervenção do noivo, da noiva, do pai da noiva e do marido da madame, que sentem que os bons costumes estão sendo ameaçados. Com uma frase, o pai resume tudo: “Nos autores modernos, a vida em família está sendo arrastada para a lama; sendo que é isso que nós, alemães, temos de melhor!” A expressão material de todas essas ações é a vandalização geral, quando todos voltam da visita do quarto. O cínico comentário da madame: “Alles kaputt – Tudo rebentou!”

Nesse momento, interrompemos novamente a cronologia linear, montando um segundo *tableau*. No momento em que a madame quebrou a terceira ou quarta cadeira, num clima em que não se respeita mais nada, o “amigo” do noivo atira um copo de vinho ao chão. Todas as figuras congelam, a luz torna-se pálida, enquanto o copo, de pé quebrado, rola no chão, na boca da cena. Segunda intervenção de Simone. Ela pega e olha o copo semi-quebrado, que simboliza o seu casamento estilhaçado. A voz em off sintetiza:

“Pela posição dos pratos e talheres, dos cálices e manjares, aquele que ficou por último vê com um só olhar como se passou a noite com convidados.”

Essa imagem de pensamento, da autoria de Walter Benjamin, sugere uma espécie de reconstituição arqueológica da festa de casamento a partir dos objetos. Primado dos objetos e, com isso, também um início de maior objetividade. A mulher que se debruça sobre a história de seu casamento, começa a tomar o trabalho da memória em suas mãos. Em vez de se deixar atropelar pelo fluxo caótico dos acontecimentos, Simone faz um esforço voluntário no sentido de organizar a sua memória e dar-lhe uma forma. Primeiro *gestus* do segundo ato: começar de novo. Ela repõe o copo na mesa. Há uma superposição de imagens, na medida em que, simultaneamente com Simone, a noiva executa o mesmo gesto. Simone se retira para seu ponto de observação, e tudo começa de novo. Inicia-se a festa do casamento. A noiva acaba de pôr o último copo na mesa. Depois de verificar se tudo se encontra no devido lugar – pratos e

talheres, copos e cálices, e os cartões com os nomes dos convidados, ela declara, contente, olhando para a câmera prestes a registrar a primeira foto do álbum de recordação: “Esta é a ordem das pessoas à mesa”.

Mesmo no âmbito da memória voluntária, há qualidades diferentes do trabalho mnemônico. O ensaio de Sigmund Freud, *Recordar, repetir, elaborar*, especifica quais são as diferenças. A recordação de Simone, no segundo ato, apesar de não mais ser passiva, é do tipo repetitivo. É uma memória nostálgica, na medida em que ela quer “re-aver” os momentos do passado (o termo alemão para “repetir” – “wiederholen” – pode significar também “repegar”). Folhear as imagens do álbum de casamento é um ritual de repetição. É uma volta a um tempo mítico, uma idealização do passado, para encobrir um tempo presente problemático.

Folheemos o álbum, juntamente com Simone/Maria. O noivo posa ao lado da noiva e diz brincando: “Mamãe, ela nunca saberá cozinhar tão bem como a senhora”. Uma pequena dissonância, seguida de sorriso, flash e foto. Chega o jovem. Ele sorri para o casal e joga pétalas. Enquanto a aura cor-de-rosa envolve os nubentes, o rapaz declama: “Quando dois jovens se enlaçam matrimonialmente, parece que os anjos cantam no céu!” Flash e foto. Chega o pai da noiva, cumprimenta o casal (mais carinhosamente a filha, mais objetivamente o noivo), senta-se à mesa, e repara na ausência da filha caçula: “Mas, cadê a Ina?” Flash e foto. Aparece Ina e, virando-se para Simone, declara, com certa falta de medida: “Eu adoro chantilly. É pra encher a boca inteira!” Flash e foto. Chegam o marido e a madame. Cumprimentam os noivos e, para a surpresa destes, sentam em lados opostos da mesa. “É verdade que foram vocês mesmos que fabricaram os móveis?” pergunta com admiração irônica a madame; e o marido retruca: “Eu gostaria que você também tivesse feito os nossos móveis”. Alfinetada e foto, alfinetada e foto. Dos convidados só falta o amigo do noivo. Eis que ele vem chegando, elegante, mundano, descontraído. Cumprimenta os noivos, senta-se à mesa. Fareja o ambiente e, detendo o olhar na lâmpada vermelha, sentencia: “Esta é a luz perfeita para um bom prato de bacalhau!” Dito e feito. Tudo está

pronto para a entrada da mãe do noivo que exhibe triunfalmente o prato principal: “Eis o bacalhau!” Sorriso, flash e foto.

As pequenas dissonâncias, os leves excessos, as ironias insignificantes são inicialmente encobertas e contrabalançadas pelas falas gentis, sociais e convenientes, mas vão se avolumando no decorrer desse segundo ato. Depois da proposta de começar de novo, configura-se um segundo *gestus*, bem resumido pelo pai da noiva em sua fala final: “Eles não agüentam ficar sozinhos consigo mesmos”. Em outras palavras: certos personagens perdem o controle de si, como se debaixo do verniz da “boa educação” dos adultos reaparecesse a índole selvagem das crianças.

O primeiro a passar do ponto é o próprio pai, com sua mania de contar histórias. É uma avalanche de narrativas chatas e de mau gosto: o tio cuspidando o peixe por cima da mesa, durante o banquete; a evocação dos vasos sanitários na hora do brinde; doenças repugnantes como a corrosão da medula do poeta Heinrich Heine e do tio do velho senhor Weber, ou a elefantíase do tio August, com seus *famous last words*: “Leck mich am ...!”. Triunfa o ego do narrador, passando por cima dos outros, causando desgosto, criando constrangimento e estragando o clima da festa.

Em segundo lugar, rivalizando com o pai, para ver quem é o estraga-prazeres maior, temos a madame. Impertinente e metida, ela retribui o convite criticando os móveis fabricados pelo anfitrião, além de se aproveitar do público ali reunido para discutir as desavenças com o seu marido. Com tudo isso, cria-se uma atmosfera que faz a festa fracassar de vez. No momento em que o marido ameaça descer o braço na madame, há uma tentativa da irmã da noiva e do noivo de neutralizar as energias mais agressivas por meio de uma dança; no entanto, as sementes do desregramento e da desordem já foram lançadas.

Novo corte, nova interrupção, no momento da volta ao que consideramos a falha trágica da peça. A dança que o noivo deixou de executar com a noiva tinha se cravado na memória de Simone como o momento traumático por excelência. Na retomada do episódio, a nossa protagonis-

ta descobre uma nova qualidade de memória: enquanto *elaboração* do passado (ou “perlaboração”, para traduzir ao pé da letra o “Durcharbeiten” de Freud), a memória é capaz de superar o trauma e a nostalgia.

Terceiro ato, terceiro *tableau*: a melancolia de Simone transforma-se em luto, e esse trabalho de luto está chegando ao fim. Quando entra em cena, ela acompanha apenas inicialmente os passos de dança da noiva, a qual, em protesto contra o ato do noivo, resolveu dançar com o primeiro que apareceu na sua frente. Num dado momento, porém, Simone se distancia e vai em busca de sua emancipação. Num baú, ao fundo da sala, ela pega seu vestido de noiva, executando com ele uma outra dança – um *gestus* por nós introduzido. O seu monólogo interior é projetado pela voz em off:

“Ah! Pudéssemos ter uma experiência a salvo das crises... Apenas nos cultos e cerimônias isso é possível. O que torna os dias de festa tão significativos é o encontro com a nossa vida anterior. (Nesse momento entra a noiva, triste, e senta-se à mesa.) Datas assim (prosssegue a voz) não são históricas, são datas de rememoração.”

Ao som de uma valsa, Simone, abraçada ao seu vestido, sai dançando, emancipando-se do seu passado de Maria.

O texto citado é uma adaptação de uma passagem do ensaio de Walter Benjamin *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Inconformado com a posição de Proust, segundo o qual o aparecimento da memória involuntária, capaz de resgatar o tempo perdido, é algo que não está dentro do poder do indivíduo, o crítico propôs uma alternativa. O ato de rememoração, no sentido de uma cura dos traumas do passado, pode ser realizado com base nos cultos e nas cerimônias. Reviver o passado, não para repeti-lo misticamente, mas para ressuscitar dele e do trauma graças às energias de distanciamento e atualização contidas no presente. A esse olhar oblíquo da memória enquanto instância presente corresponde a atitude de estranhamento do ator brechtiano em relação ao seu personagem. Simone com relação à noiva é o efeito de estranhamento (*Verfrem-*

*dungseffekt*) em pessoa, sendo ao mesmo tempo personagem e atriz distanciada.

Uma experiência a salvo das crises? Onde isso seria possível senão num espaço do imaginário como o teatro? Certamente, a dança emancipatória de Simone não passa de uma imagem de desejo. Um desejo, porém, que pode se tornar realidade. Afinal, o teatro não deixa de ser um laboratório de sonhos e utopias, além de um antídoto contra a mitificação e a loucura.

No terceiro ato, retomamos o fio dos acontecimentos num momento particularmente “feio” da festa de casamento. Tudo está arrebitado, a agressividade aumenta ainda mais, a vida familiar continua sendo “arrastada para a lama”. Eis o segundo *gestus* desse ato, e ele se desdobra em três ações específicas: 1. a madame continua quebrando móveis, não respeita mais nada e ninguém e, juntamente com o amigo do noivo, acaba por transformar o pacato apartamento pequeno-burguês num “chiqueiro”; ratazanas ou porcos, eles chafurdam na lama, descendendo até o mais baixo nível; 2. com espírito de porco, a madame denuncia a gravidez da noiva, curtindo o prazer de ofendê-la; 3. num rompante, o marido arranca a perna da mesa, atira-a contra a madame e, na frente de todo o mundo, lava toda a roupa suja.

Com isso, a festa acabou. Os convidados vão embora e ficam só os noivos.

Resta, como parte final do terceiro ato: a noite de núpcias. O *gestus* que caracteriza o comportamento da noiva e do noivo é que eles brigam, ao mesmo tempo em que se sentem atraídos um pelo outro. Portanto, um *gestus* ambíguo, em que energias da desordem (raiva, ódio, desejo sexual) disputam a cena. Quando deitam na cama, será que eles se reconciliam – de verdade? de mentira? Em suma, como encenar o final?

Excluimos uma idealização do casamento, porque isso decididamente não está no texto de Brecht. Ao mesmo tempo o seu olhar sobre o casamento não nos parece somente “cômico”, no sentido de uma ridicu-

larização ou sátira ou um pessimismo gratuitos. Mas, então, o quê? Nossa idéia foi manter a ambigüidade. Uma possibilidade de dar forma à cena final seria imaginá-la como um conto de fadas às avessas: “E foram felizes e infelizes para sempre”.

*Tableau* final. O noivo carrega a noiva em seus braços. Leva-a até a mesa que vai servir de cama. Derruba uma jarra e deita a noiva em cima da mesa. Ao lado do corpo dela, que se deixa adivinhar através do vestido transparente, três cálices sugerindo uma imagem barroca:

“Uma bela mulher, enfeitada por adornos mil / É uma mesa farta sem fim que a muitos satisfaz / Uma fonte inesgotável que água sempre dá / E mesmo, doce leite de amor / Assim como em centenas de canas circula o açúcar delicioso ...” (Daniel Caspar von Lohenstein)

Nesse meio tempo, apagou-se a luz e a cama ruiu. Na escuridão, é a música que sustenta a cena. Uma música gestual que muda, evocando amor e briga.

Reacende-se a luz: na cama está deitada Simone, na mesma posição que a noiva, mas sozinha.

Ela está satisfeita ou insatisfeita? O que aconteceu? Foi abandonada pelo marido? Ou será que foi ela quem o abandonou? Ou será que apenas esta noite ela saiu do quarto do casal? Pode ter sido um pesadelo, ou uma insônia, enfim, ela apenas levantou, enquanto seu marido continua dormindo, ela levantou para rememorar na sala a história de seu casamento, o dia da festa de seu casamento? Será que essa rememoração vai ter conseqüências para o seu relacionamento presente?

Tantas perguntas. Tantas possibilidades de resposta.

Tratava-se, para nós, de tentar lançar um olhar de descoberta sobre um determinado estado social: o casamento – um conto de fadas para cabeças dialéticas.



GRIMMELSHAUSEN –  
UM TRATADISTA POLÍTICO POR TRÁS DO ROMANCISTA?

Maria do Carmo Malheiros\*

**Abstract:** The purpose of this paper is to present to the Brazilian reader some aspects of the most important German prose text from the 17<sup>th</sup> century, the novel *Simplicissimus Teutsch* (1668), and its author, Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621/2-1676). In addition, it treats Grimmelshausen's possible contacts with the political theories of his time.

**Keywords:** Grimmelshausen; *Simplicissimus Teutsch*; Baroque; Political theories.

**Zusammenfassung:** Die Absicht dieses Aufsatzes besteht darin, dem brasilianischen Leser einige Aspekte des wichtigsten deutschen Prosatextes des 17. Jahrhunderts, des Romans *Simplicissimus Teutsch* (1668), und seines Autors Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621/2-1676), vorzustellen. Ausserdem behandelt er die möglichen Kontakte Grimmelshausens zu den politischen Theorien seiner Zeit.

**Stichwörter:** Grimmelshausen; *Simplicissimus Teutsch*; Barock; Politische Theorien.

**Palavras-chave:** Grimmelshausen; *Simplicissimus Teutsch*; Barroco; Teorias políticas.

“Also wurde ich bey Zeiten gewahr  
dass nichts beständigers in der Welt ist  
als die Unbeständigkeiten selbst.”<sup>1</sup>

*Simplicissimus*, Livro III, Cap. 8

\* A autora é pós-graduanda em Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP. Endereço: Rua Prof. Artur Ramos 350, ap. 2601-E, CEP: 01454-010, São Paulo. E-mail: mcmalh@usp.br

<sup>1</sup> Assim, percebi com o tempo que nada no mundo é mais constante do que a própria inconstância.

## 0. Introdução

Um trabalho sobre o *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668) de H. J. C. von Grimmelshausen (1621 ou 1622-1676), “o romance mais importante do Barroco alemão”, um “best-seller” já em suas primeiras edições, entre tantas outras definições grandiosas, é para mim o resultado de um antigo interesse pelo século XVII e suas características ao mesmo tempo ainda medievais e já modernas, pelo Barroco e especialmente pela figura do Simplicissimus e seu autor. O *Simplicissimus* firmou sua importância já no séc. XVII e, até hoje, tem seu lugar como o texto em prosa mais importante deste período. Entretanto, enquanto obra da chamada “literatura universal”, e aqui eu poderia arrolar os vários superlativos que a destacam em Histórias da Literatura e livros de crítica literária, este romance e seu autor são bem pouco conhecidos no Brasil. Mas eles não são exceção: em geral, as obras líricas e dramáticas do barroco alemão também são pouco conhecidas aqui.

Assim, gostaria de apresentar alguns aspectos, que são parte de uma pesquisa sobre este romance: um pouco sobre a história de sua recepção, um pouco sobre a discussão sobre o seu gênero e um pouco sobre a relação do pensamento de Grimmelshausen-romancista com o pensamento político de seu tempo – este, como tema principal de meu trabalho.

### 1. Razão do sucesso

Este romance – cujo título serviu de inspiração para uma das revistas mais importantes na Alemanha do início do século até o fim da República de Weimar, a *Simplicissimus* – foi publicado em 1668 (apesar de apresentar o ano de 1669 na página de rosto, forma usual na época de dar maior atualidade à publicação) em cinco partes ou livros e, desde então, teve grande êxito. Já no ano seguinte, aparece uma nova edição com o sexto livro, a “Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi oder

Der Schluss desselben” [Continuação do aventureiro Simplicissimus ou o final do mesmo]. No entanto, paralelamente, foram publicadas outras quatro edições, algumas piratas e às vezes modificadas, até a morte do autor em 1676, edições estas que ainda hoje provocam discussões sobre a sua autenticidade.

É fácil entender a razão deste sucesso nas suas mais de 600 páginas (nas edições atuais). Nelas, Grimmelshausen nos apresenta a fascinante, triste, comovente, divertida e deliciosa história de Simplicius Simplicissimus – o simplório –, narrada por ele mesmo, e que aos dez anos de idade, na mais absoluta ignorância do mundo que ia além de seu casebre na roça, seus pais, irmã e criada, é jogado cruelmente na realidade do mundo e da guerra.

Apenas para situar, a chamada Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) foi provavelmente a maior devastação que a Alemanha sofreu em sua história: a população reduziu-se de 15-17 milhões a 10-11 milhões de habitantes; cidades, aldeias e campos cultivados foram completamente destruídos. Durante muito tempo considerada uma guerra religiosa entre protestantes e católicos, a Guerra dos Trinta Anos foi na verdade uma disputa entre as maiores potências da Europa para ver qual delas poderia dominá-la. Com o desenvolvimento dos interesses e estratégias, finalmente definiram-se os inimigos em luta: de um lado, Áustria e Espanha, de outro, França e Suécia e o campo de batalha, o território alemão. Mais devastadores do que os próprios exércitos foram, talvez, os grupos de saqueadores que se espalharam por todos os lugares e pilhavam, assassinavam e destruíam aquilo que não pudessem levar.

É pelo assalto de um destes grupos que Simplicissimus, mesmo sem entender o que se passava, tem que fugir do que restou de sua casa e se refugiar na floresta. Lá, um eremita o acolhe e durante dois anos lhe ensina toda a doutrina cristã. Com a morte do eremita (que, muito depois, descobre-se ser o verdadeiro pai de Simplicissimus), o nosso jovem herói parte para a cidade de Hanau – controlada pelas tropas suecas – e, se até agora ele havia aprendido tudo o que era necessário para uma

vida piedosa e espiritual, aí ele aprenderá rapidamente as vantagens e desvantagens da vida mundana. O comandante sueco lhe dá o lugar de pagem, mas por dizer o que pensa sem dissimulações e julgar tudo o que vê pela rígida moral cristã, na qual havia sido educado, Simplicissimus é transformado em bobo-da-corte, e este “traje” não o abandonará tão cedo.

Depois de muitas confusões e aventuras – sempre narradas no surpreendente tom das verdades não dissimuladas – Simplicissimus conhece Ulrich Herzbruder, que será seu grande amigo, e em seguida vive um período de glória como o temido e admirado “Jäger von Soest” [caçador de Soest] até ser preso pelas tropas suecas, na cidade de Lippstadt, e ser obrigado a se casar. Ao ir para Colônia, onde havia deixado o tesouro que juntou como “Jäger von Soest”, ele descobre que seu banqueiro faliu. Novamente pobre e desamparado, resolve seguir dois jovens nobres que vão estudar em Paris, onde fica famoso como tocador de alaúde e entra para a corte do Louvre com o apelido de “Beau Alman”.

Na volta à Alemanha, Simplicissimus presencia a morte do ladrão e malandro Olivier, seu antigo conhecido e espécie de contraponto da personagem principal. Com Herzbruder, faz uma viagem de peregrinação que termina em Viena; mas o amigo adoece e Simplicissimus procura salvá-lo com um tratamento na Floresta Negra, porém sem sucesso. Sem o amigo, ele ainda fica sabendo da morte da mulher. Depois de outro casamento infeliz, com uma camponesa prostituta, ele reencontra seus pais de criação e descobre sua origem nobre.

Em uma viagem a Moscou, Simplicissimus cai novamente na miséria, passa pela Coréia, Japão, Macao, Constantinopla, onde é feito escravo de galera e, libertado por um navio veneziano, peregrina até Roma. Novamente na Floresta Negra, e após o término da Guerra, ele se estabelece em sua propriedade. Junto aos seus livros e longe da inconstância e da futilidade do mundo, pretende terminar sua vida como eremita.

No entanto, visões atormentadoras sobre o mundo cheio de vícios o fazem empreender ainda mais uma viagem de peregrinação ao Egito.

Para salvar-se do navio que afunda, Simplicissimus se abriga em uma ilha solitária e lá retoma, em paz finalmente, sua vida de ermitão. A última notícia a seu respeito é dada por um capitão holandês que recebeu dele um precioso livro de folhas de palmeiras, com a história de sua vida. Assim termina a sexta e última parte do romance.

## 2. O autor ...

Durante muito tempo, o *Simplicissimus Teutsch* foi interpretado como um romance autobiográfico. As várias lacunas na documentação e nas informações sobre a vida de Grimmelshausen eram preenchidas com dados do romance, pois em um ou outro elemento, havia coincidência de dados. Hoje, esta visão já não se defende mais, mas pouco ainda se sabe sobre sua vida, especialmente sobre sua infância e juventude: nascido em 1621 ou 1622, Grimmelshausen era filho de uma família da baixa nobreza com atividades comerciais, supõe-se que ele tenha estudado em uma “Lateinschule” [ginásio] protestante em Gelnhausen, sua cidade natal. Mas seu estudo não deve ter durado muito, pois em 1634 a cidade foi quase totalmente destruída em uma batalha. Entre 1637-38, Grimmelshausen serviu às tropas do imperador e, mais tarde, passou de soldado a escrivão da chancelaria do regimento. Após terminar a guerra, ele se converte ao catolicismo e casa-se com a filha de um importante cidadão de Offenburg, o que significa, para Grimmelshausen, uma elevação social.

De 1649 a 1660, ele trabalha como feitor de seu antigo comandante, na cidade de Gaisbach e, de 1662 a 1665, tem uma função semelhante em Ullenburg. Além disso, até 1667, cuida de sua taberna em Gaisbach, quando então é nomeado alcaide de Renchen. A maior parte da publicação de sua obra foi feita neste último período. Pouco antes de morrer, em 1676, ele se alista novamente no serviço do exército.

Apesar de não ter tido uma formação humanista como outros autores do séc. XVII, Grimmelshausen é exemplo da difícil condição de

escritor na época: escreve nas horas vagas e sobrevive com empregos, em geral, públicos. A partir do seu caso, pode-se refletir sobre as categorias sociais do território alemão neste período. A sociedade de então é fruto de um longo processo histórico e apresentava-se bastante rígida: teoricamente cada um tem seu lugar. Do Imperador ao camponês, as diferenças sociais têm sua razão de ser e sua função perante Deus, conforme justifica Lutero (apud MEID 1984: 30). No entanto, certos artifícios permitiam a mudança de status social, como o nosso autor é exemplo: pelo casamento ou pela educação formal era possível ascender-se socialmente.

### 3. ... e seus leitores

Considerado um best-seller desde sua primeira edição, vale a pena perguntar quem teria sido o público leitor do ST. Um olhar rápido pela situação social e cultural alemãs de meados do séc. XVII é a chave para a resposta. Estima-se que, do começo ao final deste século, livreiros e editores contassem com um público de 50 a 80 mil pessoas. Destes, a grande maioria lia latim e só uma pequena parte se voltava para a literatura alemã da época. Nestes termos, a formação escolar, quando não a universitária, era o fator de diferenciação. Assim, artesãos e camponeses certamente não teriam acesso ao livro, pois, mesmo se soubessem ler, ele seria muito caro (com o valor médio de um livro era possível comprar, por exemplo, 130 kg de carne); mas “a burguesia acadêmica, altos funcionários, distintos comerciantes e alguns artesãos ricos, assim como nobres com interesse literário e formação humanista” (GEBAUER 1977: 361 ss.), estes sim teriam podido comprá-lo. Dessa forma, é bom lembrar que, em sua época, o *Simplicissimus* foi um “*Volksbuch*” [livro popular], conforme uma de suas antigas e persistentes classificações, mas de “segunda mão”, pois o grupo formado por camponeses e artesãos teve conhecimento dele por via indireta, por possíveis leituras em voz alta, ou narração de terceiros ou, ainda, pregações que podiam citar seus “úteis” ensinamentos, conforme prevê o seu título:

“Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch / Das ist: Die Beschreibung  
dess Lebens eines seltzamen Vaganten / genant Melchior Sternfels von  
Fuchshaim / wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen  
/ was er darinn gesehen / gelernt / erfahren und aussgestanden / auch  
warumb er solche wieder freywillig quittirt.

Überauss lustig / und männiglich nutzlich zu lesen.”

[O aventureiro Simplicissimus Teutsch / isto é: a descrição da vida de  
um vagante singular / chamado Melchior Sternfels von Fuchshaim /  
isto é, onde e de que maneira ele veio a este mundo / o que ele viu lá /  
aprendeu / experimentou / aturou / também por que ele o deixou volun-  
tariamente.

Extremamente divertido / e a todos útil de ler.]

(GRIMMELSHAUSEN 1989: 11)

O que, de qualquer forma, era de domínio comum para o leitor/ouvinte da época, não o é mais absolutamente para nós, leitores do séc. XX. E esta diferença ganha um aspecto curioso, se se tem em mente a complexidade de interpretações que o livro provoca (como será visto adiante), desde a sua “redescoberta” no séc. XVIII – a partir do plano de L. Tieck de reeditar o romance –, em oposição a outra antiga classificação, a do autor do *Simplicissimus* como “Dorfdichter” [poeta de aldeia] e de seu livro como “primitivo” e “rude”. O resultado é uma figura bastante contraditória: um autor engenhoso, ou que apenas representa o seu mundo pouco civilizado? O próprio livro de registros da Igreja de Renchen, onde Grimmelhausen morreu em 1676, dá por esta ocasião a melhor pista a ser seguida: o falecido era um narrador “*magno ingenio et eruditione*” (TRIEFENBACH 1979: 9). Esta idéia de caracterizá-lo como “poeta de aldeia” é ainda resultado das polêmicas que circundam os estudos sobre Grimmelhausen, sua biografia, muito pouco documentada e cheia de lacunas, como visto acima. A crença persistente de que o *Simplicissimus* era autobiográfico, e de que Grimmelhausen não teria tido praticamente nenhuma educação formal, mas aprendido com a vida e a guerra, que o viu nascer e crescer e que devastou a Alemanha..., acompanha várias interpretações da obra até 30 ou 40 anos atrás. É ver-

dade, porém, que sua formação não se compara à dos poetas e dramaturgos eruditos da época, como é o caso de Andreas Gryphius (1616-1664), por exemplo, que de 1644 a 46 fez uma “Bildungsreise” pela França e Itália, apesar de também sofrer as limitações da guerra (cf. HAAS 1975), enquanto Grimmelshausen realmente teve sua vida determinada pela guerra, seja como prisioneiro (a partir de 1635), ou servindo no exército até praticamente o seu fim; mas que ele adquiriu uma grande erudição sozinho, já não se tem mais dúvidas. Assim atestam os elementos astrológicos, alquímicos, alegóricos, emblemáticos, exegéticos que constroem o romance, somando-se a eles as alusões bíblicas, mitológicas e históricas, além de citações propriamente da Bíblia e de obras contemporâneas: descobertas feitas há relativamente pouco tempo e que, então, permitiram linhas bem definidas na pesquisa e na interpretação da obra de Grimmelshausen.

#### 4. A questão do gênero

Se já não se crê mais que o *Simplicissimus* seja autobiográfico, a definição do seu gênero literário, porém, ainda hoje, é uma questão interessante. A principal polêmica disse respeito à conceituação do romance como *Bildungsroman* [romance de formação]. Graças ao ensaio de Friedrich Gundolf (“Grimmelshausen und der Simplicissimus”, 1923), escrito de forma exemplar nas linhas da *Lebensphilosophie* [filosofia da vida] de Dilthey, o romance ganha o lugar de elo entre o *Parzival* e o *Wilhelm Meister* e tem em si quase que a função redentora de atestar a existência de uma cultura alemã difundida na vida social caótica do séc. XVII, fruto de uma nação sem unidade – e não apenas presa aos eruditos, já que na época em que este artigo foi escrito, Grimmelshausen era considerado um “poeta do povo”: o romance é exemplar porque narra poeticamente as “vivências” de seu autor, mas diferindo muito do gênero autobiográfico. Este resumo grosseiro, que faço do artigo, visa apenas dar notícia da enorme influência desta interpretação.

Mas o herói *Simplicissimus* não se enquadra perfeitamente na concepção do herói do romance de formação: aquele não tem uma individualidade uniforme, não é uma figura fechada, como exige este. Os episódios da vida narrada vão se somando uns aos outros, de acordo com o mundo aberto e múltiplo que retrata. Entre as várias idas e vindas de *Simplicissimus*, a seqüência de erros e acertos, atos heróicos e criminosos, sorte e azar, o que lhe cai melhor é a definição de pícaro. Ainda assim, o *Simplicissimus* não se limita apenas ao gênero picaresco. O motivo do isolamento final, típico de muitos romances picarescos e com o qual Grimmelshausen termina o quinto livro da primeira edição, não é tão definitivo: a *Continuatio* (o sexto livro), acrescentada na edição seguinte, comprova um narrador preocupado em dar conta das experiências deste mundo aberto e múltiplo.

A questão do gênero, porém, não se limita à oposição, ou complementação como querem alguns estudiosos, romance de formação/romance pícaro. Conceitos como sátira, cômico, grotesco, por um lado e, ainda, *Entwicklungsroman* (romance de evolução, partindo da autobiografia, como as *Confissões* de Santo Agostinho), *Erbauungsroman* (romance edificante, como o *The Pilgrim's Progress*, 1678-1684 de John Bunyan) são essenciais para uma compreensão do *Simplicissimus* e da obra geral de Grimmelshausen: não há dúvidas de que a reflexão sobre os gêneros ainda é pertinente no caso do *Simplicissimus*, mesmo que não seja possível limitá-lo a uma única classificação.

#### 5. A questão político-teológica

“Ich will einmal die Welt straffen [...]”

[Quero, um dia, punir o mundo]

*Simplicissimus*, Livro III, Cap. 3

Exemplificando um aspecto desta questão dos gêneros e classificação – e, assim, introduzindo aqui a questão da argumentação teológica

co-política em Grimmelshausen – um livro que encontrei por acaso na Biblioteca do Instituto Goethe-São Paulo – o *Lesebuch zur deutschen Geschichte* – diz, em sua orelha:

“Zwei der erschütterndsten Antikriegstexte finden sich unter den Dokumenten über den Dreissigjährigen Krieg: Grimmelshausens literarische Anklage ‘Kriegsgreuel’ und der Rechenschaftsbericht des Juristen und Humanisten Samuel von Pufendorf [...]” [Dois dos mais comoventes textos antibélicos encontram-se entre os documentos sobre a Guerra dos Trinta Anos: a queixa literária de Grimmelshausen, ‘Horrores da guerra’ e o relatório do jurista e humanista Samuel von Pufendorf [...]].

E na apresentação da transcrição de Grimmelshausen:

“In dem stark mundartlich gefärbten Roman ‘Der abentheurliche Simplicissimus teutsch’ (erschienen 1668 in Nürnberg) schildert Johann Christoffel von Grimmelshausen die Erlebnisse des jungen Simplizius (= der Einfältige) in den Wirren des Dreissigjährigen Krieges von etwa 1632 bis 1645. Dieser ersten realistischen Darstellung der modernen Zeit- und Sittengeschichte ist der folgende Ausschnitt entnommen [...]” [No romance fortemente tingido de caráter dialetal ‘O aventureiro Simplicissimus teutsch’ (publicado em 1668 em Nürnberg) descreve Johann Christoffel von Grimmelshausen as vivências do jovem Simplizius (= o simplório) nas desordens da Guerra dos Trinta Anos de mais ou menos 1632 a 1645. Desta primeira representação realística da história contemporânea e da história dos costumes, retirou-se o seguinte recorte [...]].(POLLMANN 1984: 121).

Segue-se, então, um famoso trecho do Cap. 4, do Livro I: “Simplicii Residenz wird erobert/ geplündert und zerstört/ darin die Krieger jämmerlich hausen” [A residência de Simplicius é tomada/ saqueada e destruída/ lá dentro os soldados acabam com tudo miseravelmente], em que Simplicius descreve o horror e a violência do ataque dos soldados à sua família e casa.

A inserção de um trecho de Grimmelshausen neste livro – que pretende ser um livro de história retratada através de documentos e textos testemunhais de época, – provoca dois pensamentos: a guerra e a sua descrição tão autêntica são notoriamente um dos pontos mais importantes do romance, ao mesmo tempo em que – como já confirmado há muito – estas descrições não foram feitas exclusivamente a partir de experiências reais do próprio autor (cf., entre outros, BREUER 1985: 79, nota 3).

Durante muito tempo, a crítica tomava Grimmelshausen como uma espécie de cronista de guerra, além de romancista. O fato de, mais recentemente, saber-se que estas descrições não são necessariamente resultado de uma “experiência vivida” pelo autor, mas também fruto de leituras etc., não apagou, no entanto, o caráter “realista” que acompanha o romance nestes 330 anos. Prova disto é um trecho do romance aparecer como “documento” no livro de história citado, publicado há 14 anos atrás, o que vem colaborar para o reconhecimento da relação complexa entre literatura e história. Mais de perto, interessa aqui um aspecto específico desta relação.

A questão do surgimento e da formação do estado absolutista nos sécs. XVI e XVII ainda merece novas e intensas pesquisas. Mais recentemente, conforme atesta a bibliografia alemã sobre o assunto, a literatura ganha um papel de destaque nesta investigação: qual foi a função da literatura na introdução e fixação do estado absolutista, neste caso, no enfraquecido Império alemão dessa época? Em que medida a literatura fomentou ou não esse estado? (É vale lembrar que esta questão continua mais que atual. Ela, é verdade, já vem sendo discutida quanto aos dramaturgos, desde o célebre livro de W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [publicado no Brasil sob o título: Origem do drama barroco alemão], 1925); as circunstâncias da produção de Grimmelshausen são, no entanto, diferentes, já que ele não recebeu ajuda de regentes, para escrever sua obra. Penso aqui na presença da perspectiva político-teológica na literatura da época, mas não apenas em conteúdos ou motivos literários, mas como forma de diálogo entre o autor e seu tempo. Em

outras palavras, a tentativa é verificar como se dá a argumentação do autor em relação a estes elementos e qual sua função ou provável intenção do autor, perceptível e palpável aos olhos do leitor.

O caso Grimmelshausen é privilegiado para se estudar essas questões, e desse ponto de vista, sua obra, bastante variada, ganha um novo interesse. São várias as passagens, em seus escritos narrativos, em que ele se ocupa com o processo de legitimação do governo absolutista e com os problemas morais resultantes do confronto entre regentes e súditos. A crítica destaca especialmente, no sentido de ele se posicionar sobre acontecimentos políticos contemporâneos, dois livros do chamado “simplicianische Werk” [“obra simpliciana”]: *Der stolze Melcher*, 1672 e *Das wunderbarliche Vogelnest*, Parte II, 1675; o escrito histórico-bíblico *Joseph in Egypten*, 1666; e o romance heróico-galante *Proximus und Lympida*, 1672; além destes, Grimmelshausen foi o editor de um escrito sobre “Teutschen Politica, oder Regenten-Kunst” (*Teutscher Friedens-Raht*, 1670), e autor do tratado anti-maquiviático sobre a razão de um estado legitimado teologicamente (*Simplicianischer Zweyköpfiger Ratio Status*, 1670). Todo este material torna-se ainda mais atraente, sob o ponto de vista da argumentação político-teológica, ao se lembrar que Grimmelshausen ocupou cargos da administração militar e estatal, como secretário de regimento, administrador e juiz de pequenas causas de província. (BREUER 1976: 304-5)

Fato é que esse aspecto de sua obra tem sido pouco considerado em função do grande interesse geral pela pesquisa alegórica do séc. XVII. Excetuando um par de autores, a maior parte dos estudos interpretativos de Grimmelshausen, nas últimas décadas, especialmente do pós-guerra, baseou-se nas descobertas de fontes astrológico-alegóricas, deixando de lado o significado político que também está presente na alegoria. No entanto, é possível refletir sobre a argumentação político-teológica de Grimmelshausen além do campo alegórico e, para isso, tomar os textos que chamarei de “históricos”, textos dos sécs. XVI e XVII, que tinham como objeto a política, sua teorização e os acontecimentos contemporâneos.

Essa preocupação com o conteúdo histórico de seus escritos e, conseqüentemente com as idéias acerca de sua época, ainda menos explorada pelas pesquisas, permite reconhecer os elementos históricos que ordenam o enredo e verificar a posição do autor em relação a eles. O famoso trecho conhecido como “Jupiter-Episode” (*Simplicissimus Teutsch*, livro III, caps. 3-6), já tão comentado quanto ao aspecto utópico, ainda oferece muitas possibilidades de estudo neste sentido. Essa tem sido a direção de minhas primeiras tentativas de estudo da obra de Grimmelshausen.

Nessa passagem central do romance *Simplicissimus*, nosso herói vive uma de suas melhores fases, em sua vida tão inconstante, e é conhecido como o temido “Jäger von Soest”. Ao procurar tirar vantagens de todas as situações, enquanto monta guarda em uma estrada, encontra um visionário, que se nomeia o deus Júpiter, e com ele trava um divertido diálogo. Assim Júpiter, decepcionado com o mundo caótico que vê, apresenta um plano de estado centralizador, apoiado em um novo papel fundamental da Igreja e instaurador de uma ordem sócio-econômica. Simplicissimus duvida das propostas que ouve e provoca o deus-visionário com os argumentos que a própria realidade apresenta; mas para cada um, Júpiter tem uma solução. A partir deste trecho, então, procurei estabelecer um possível diálogo entre o autor e um dos escritos fundamentais de Lutero (“Von weltlicher Obrigkeit, wieweit man ihr Gehorsam schuldig sei” [Da autoridade secular, até que ponto deve-se ser obediente a ela] (LUTHER: 1523), texto em que ele define os limites e a necessidade da autoridade secular na vida dos verdadeiros cristãos e dos não-cristãos. Ainda não encontrei nenhuma prova de que Grimmelshausen tenha lido este texto, dentre as especulações e poucas certezas sobre suas possíveis leituras, mas há uma grande probabilidade, diante da importância do texto e da coincidência de temas. A questão que parece se colocar para Grimmelshausen é a da possibilidade de se estabelecer uma forma ordenada de vida em sociedade, cuja própria manutenção (ou “ratio status”) não entre em conflito com princípios morais, conforme ele testemunha na sociedade que acredita ser corrupta e esfacelada. Ao final da análise,

chega-se à conclusão de que a argumentação de Júpiter/Grimmelshausen fundamenta-se em um movimento contrário à secularização de seu tempo, mas vai ao encontro das aspirações nacionalistas de uma nação completamente fragmentada e arrasada pela guerra.

A passagem do “Jupiter-Episode” permite ainda retomar rapidamente a questão dos gêneros ou da classificação do romance, como querem alguns autores. No entanto, o artigo bastante respeitado de C. HESSELHAUS (1963), por exemplo, enfatiza neste trecho do livro a “Satire” [sátira] e “Selbst-Ironie” [auto-ironia] (p. 39 ss.) e, segundo o autor, mesmo os planos utópicos de Júpiter só devem ser compreendidos sob o parâmetro da sátira. Que todo este trecho seja profundamente satírico, não há dúvidas, mas creio ser bastante válido reconhecer a sátira como *parte* desta argumentação político-teológica, e não como excludente. Realçar apenas ou primordialmente o elemento satírico na obra é desmerecer a complexidade de Grimmelshausen. Da sátira faz parte, sem dúvida alguma, a crítica; mas creio que em sua argumentação, o autor vai além da crítica ao propor possíveis alternativas ao momento histórico que presencia. Como já foi afirmado, o “Jupiter-Episode” é uma passagem central do *Simplicissimus*; e, mais que isto, acredito ser ele um ponto de partida de importância inquestionável para situar o problema da argumentação político-teológica tomando a obra de Grimmelshausen como um todo.

Apesar do tema político-teológico não ser predominante no romance, cada um dos cinco livros do *Simplicissimus* (sem a “Continuatio”, acrescentada na segunda edição, em 1669) apresenta uma questão política, uma crítica ao *status quo*, uma contribuição para a reflexão sobre um estado justo e uma ordem social divina e estabelecida pelo direito natural. Resumidamente, o Livro I, cap. I, já inicia com uma crítica-escárnio à nobreza, tema que será retomado nos caps. 15 e 16 do mesmo livro, no chamado “Traum vom Ständebaum” [Sonho da árvore das camadas sociais] (*Simplicissimus* sonha que as árvores ao seu redor representam as condições sociais transformadas pela guerra: nos ramos, cavaleiros e soldados; nas raízes, oprimidos, camponeses, cortesãos e trabalhadores).

Este parece ser o ponto de partida para as reflexões seguintes sobre a ordem social e política em uma sociedade determinada pela guerra e, por isso, avessa à razão (ou melhor, avessa ao que Grimmelshausen entende por “razão”, o que precisará ser bem definido). O Livro II (cap. 11, especialmente) apresenta os “Narrendiskurse” [Discursos do bobo-da-corte], os “sermões”, eu diria, em que *Simplicissimus*, protegido pela roupa de bobo-da-corte, expõe cruamente as verdadeiras preocupações, vaidades, interesses, ambições etc. de um regente. O Livro III traz o “Jupiter-Episode”, já comentado, com uma proposta de estado saneador de todos os problemas apontados. Outras alternativas apresenta o Livro seguinte, com a vida parasitária dos “Irmãos Merode” (cap. 13) ou dos ladrões (cap. 15-17) que, deliberadamente, matam para sobreviver. Finalmente, o Livro V trata de duas outras alternativas: o chamado “Mummelsee-Episode” é exemplo de uma sociedade sem conflitos, mas também sem oportunidades para a liberdade, para a escolha moral entre o bem e o mal; e, fora da ordem estatal, o cap. 19 apresenta o exemplo da comunidade de anabatistas, cuja paz se subordina à disciplina severa do domínio religioso.

A partir do estabelecimento destes trechos fundamentais do ST, em que Grimmelshausen disserta ou apresenta metaforicamente o que acredito ser sua opinião sobre as formas de governo, sua influência devida ou indevida na esfera sócio-econômica, a “razão de Estado”, as mudanças no papel do regente, a posição da Igreja quanto ao poder secular etc., será necessário, então, primeiramente, discutir suas idéias, suas críticas e suas propostas e verificar, em que medida, ele dialoga com as teorias políticas contemporâneas, como os clássicos Maquiavel, Th. Hobbes, Th. Morus, Erasmo, Campanella, G. Bruno, Francis Bacon. Menos conhecidos, mas também importantes, são Jean Bodin (*Six livres de la République*, 1577) e Justus Lipsius (*Politica seu civilis doctrina libri sex*, 1589). Outras obras como o *Tratado Teológico-político* (1670) e o *Tratado Político* (1677) de Espinosa (1632-1677); e os escritos do Padre Francisco Suárez (1548-1617) parecem ser bastante úteis.



A partir disto, a tentativa será a de estabelecer a extensão da preocupação política de Grimmelshausen sobre seu tempo, de quais questões ele tratou, sobre quais ele se posicionou (aberta ou veladamente, lembrando da presença constante da censura na época e do fato dele exercer cargos públicos, como já visto), e, ainda, se sua posição se modificou ao longo de suas publicações. Para tanto, porém, não se pode esquecer a grande pista que ele mesmo nos dá, no frontispício da edição de 1671, a chamada “Barock-Simplicissimus” [“*Simplicissimus-barroco*”], onde se lê:

“Es hat mir so wollen behagen / mit lachen die Wahrheit zu sagen”  
[Para mim, foi tão agradável / com riso dizer a verdade].

## 6. Razão da atualidade do romance

Em fase inicial de pesquisa, procurei apresentar neste texto os pontos que despertaram meu interesse e que espero desenvolver. Minha intenção, dessa forma, é a de apresentar o *Simplicissimus* e seu autor para o leitor brasileiro e, além disso, discutir alguns aspectos sobre o romance e, se possível, estender essa discussão a outros livros da obra de Grimmelshausen.

A leitura do *Simplicissimus* e da obra de Grimmelshausen demonstram uma atualidade desconcertante, inclusive para nós, brasileiros, tão distantes da Alemanha, quase 350 anos após sua publicação. Além disso, a história da recepção e da crítica do *Simplicissimus* acompanha elementos importantes da própria história alemã. Depois de sua redescoberta a partir dos plano de L. Tieck de reeditá-lo, ele passou a ser considerado exemplo de “Volkspoesie” [poesia popular], após a Revolução de 1848; foi tema de debate na Assembléia prussiana em 1876 (sobre sua devida recomendação como leitura de inspiração patriótica para a juventude, ou não, e suas conseqüências), e ganhou a condição de livro exemplar para o Nacional-socialismo – apenas para demonstrar algumas

das vicissitudes que acompanharam a sua recepção e compreensão. Fato é que, já a partir de 1670, as palavras “simplicissimus” e “simplicianisch” transformaram-se em conceitos difundidos em várias ocasiões. Por outro lado, o *Simplicissimus* influenciará diretamente outras obras, formando uma “Simplicidade”, ainda no séc. XVII (que antecipa o que ocorrerá com o *Robinson Crusoe* e a “Robinsonade”), como nos romances pícaros e satíricos de Johann Beers, entre outros (MEY 1984: 196-197).

Mas a importância que este romance tem na história da literatura universal corresponde, é claro, ao reconhecimento que ele merece. É o que lemos, por exemplo, em dois críticos que escreveram sobre o *Simplicissimus*, aqui no Brasil: ANATOL ROSENFELD (1993: 21): “Há exatamente trezentos anos saiu a primeira edição, depois ampliada, de um dos maiores romances da literatura alemã, o primeiro de importância universal [...]”; e O. M. CARPEAUX (1980, vol. 3: 567): “[...] Quanto ao valor literário é o *Simplicissimus* a maior obra da literatura alemã entre o *Nibelungenlied* e Goethe”. E não é para menos, pois as experiências e reflexões de *Simplicissimus* parecem ser um comentário permanente de nossa vida e de nosso mundo “constantemente inconstante”.

## Referências bibliográficas

- BREUER, Dieter. “Grimmelshausens politische Argumentation. Sein Verhältnis zur absolutistischen Staatsauffassung”. In: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur*. Bd. 5, Heft 2-4, 303-341, 1976.
- BREUER, Dieter. “Krieg und Frieden in Grimmelshausens ‘Simplicissimus Teutsch’”. *Der Deutschunterricht* 37, Heft 5, 79-101, 1985
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. 3: “Barroco e Classicismo”. Rio de Janeiro, Alhambra, 1980.
- GEBAUER, Hans Dieter. *Grimmelshausen Bauerndarstellung: literarische und Sozialkritik und ihr Publikum*. Marburg, Elwert, 1977.

- GRIMMELSHAUSEN, H.J.C. von. *Werke in drei Bände*. Hg. Dieter Breuer. Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1989, 1992, 1997.
- GÜNDOLF, Friedrich. "Grimmelshausen und der Simplicissimus" (1923). *Interpretationen. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*. Bd. III. Hg. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main, Fischer, 1966.
- HAAS, Alois M. "Nachwort". In: GRYPHIUS, Andreas. *Catharina von Georgien*. Stuttgart, Reclam, 1975.
- HESELHAUS, Clemens. "Grimmelshausen. Der abentheuerliche Simplicissimus". *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Bd. I. Hg. Benno von Wiese. Düsseldorf, A. Bagel, 1963.
- LUTHER, Martin. "Von weltlicher Obrigkeit, wieweit man ihr Gehorsam schuldig sei" (1523). In: LUTHER, Martin. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 4: *Christen und weltliches Regiment*. Hg. K. Bornkamm und G. Ebeling. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1982.
- MEID, Volker. *Grimmelshausen: Epoche, Werk, Wirkung*. München, Beck, 1984.
- POLLMANN, Bernhard (Hg.). *Lesebuch zur deutschen Geschichte. Texte und Dokumente aus zwei Jahrtausenden*. Bd. 2 *Vom Beginn der Neuzeit bis zur Reichsgründung*. Dortmund, Chronik Verlag, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. "Tricentenário de um grande romance: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen". In: *Letras germânicas*. São Paulo/Campinas, Perspectiva/Edusp/EdUnicamp, 1993.
- TRIEFENBACH, Peter. *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus: Figur – Initiation – Satire*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.

## KONTINGENZ-ERFAHRUNG IN DER ROMANTIK. AUSDRUCKSBEGEHREN UND ZENSUR BEI KAROLINE VON GÜNDERRODE

Dagmar von Hoff\*

**Abstract:** This article provides an overview of the life and work of Karoline von Günderrode (1780-1806) in the German Romantic period. Karoline von Günderrode is one of the most radical modern writers of her time as she expresses the experience of contingency, the signature of a modern age. The article also examines aspects of gendered censorship in her work, especially in her dramas. To understand the phenomenon, it is necessary to view censorship both from the outside and from within. Eighteenth-century drama and theatre were taboo fields for women. Günderrode reacted with a three-fold self-censorship: in her form of expression, in her choice to write under two pseudonyms (Tian and Ion), and in her decision to leave a number of dramas unfinished. Karoline von Günderrode committed suicide at the age of 26, and it is possible to read even her suicide as an act of censorship in the context of the experience of contingency in the Romantic Period.

**Keywords:** Karoline von Günderrode; Censorship; Friedrich Creuzer; German Romanticism; Contingency.

**Resumo:** Este artigo oferece um panorama da vida e obra de Karoline von Günderrode (1780-1806) no Romantismo alemão. Karoline von Günderrode é uma das mais modernas e radicais escritoras de seu tempo, porque ela expressa a contingência, a marca de uma era moderna. O artigo também examina aspectos de gendered censorship [censura em função do gênero] em seu trabalho, especialmente em seus dramas. Para

---

\* Die Autorin ist wissenschaftliche Assistentin im Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg. Adresse: Dr. Dagmar von Hoff, Universität Hamburg, Literaturwissenschaftliches Seminar, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg, Tel.: +49-40-4123-2724 Fax: 0049-40-4123-4785 oder +49-40-428-383-553, E-mail: <hoff@rtz.uni-hamburg.de>.

compreender o fenômeno, é necessário ter uma visão da censura de dentro e de fora. O drama e o teatro no século XVIII eram um tabu para as mulheres. Günderrode reagiu com tripla auto-censura: em sua forma de expressar-se, em sua opção por escrever sob dois pseudônimos (Tian e Ion) e em sua decisão de deixar um número de dramas inacabados. Karoline von Günderrode cometeu suicídio aos 26 anos. É possível entender também seu suicídio como um ato de censura no contexto da experiência de contingência no Romantismo.

**Palavras-chave:** Karoline von Günderrode; Censura; Friedrich Creuzer; Romantismo Alemão; Contingência.

**Stichwörter:** Karoline von Günderrode; Zensur; Friedrich Creuzer; Deutsche Romantik; Kontingenz.

## 1. Karoline von Günderrode in ihrer Zeit

“Nur das Wilde, Große, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges aber unverbesserliches Mißverhältnis in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib, und habe Begierden wie ein Mann, ohne Männerkraft. Darum bin ich so wechselnd, und so uneins mit mir.” (Karoline von Günderrode an Gunda von Brentano, 1801)

Leben und Schriften der Karoline von Günderrode (1780-1806) unterscheiden sich von den Biographien und dem Werk anderer Romantiker wie z.B. Heinrich von Kleist und Clemens von Brentano. Während Kleist und Brentano an den konventionellen weiblichen Idealen der Hausfrau und Mutter festhalten konnten, geriet Karoline von Günderrode mit den traditionellen Rollenvorstellungen in Konflikt. Es sind die besonderen Bedingungen weiblicher Sozialisation um 1800, die Mädchen und junge Frauen auf eine eingeschränkte Bildungsgeschichte und ein Korsett konventioneller Idealvorstellungen von Weiblichkeit festlegen. Insofern gerät weibliche Autorschaft zur Abweichung und verweist die Schriftstellerin auf das Benutzen eines Pseudonyms. Und dennoch war es gerade die Frühromantik mit Friedrich Schlegel, der zugleich eine

Emanzipationstendenz innewohnte. Friedrich Schlegel hat in seinem 116. Athenäums-Fragment die “romantische Poesie” als “eine progressive Universalpoesie” beschrieben, worunter er alle Gattungen der Literatur subsumiert. Schlegel versteht die Romantik als Gesamtkunst; dazu gehören auch Philosophie, Rhetorik, Kritik. Aber die “progressive Universalpoesie” bemächtigt sich auch weiterer Bereiche des Lebens, ja das ganze Leben selbst wird zur Dichtung. Insofern bedeutet Romantik in diesem Sinne auch immer: Führung eines Lebensstils, wobei das ästhetische Subjekt im Akt der Imagination entsteht und die autobiographischen und historischen Bedingungen vergißt. Das heißt, in der Zeit der deutschen frühromantischen Bewegung wird sich die Literatur ihrer selbst bewußt und tritt in den Vordergrund, und der Dichter ist jetzt nichts anderes als derjenige, der sich selbst reflektiert. Dabei geraten auch auferlegte Geschlechterrollen in den Strudel gedanklicher Reflexion. Die Stärke der Romantik als geistesgeschichtliche Epoche lag in der Erforschung der indogermanischen Sprachen (A.W. Schlegel), fremder Völker (Humboldt) und in der Schaffung eines deutschen Nationalgefühls, in dem man (Brüder Grimm) die Ursprünge der deutschen Nationalliteratur philologisch zum ersten Mal erfaßte. So wurde mit geistigen Mitteln ein Aufbruch aus der beschränkenden politischen Gegenwart betrieben, der sich gegen die rationalistischen und bürgerlichen Elemente und gegen die heuchlerische Empfindsamkeit der Zeit auflehnte. Der Traum und die schaffende Phantasie waren dabei die Ressourcen des Veränderungswillens. Die Poesie als Inbegriff der Wissenschaften (A.W. Schlegel) bezog ihre Macht aus der Verfügung über das Mystische, Unheimliche und Geheimnisvolle. Die Romantik – so verstanden – erzählt von den Nachtseiten der Aufklärung, entdeckt das Unbewußte als Kategorie und destruiert mechanische Vernunftmodelle. Ebenso entwickelt die Romantik eine Sensibilität für patriarchale Zusammenhänge, die über entwickelte Formen des Lebensstils – wie der Geselligkeit – kritisierbar werden. So ist es gerade der Brief als künstlerischer Ausdruck romantischer Geselligkeit, der ein Terrain für weibliche Schriftsteller wie z. B. Bettina von Arnim, Caroline Schlegel-Schelling, Rahel Varnhagen und Karoline von Günderrode darstellt.

Karoline von Günderrode kann dabei als eine der radikalsten, vielleicht auch modernsten Schriftstellerinnen ihrer Zeit gelten. Dies gilt sowohl für ihr Werk wie auch für ihr Leben. Durch ihr ungehemmtes Ausdrucksbegehren, ihren Zugriff auf die hohe und als männlich konnotierte Gattung Drama, aber auch durch ihr Verhältnis zum verheirateten Altertumsphilologen Friedrich Creuzer (1771-1858) geriet sie in Konflikt mit der sozialen Welt. Was ihr blieb, ist ein Plädoyer für die Einbildungskraft, für Erfahrungen der Ich-Entgrenzung und Diskontinuität, die nicht zur Kompromißbildung im Sinne der Konvention geeignet waren. Zugleich ist Karoline von Günderrode wie keine zweite Schriftstellerin ihrer Zeit an die Grenzen der ihr auferlegten Weiblichkeitsvorstellungen gestoßen und hat diese Barriere in ihren romantischen Reflexionsbegriff mit aufgenommen. Ablesbar in ihrer "romantischen Selbstreflexion", dem Zentrum romantischen Denkens, werden die Widersprüche, die zwischen ihren ästhetischen Selbstentwürfen und den konkreten Möglichkeiten ihrer Zeit stehen.

## 2. Ausdruckswunsch

In einem Brief an den Rechtsgelehrten Friedrich Karl von Savigny antwortet sie vor dem 26. Februar 1804 auf Gunda Brentanos Vorwurf, "hochmüthig" zu sein und "niemanden zu lieben":

"...aber wissen sie was es eigentlich ist? ich kann es Ihnen nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama, meine ganze Seele ist damit beschäftigt, ja ich denke mich so lebhaft hinein, werde so einheimisch darin, daß mir mein eignes Leben fremd wird; ich habe sehr viel Anlage zu einer solchen Abstraktion, zu einem solchen Eintauchen in einen Strom innerer Betrachtungen und Erzeugungen. Gunda sagt es sei dumm sich von einer so kleinen Kunst als meine sei, sich auf diesen Grad beherrschen zu lassen; aber ich liebe diesen Fehler, wenn es einer ist, er hält mich oft schadlos für die ganze Welt." (PREITZ 1964 b: 198 f.)

In dieser Textpassage wird eine emphatische Besetzung der dramatischen Schreibweise vorgenommen, die in Gegensatz zur realen Welt gesetzt. Das Drama wird an die Stelle der Liebe, Schreiben statt Leben gesetzt. Das hier formulierte Bekenntnis zur Imagination, zur "ästhetischen Subjektivität"<sup>1</sup>, verschiebt die private Dimension. Karoline von Günderrodes Gefühl für Savigny, der inzwischen mit Gunda verheiratet ist, wird in diesem Brief darüber distanziert, daß sie eine ästhetische Dimension einführt und das autobiographische Ich in ein imaginatives verwandelt. Sie gibt vor, daß ihre "ganze Seele" identisch geworden ist mit dem Wunsch, ein Drama zu schreiben. Zugleich wird in dieser Briefstelle das von ihr entworfene ästhetische Begehren scheinbar verneint, indem sie die rhetorische Figur der Litotes einführt und damit im Modus der Ironie spielt. So stellt sie ihre literarische Produktion wie ein unerlaubtes Phantasieren vor und redet von dem "Fehler", ein Drama zu schreiben. Eine Maskerade, die als Strategie verstanden werden muß, denn hinter der "großen Blödigkeit" – die vor dem Hintergrund des etymologischen Spektrums auch mit "Zaghaflichkeit", "Gebrechlichkeit" und "Weichheit", "Empfindsamkeit" übersetzt werden könnte – läßt sich deutlich ihre Begeisterung für diese literarische Ausdrucksweise und den damit verbundenen Zugriff auf die Öffentlichkeit und die Welt erkennen. Es ist ein Changieren zwischen Selbstüberhöhung und -beächtigung, das diesen Text zeichnet. Die Position des Understatements, die sie in diesem Text einnimmt, ist die ihr zustehende einzige Möglichkeit, ihr Begehren zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig dabei Rücksicht auf die ihr zugeschriebene Rolle und den gesellschaftlichen Kontext zu nehmen.

<sup>1</sup> Daß ihre Briefe im Vergleich zu denen ihrer Freunde und Dialogpartner außerordentlich durchgestaltet und reflektiert sind, darauf hat Karl Heinz Bohrer verwiesen, der Karoline von Günderrodes Briefe mit denen von Heinrich von Kleist und Clemens Brentano parallelisiert hat. Ebenso wie bei Brentano und Kleist entdeckt Bohrer in ihren Briefen die Signatur der Moderne in der spezifischen Entdeckung ästhetischer Subjektivität, gekennzeichnet durch die emphatische Selbstentdeckung, das diskontinuierliche Bewußtsein und Ich-Entgrenzung (vgl. BOHRER 1989: 80 u.ö.).

In einem weiteren Brief, den Karoline von Günderrode am 20. Oktober 1801 an Gunda Brentano adressierte, wird ebenfalls deutlich, daß sie sehr wohl von den zeitgenössischen Redeverboten wußte und versuchte, die von außen auferlegte Zensur durch ironische Zuspitzungen zu unterlaufen:

“Beinahe wirst Du mir zu fremd um Dich in die eigentlichsten Theile meiner inneren Welt einzuführen; dennoch bist Du ein Gast den man nicht draußen vor der Thür möchte stehen lassen. Eine grose Verlegenheit. Ich dünkte man führe Dich in eine nicht ganz ferne Loge und lasse so die Schauspieler (Gedanken, Phantasien, Gefühle) vor Dir spielen aber hinter den Coulissen lasse man Dich nicht kommen, überhaupt das innerste Getriebe nicht sehen. – Aber ich kann das nicht Gunda, wehningstens hält es mir zu schwer, ich muß entweder das Schauspielhaus ganz verschließen, oder auch das innerste entschleiern.” (PRETZ 1964 b: 172f.)

Interessant an dieser schon 1801 von Karoline von Günderrode verwandten Theatermetapher ist das Aufzeigen des Gegensatzes zwischen dem freien ungehemmten Ausdruck und der Vorstellung des Menschen als eines Schauspielers, der sich verstellt – eben eine Rolle spielt. Sie plädiert in diesem Zusammenhang für einen begeisterten Bezug zum Selbstaussdruck, was identisch ist mit einem bis in die Kulissen geöffneten Schauspielhaus, selbst wenn das mit der schmerzlichen Erfahrung der Selbstauflösung verbunden sein sollte. So notiert sie den Tag darauf, am 21. Oktober, noch im selben Brief:

“... aber die seligen Träume zerfließen; sie kommen mir vor wie Liebestränke; sie betäuben exaltieren und verrauchen denn, das ist das Elend und die Erbärmlichkeit aller unserer Gefühle; mit den Gedanken ist nicht besser, man überdenkt auch leicht die Sache bis zur Schalheit.” (PRETZ 1964 b: 173)

Karoline von Günderrodes räumliche Vorstellung – wobei sie ausdrücklich eine Theatermetapher verwendet – findet ihre Entspre-

chung in Sigmund Freuds topologischer Definition der Zensur, der jedoch das Bild des Theaters hierbei nicht aufgreift. Freud grenzt lediglich räumliche Sphären voneinander ab, um den Begriff der Zensur bzw. in personifizierter Form den Zensor, zu veranschaulichen: Zwischen dem “Vorraum”, “in dem sich die seelischen Regungen wie Einzelwesen tummeln”, und dem “Salon”, in dem “das Bewußtsein verweilt”, “waltet ein mehr oder weniger wachsamer und scharfsichtiger Wächter seines Amtes: der Zensor” (FREUD 1989: 293). In beiden Fällen ist dies die Vorstellung einer Abgrenzung zwischen unbewußten und bewußten Sphären, zwischen einem Ausdrucksstreben und einem in der Form der Zensur wirkenden Strukturzwang. Die generative Formel in diesem Sinne lautet: Der Ausdruck ist immer ein Kompromiß zwischen Ausdrucksbegehren und sozialer Zensur.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Zum Zensurbegriff: Pierre Bourdieu hat Freuds Konzept der Zensur als ein allgemeines Modell verstanden und es in den Bereich der Gesellschaft übertragen. Danach ist jeder Ausdruck das Ergebnis einer Aushandlung zwischen dem “Ausdrucksstreben” und dem “in Form der Zensur wirkenden Strukturzwang” (BOURDIEU 1990: 117). Die allgemeine Formel in diesem Sinne lautet: Der Ausdruck ist immer ein Kompromiß zwischen Ausdrucksinteresse und Zensur. Nach Bourdieu funktioniert die Zensur am perfektesten, wenn der Akteur nur das sagt, was er objektiv sagen darf, denn “in diesem Fall muß er nicht einmal Selbstzensur üben” (ebd.: 118). Bourdieu verweist im gesellschaftlichen Bereich auf effektive Zensurmethode, die bestimmte Akteure von sozialen Gruppen oder Orten fernhält, sie gar aus ganzen Kommunikationszusammenhängen ausgrenzt (ebd.). Berücksichtigt man diese symbolischen Machtverhältnisse lassen sich schnell Verdrängungsmechanismen, aber auch Verdikte, die Frauen von literarischen Feldern ausschließen, ausmachen. Die Logik der bewußten und unbewußten Ausgrenzung macht Frauen sprachlos, schließt sie als Produzenten vom literarischen Feld aus, reglementiert ihre Lektürewahl oder versperrt ihnen den Zugang zu Publikationsorganen. Insofern ist der Begriff der geschlechtsspezifischen Zensur (*gendered censorship*) ein Begriff, der über den formellen Zensurbegriff hinaus, der sich auf den juristischen Aspekt stützt (Zensur, von lateinisch *censtura*: Prüfung, Beurteilung) sowohl durch soziologische und kommunikationstheoretische Aspekte als auch durch Freuds Analyse der Syntax des Traumes und dem daraus abgeleiteten Zensurbegriff zu ergänzen ist.

### 3. Diskursive Barrieren und äußere Beschränkungen

Karoline von Günderrode<sup>3</sup>, 1780 in Karlsruhe geboren, lebte seit ihrem siebzehnten Lebensjahr in einem dem verarmten Adel vorbehaltenen evangelischen Damenstift in Frankfurt. Neben Gedichten und kurzen Prosastücken schrieb sie vor allem Dramen unter dem Pseudonym Tian (später dann Ion). Sie war unter anderem mit Gunda und Friedrich Karl von Savigny, Bettina von Arnim, Clemens Brentano, Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck und Susanne von Heyden befreundet, seit 1804 war sie mit dem verheirateten Friedrich Creuzer aus Heidelberg verbunden. Um ihren Selbstmord – sie hat sich am 26.7.1806 in Winkel am Rhein erdolcht, angeblich aus unglücklicher Liebe zu dem Altertumsforscher Creuzer – reihen sich zahlreiche Legenden.

Karoline von Günderrodes ausgesprochenem Bekenntnis zur dramatischen Form steht in ihrer Zeit einiges entgegen. Die normativen Reglementierungen innerhalb der Dramenpoetik und die Zugangsregelungen zum Theater als öffentlicher Institution markieren das Feld des Dramas als ein für Frauen tabuisiertes. Bekanntlich gilt das Drama als hohe Gattungsform, in der ein einheitliches und geschlossenes Ordnungsmodell ausgebildet wird, wobei auf einer symbolischen Ebene über politisch-historische Machtfragen verhandelt, Kommunikation geregelt und eine zeitliche Ordnung eingeführt wird. Diese Konstruktion stand im deutlichen Widerspruch zu dem, was man unter einer weiblichen Form des Schreibens verstand. So formuliert Susanne Necker, Frau des französischen Bankiers und Politikers Jacques Necker, die im 18. Jahrhundert einen bedeutenden Salon in Paris unterhielt, ihre Furcht vor dieser literarischen Gattung:

<sup>3</sup> Bettina von Arnim sorgte mit ihrem Briefroman *Die Günderrode* (1839) dafür, daß diese Autorin nicht vergessen wurde. In jüngster Zeit sind ihr Leben und ihre Schriften vor allem bekannt geworden durch Christa Wolfs Rezeption Ende der 70er Jahre und die 1990/91 vorgelegte historisch-kritische Ausgabe ihrer Schriften von Walter Morgenthaler.

“Wenn ich dramatischer Schriftsteller wäre, so würde ich keinen Gedanken daran wagen, ohne zu zittern, denn ich würde denken, daß, da er sich durch die Vorstellung ins Unendliche vervielfältigt, er für das menschliche Geschlecht ein fruchtbarer Keim von Tugenden oder von Lastern würde.” ([NECKER] 1804: 107 f.)

In dieser zeitgenössischen Definition des Dramas aus weiblicher Perspektive wird dem Drama eine Gesetzeskraft unterstellt, die der Sphäre des Weiblichen gegenübersteht. Schon der Gedanke ans Dramatische ist hier bereits ein Wagnis, das Zittern Ergebnis einer Verantwortung, die in der Wirksamkeit des Dramatischen selbst begründet zu liegen scheint. Das Drama galt also schlicht als “unweiblich”, weshalb es für Frauen fast unmöglich war in diesem Bereich zu publizieren, es sei denn sie waren Schauspielerinnen und hatten darüber Zugang zur Bühne oder aber versteckten ihr dramatisches Anliegen hinter der Maske der Tugend und des Pseudonyms. Um so wichtiger war es deshalb einen Mentor zu finden, der Zugang zu Publikationsorganen hatte und die Aufgabe des Vermittlers übernehmen konnte. Bei Karoline von Günderrode waren dies zuerst Christian Gottfried Nees von Esenbeck, später dann Friedrich Creuzer.

Wie außerordentlich schwer es für Karoline von Günderrode war, ihrer literarischen Produktion nachzugehen, wird deutlich, wenn man sich die Eingriffe, Ratschläge, Empfehlungen, Lektüeranweisungen ihrer Freunde und die geradezu vernichtenden Kritiken und Rezensionen zu ihren Schriften vor Augen führt. Nur indem man die Stimmen der “Zensoren” zu Wort kommen läßt, wird die repressive Stimmung, von der die damalige literarische Öffentlichkeit in Frankfurt, aber auch Günderrodes soziale Isolation im Damenstift geprägt war, gegenwärtig.

Karoline von Günderrode hatte unter ihrem Pseudonym Tian den Band *Gedichte und Phantasien* geschrieben, der 1804 veröffentlicht wurde. Die Rezension, die in Kotzebues Zeitschrift *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz* erschien, klingt vernichtend:

“Möchte die Verfasserin [...] in Zukunft nur dem Guten und Schönen huldigen, herrlich, frei und fessellos in eigener Schönheit wandeln, und die Schnürbrust wie die Hanswurstenjackette verschmähen; möge sie sich nie gewaltsam heben, nie in die Tiefen einer finstern Mystik versinken, und lieber in der ihr eigenen Sphäre des innigen Gefühls, der schönen und zarten Darstellung bleiben ...” (GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 62).

Die Rezension reduziert sie auf die zeitgenössischen Stereotype der Weiblichkeit, schreibt ihr vor, welche philosophischen und literarischen Strömungen sie zu vermeiden hat und gibt darüber hinaus auch noch ihre Identität preis: “Fräulein von Güntherode” (ebd.: 63). Zwar erfährt Günderrodes Band durch den Einsatz der Esenbecks eine zweite öffentliche Besprechung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (9.7.1804), die ihrer Publikation eher gerecht wurde, dennoch hatte die erste Rezension sie vor der Öffentlichkeit der Stadt bloßgestellt. Sie konnte sich nicht mehr hinter einem Pseudonym verstecken, wie es für Dramatikerinnen um 1800, die in einem tabuisierten Genre schrieben, üblich war.

Doch Günderrode, die jetzt erst mit der eigentlichen Dramenproduktion beginnt (vgl. LAZAROWICZ 1986: 13), läßt sich zu diesem Zeitpunkt nicht beirren und bindet ihre dramatische Produktion an ihre philosophischen Studien, vor allem an Schellings Naturphilosophie. Sie schreibt Mitte Juni 1804 an Savigny: “... ich studiere den Schelling mit großem Fleiß und arbeite an einem neuen Drama.” (1805 werden in *Poetische Fragmente* zwei Dramen erscheinen: *Hildgund* und das umfangreichste Stück *Mahomed*. Darauf erscheinen in den von Creuzer und Daub herausgegebenen *Studien* die Dramen *Udohla* und *Magie und Schicksal* noch im selben Jahr. *Nikator* wird schließlich 1806 unabhängig von Creuzer im *Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* publiziert.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Im Nachlaß befinden sich noch *Der Kanonenschlag oder das Gastmahl des Tantalus* sowie das *Edda-Fragment*.

Verfolgt man die Briefwechsel zwischen den verschiedenen Partnern und auch die Eingriffe in die Textgestaltung, wird deutlich, daß Karoline von Günderrodes emphatische Besetzung des Dramas, ihr Pathos, ihre Dialektik von Augenblick und Unendlichkeit, Ich und Natur in der Konzeption ihrer Dramen immer wieder zum Stein des Anstoßes wurde. Man versucht sie mit Redeverboten zu belegen und ihre literarische Produktion einzudämmen. Ihr werden mangelnde Studien der romantischen Poesie und eine Sehnsucht vorgeworfen, die “im unendlichen Raum zu zerflattern” (PREITZ 1964 a: 264) droht (so Lisette Nees). Überhaupt wird ihr immer wieder eine überspannte Empfindung vorgeworfen, die aus dem Reiz des Augenblicks und der daraus resultierenden Phantasiearbeit zu entspringen scheint. Savigny kritisiert ihre Schiller-Lektüre (vgl. PREITZ 1964 b: 211) und versucht, sie auf Vorstellungen der Ganzheit und der göttlichen Natur festzuschreiben:

“Etwas recht von Herzen lieben, ist göttlich, und jede Gestalt, in der sich uns dieses Göttliche offenbart, ist heilig. Aber daran künsteln, diese Empfindung durch Phantasie höher spannen, als ihre natürliche Kraft reicht, ist sehr unheilig.” (PREITZ 1964 b: 210)

Doch Günderrode ist nicht mehr bereit, sich einem göttlichen Prinzip unterzuordnen, auch nicht mehr auf christliche Vorstellungen und Satzungen einzuschränken.

Christian Gottfried Nees übt in einem ausführlichen Brief Kritik an ihrem Drama *Mahomed*. Ihm fehlt die Beziehung auf einen “endlichen Zweck” (PREITZ 1964 a: 234), ihm mißfällt die Unentschiedenheit zwischen “tragisch und komisch” (ebd.: 237), und er hält das Stück für kein eigentliches Drama, sondern für eine “dialogisierte Geschichte des Propheten von Mekka” (ebd.: 238). Karoline von Günderrode reagiert auf Nees Kritik, der ihr Drama zum Druck vorbereitet, mit einer freiwilligen Selbstbeschränkung. Aus *Eine dramatische Dichtung, in fünf Akten* wird *Ein dramatisches Fragment von Tian* (VON GÜNDERRODE 1991, Bd. 2: 101). Damit wird das Drama auf das Endliche im Sinne Nees verwiesen und kann sich nicht ins Unendliche verflüchtigen. Das Dra-

ma, vorerst zum Abschreiben gegeben, soll aber vorerst nicht von ihm gedruckt werden. Günderrode wechselte nach einer Verstimmung mit Nees zu Creuzer. Ende November dann wurde das Drama ohne Creuzers Wissen an den Verlag verkauft. Dennoch wird Creuzer der Mentor sein, der sich bis zu ihrem Tode um Verträge und Drucklegungen kümmern wird.

Aber auch Creuzer versuchte Einfluß auf ihre Produktion zu nehmen, sein Hauptvorwurf sind die historischen Bezüge, die Günderrode vermeiden soll: "Aber vermeide jenes Drama das einen historischen Boden hat." (GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 144). Zugleich ist aber auch offensichtlich, daß er seine Rolle als Vermittler der literarischen Produktionen in der Öffentlichkeit als ein Band zwischen sich und Günderrode benutzt. Wenn Günderrode am 30. November 1804 ihre Ansprüche auf Creuzer aufgibt, da Creuzer an seine Frau gebunden scheint: "Mahomed u alle Gedichte die sie kenem sind verkauft brechen sie also alle Unterhandlungen deshalb ab" (ebd.: 136), versucht er, sie erneut mit dem großen Namen Goethe zu ködern: "Ich wollte Ihnen schreiben, wie ich mich bemühe, Ihren Mahomed u andere Poesien in derselben Buchhandlung erscheinen zu sehen, woraus Göthes Sachen hervorgegangen." (ebd.) Auffallend ist ebenfalls, daß Creuzer ihr gegenüber die Dramen durchweg lobt, während er z.B. anderen gegenüber kritischer urteilt. Außerdem legt er ihr detailliert die Herabsetzungen ihrer dramatischen Produktionen durch Clemens von Brentano und seine Frau Sophie Mereau dar (vgl. verschiedene Stellen in den Briefwechseln).

Die *Poetischen Fragmente* und darin die Dramen *Hildgund* und *Mahomed* werden ebenfalls in *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz* einer harschen Kritik unterzogen. Hauptvorwurf hier ist das Fragmentarische des Dramas *Hildgund* (GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 110 f.). Christian Nees, der den Druck der *Poetischen Fragmente* besorgt haben konnte<sup>5</sup>, wird später – nach dem Freitod der Günderrode – ein hartes Urteil über ihre literarische Produktion fällen und ihren Tod mit der unerlaub-

<sup>5</sup> Dieser Sachverhalt ist nicht eindeutig geklärt (vgl. GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 108).

ten Übertretung der "Schranke der weiblichen Phantasie" (ebd.: 113) in Zusammenhang bringen. Sie "wollte dichten als Weib im männlichen Geiste" (ebd.). Doch ihr "unnatürlicher Flug" (ebd.) war zum Scheitern verurteilt.

Die repressive Stimmung, von der die damalige literarische Öffentlichkeit geprägt war – die spezifische Form der äußeren Zensur –, hatte auch ihre Auswirkungen auf die literarische Produktion Günderrodes.

#### 4. "Unerhörter Moment" und Dramenproduktion

Die Korrespondenz zwischen literarischer Form und Selbstzensur läßt sich vor allem auch in den Lücken und Verstümmelungen der dramatischen Form beobachten, die mit dem fragmentarischen Charakter der Dramen Karoline von Günderrodes einhergehen. Das Stück *Magie und Schicksal* endet offen, ebenfalls das Drama *Nikator*, das Dramalet *Hildgund* bricht unvermittelt ab und *Mahomed* ist ebenfalls Fragment. Lediglich *Udohla. In zwei Acten* findet in sich einen Abschluß. Die Unvollendetheit kann insofern als eine spezifische Signatur der Günderrodeschen Dramenproduktion gelten (vgl. zur offenen Form der Dramen KASTINGER RILEY 1986: 91-121, insbes. 119). Im Folgenden möchte ich am Beispiel zweier Dramen, *Nikator* und *Hildgund*, – in denen es auf der Handlungsebene um einen Tyrannenmord geht – den Zusammenhang von Zensur und Ausdrucksbegehren konkretisieren und die Formgebung genauer bestimmen.

Die dramatische Skizze *Nikator*, in der Antike angesiedelt, bleibt auf der Ebene der Handlungsträger in der klassischen Geschlechterkonstellation befangen. Der dramatische Konflikt, der im Tyrannenmord endet, entfaltet sich daraus, daß der Feldherr Nikator sich in Adonia, die Nichte des von ihm bezwungenen feindlichen Feldherrn verliebt. Adonia



wiederum wird von der Lüsternheit des Königs, dem Nikator dient, verfolgt. Der Tyrann will Adonia schließlich, als sie sich ihm verweigert, "zum Thron" schleppen, Nikator hingegen zum "Blutgerüste" (GÜNDERRODE 1991, Bd. 1: 300). In diesem Moment ersticht Nikator den König. Die Soldaten, die Nikator umringen, fordern ihn auf, etwas zu seiner Verteidigung zu sagen: "Er lebe! wenn er sich rechtfertigen kann" (ebd.: 302). Damit schließt das Drama, ein offenes Ende, bei dem der Zuschauer erahnen kann, daß die Soldaten Nikator, den Sieger, freisprechen werden.

Die Verteilung der dramatischen Handlungen auf die Geschlechter bleibt also in diesem Drama durchaus traditionell, denn Adonia hat keinen praktischen Anteil am Tyrannenmord vorzuweisen, während der männliche Held in aller Öffentlichkeit dem Tyrannen trotzen und ihn töten darf. Eine solche Tatkraft kann offensichtlich nicht inszeniert werden, wenn eine Heldin den Tyrannen zu ermorden gedenkt, wie in einem anderen Drama von Karoline von Günderrode.

Das Drama *Hildgund*, das auf der Attila-Sage basiert, formuliert den Handlungsanspruch von Frauen, ohne die Tat selbst im Drama in Szene zu setzen. Hildgund ist zusammen mit ihrem Verlobten Walter von Aquitanien aus Attilas Gefangenschaft entflohen. Attila, der in diesem Drama weit weniger als Tyrann denn als Inbegriff eines asketischen Ideals ("ihn fesselt kein Genuß", er "trägt ein leinen Kleid", und er "trinket" "aus Holz der reinen Quelle Fluth"; ebd.: 89) vorgestellt wird, verlangt Hildgund von ihrem Vater zurück: "Ich fordere sie zurück, Verzeihung soll ihr werden. Und meines Herzens Wahl heischt sie als Königin" (ebd.: 95). Walter ist nun durchaus bereit, für seine Verlobte zu kämpfen, mit Worten wie: "Ja, fodre nur, Tirann, dir wird sie nimmer werden" (ebd.). Doch Hildgund nimmt diese Handlung selbst auf sich. Während sie Walter vortäuscht: "Ich bin Attilas", hat sie sich bereits entschieden, die Tat selbst durchzuführen, wovon ihr "düsterer Blick" (ebd.: 96) zeugt.

Diese Entscheidung verlangt folglich eine Maskierung: Ist die soziale Demontage, die gesellschaftliche Ohnmacht der Frau Vorbedin-

gung dafür, daß Adonia im Drama *Nikator* sagen kann: "Denn ich bin ewig meine Liebe selbst" (ebd.: 289), so verlangt der Heroismus Hildgunds, sich aus der Sphäre der Liebe herauszugeben und sich in einen universellen Freiheitsanspruch einzudefinieren: "Der Gott, der mich befreit, wohnt in dem eigenen Herzen" (ebd.: 91).

Sich an die Stelle Walters zu setzen, eine männliche Position einzunehmen, erfordert schließlich eine innere Aufrüstung, die sie – angesichts des Unerhörten ihres Begehrens – nur monologisch vollziehen kann:

"Was zag ich noch, ists denn zu ungeheuer,  
Als daß die scheue, blasse Lipp' es nennen mag?  
Mord! Ha der Name nur entsetzet,  
Die That ist recht, und kühn und groß,  
Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen,  
Ich werde sie, ich werde mich befrein.  
Verbannt sey Furcht und kindisch Zagen,  
Ein kühner Kämpfer nur ersiegt ein großes Ziel." (ebd.: 99)

Hildgund entwirft sich in der Monologkette als "Jungfrau in Waffen", als eine, die sich als Erlöserin der Menschheit versteht. Sie will das Unerhörte eines männlichen Handlungsanspruchs wagen, wirkt aber darüber zugleich vor sich selbst entfremdet, denn ihre Worte haben auf der Bühne keinen Adressaten. Im Monolog bleibt allein das Grandiose, das Unangemessene ihres Vorhabens präsent:

"Schon zuckt mein Dolch, bald wird das große Opfer bluten,  
Das, Herrscher einer Welt, ein schwaches Weib besiegt.  
Die starke Kette reißt, die Millionen bindet,  
Die mächtige Feder springt, die einen Erdball drückt;  
Italien zag nicht! ich werde dich befreien,  
Der Völker Geisel fällt durch Hildegundens Hand." (ebd.: 101)

Die Attribute des Herrschers, seine Größe, Stärke, Macht, werden hier antithetisch bezogen auf die Schwäche des Weibes. Entgegengesetzt finden sich so die Universalität einer allmächtigen Herrschaft und die gänzlich auf sich selbst zurückgeworfene Schwäche der weiblichen Handlungsträgerin, die ihren Freiheitswillen rauschhaft imaginiert. In dieser Polarität bleibt Hildgund befangen, sie wird festgeschrieben auf den Höhepunkt der szenischen Phantasie, so sehr sie auch ihre Wut und Mordlust verstärkt. Denn Hildgund vollzieht – ganz im Gegensatz zu Nikator – das für sie Unerhörte nicht. Es existiert keine Schlußszene, die Auflösung verspräche und Bedeutungen verteilt, sondern das Drama endet unvermittelt mit den letzten Worten Hildgunds:

“... Ha! feire nur, Tyrann,  
Des letzten Tages schnell entflohe Stunden.” (ebd.: 102)

Auf ihren unerhörten Tatanspruch schreibt sich das Drama fest und hinterläßt eine eigentümliche Leerstelle, eine Abwesenheit von Sinn. Wo ein männlicher Held sorglos zustechen dürfte, bricht dieses Drama ab, eben weil das monologisch sich ausformulierende Begehren der Heldin als maßlos erscheint. Dieser zensierte Bereich fungiert wie ein blinder Fleck, bzw. wie ein Vakuum, in dem die Worte kein Gehör finden und Platz haben. Der sich formulierende Handlungsanspruch bleibt unerhört. Das Drama ist so in einer exzessiven Vorstellung, die es inszeniert, befangen, in der Reklamation einer Tat, die die Geschlechterkonstellation verrückt und sich deshalb an der Grenze des Wahnsinns situiert. Der Tyrannenmord, von dem die beiden Dramen handeln, ist nicht an sich unerhört, sofern er sich in den von den Geschlechterkonstellationen vorgegebenen Bahnen bewegt. Er wird zur Überschreitung, wenn die Protagonistin sich nicht damit begnügt, als Bild ewiger Liebe zu fungieren, sondern begehrt, im Politischen zu agieren.

Das Nicht-Mitteilbare, das, was der Zensur unterliegt, schleicht sich im Drama im Gewand der unerhörten Begebenheit ein und findet dadurch seinen Ausdruck. “Unerhört” meint das noch nicht Bekannte, das von der Gesellschaft noch nicht Erhörte, das, was inkommensurabel

ist. Auf diesen unerhörten Anspruch hin entwirft sich das Drama, Hildgund läßt scheinbar diesen Moment für einen kurzen Augenblick erscheinen, um ihn dann sofort mit Tabu und Verbot zu belegen.

## 5. Freitod und Zensur

Vor diesem Hintergrund kann man im Blick auf Karoline von Günderrodes literarische Produktion sagen, daß äußere mit inneren Zensuraspekten korrelieren. In dem Moment, wo die beiden Zensurfaktoren zusammenkommen, droht das Ausdrucksbegehren zu verlöschen. Die immer bedrückender werdende Zuschreibung und Reglementierung durch ihre Umwelt, das Verwiesensein auf eine verbotene Liebe, die Aufkündigung des Bandes durch den verheirateten Kreuzer, der damit verbundene Verlust ihres Mentors, der ihre Texte an die Öffentlichkeit vermittelte, die Unmöglichkeit dauerhaft die literarische Form des Dramas emphatisch zu besetzen; all das schränkt Karoline von Günderrodes Produktionswunsch immer weiter ein. Vor diesem Hintergrund könnte ihr Freitod als Konsequenz aus dem Spannungsverhältnis zwischen Ausdrucksbegehren und Zensur gelesen werden, letztlich als Unmöglichkeit, zu einer Kompromißbildung zu kommen, in der sie sich selber oder den anderen noch mitteilbar gewesen wäre. Diese konsequente Übersetzung des Selbst in den Tod, der Bruch mit der Vernunft, heißt letztlich, daß Günderrode sich selbst durchgestrichen hat, wie man ansonsten einen Text schwärzt oder ihn unlesbar macht.

Was ihr am Ende blieb, ist der Selbstmord, als die einzige Möglichkeit sich als unsterblich zu imaginieren. Dies tat sie in einer letztlich theaterwirksamen Geste – sie erdolchte sich. Die Tötungsart, die Karoline von Günderrode wählte, entspricht auffallenderweise keiner Verschmelzungsphantasie, keinem Auflösen der menschlichen Begrenztheit im Ganzen der Natur, sondern ist ein heroisch-aggressiver Akt, aber auch als Ausdruck eines diskontinuierlichen Bewußtseins zu verstehen. Insofern ähnelt ihr Freitod eher einem Zensurakt, denn einem Ophelia-Tod.

Karoline von Günderrodes Emphase, die im Anfangszitat mit-schwang, wurde im Verlauf ihrer Auseinandersetzungen mit ihrer Umwelt trivialisiert und vor allem unmöglich gemacht. Die schon in Druck befindliche Vorlage des Bandes *Melete* zog Kreuzer sofort nach ihrem Tod zurück. Sie war abgeschnitten von der Öffentlichkeit und zugleich durch ihr unerlaubtes Liebesverhältnis in aller Munde. Selbst als Leiche blieb sie nicht unversehrt – sie wird obduziert, da man versucht, die Gründe für ihren Suizid organisch zu lokalisieren (vgl. WEIßENBORN 1992: 357).

Das, was für Günderrode als beiläufiges Spiel begann, einzutauchen in den Strom innerer Betrachtungen, wird schließlich ihr ganzes Ich auflösen. In einem Brief an Lisette Nees schreibt Karoline von Günderrode im Juli 1806:

„Nach mir fragst Du? Ich bin eigentlich lebensmüde, ich fühle daß meine Zeit aus ist, und daß ich nur fortlebe durch einen Irrtum der Natur; dies Gefühl ist zuweilen lebhafter in mir, zuweilen blasser. Das ist mein Lebenslauf.“ (PREITZ 1964 a: 281)

### Literaturverzeichnis

- BOHRER, Karl Heinz. *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* (Paris 1982). Wien, MMMH, 1990.
- FREUD, Sigmund. *Studienausgabe*. Bd. I. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Neue Folge*. Frankfurt a. M., Fischer, 1989.
- GÜNDERRODE, Karoline von. *Sämtliche Werke und Ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe* (hg. Walter Morgenthaler). 3 Bände, Basel/ Frankfurt a.M., Stroemfeld/Roter Stern, 1991.
- HOFF, Dagmar von. *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1989.

KASTINGER RILEY, Helene M. *Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit*. Columbia, South Carolina, Camden, 1986.

KORD, Susanne. *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart, Metzler, 1992.

LAZAROWICZ, Margarete. *Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden*. Frankfurt a.M./Bern/New York, Lang, 1986.

[NECKER, Susanne]. *Fragmente. Zwei Bändchen*. Giesen, 1804.

PREITZ, Max. „Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. I.: Briefe von Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck, Karoline von Günderrode, Friedrich Kreuzer, Clemens Brentano und Susanne von Heyden“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1962 (hg. Detlev Lüders). Tübingen, Niemeyer, 208-307, 1964 a.

PREITZ, Max. „Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. II.: Karoline von Günderrodes Briefwechsel mit Friedrich Karl und Gunda von Savigny“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1964 (hg. Delev Lüders). Tübingen, Niemeyer, 158-236, 1964 b.

WEIßENBORN, Birgit (Hg.). *„Ich sende Dir ein zärtliches Pfand“*. *Die Briefe der Karoline von Günderrode*. Frankfurt a. M., Luchterhand, 1992.

WURST, Karin A. *Frauen und Drama am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*. Köln, Böhlau, 1991.

SONNENAUFANG AM AMAZONAS.  
GOETHES FARBENLEHRE UND DIE BRASILIANISCHE MODERNE\*

Willi Bolle\*\*

für Eberhard Lämmert

**Abstract:** Two *tableaux de la nature*, two descriptions of the sunrise in the Amazon, from the travel journals of Carl Friedrich Philipp von Martius (1819) and Mário de Andrade (1927), are discussed from the perspective of Goethe's *Theory of colours* (1810). While Martius' text is obliged to the Naturalist and Romantic tradition, Mario de Andrade, one of the voices of the avant-garde in the 20th century, expresses a "new aesthesia", within a conjunction of aesthetic and anthropological materialism. In this paper I intend to find out the extent to which the Naturalist Martius, the poet Mário de Andrade and the scientist-and-poet Goethe propose a vision, in which Nature, far from being dominated, is respected as the true partner of Civilization.

**Keywords:** Natureza and Culture; Theory of colours; Brazilian Modernism; Johann Wolfgang Goethe; Mário de Andrade.

**Resumo:** Dois *tableaux de la nature*, duas descrições do nascer do sol no Amazonas, da autoria dos viajantes Carl Friedrich Philipp von Martius (1819) e Mário de Andrade (1927), são comentados à luz da teoria das cores de Goethe (1810). Enquanto o texto de Martius é tributário da tradição naturalista e romântica, Mário, uma das vozes das vanguardas do século XX, expressa uma *nova aestesia*, numa conjugação de materialismo estético e antropológico. O objetivo deste estudo é examinar até que ponto o naturalista

---

\* Dies ist die schriftliche Fassung eines Vortrags, der auf dem vom Goethe-Institut München veranstalteten Internationalen Symposium zu Goethes Farbenlehre im Mai 1998 in Weimar und im Dezember 1998 im Zentrum für Literaturforschung (Berlin) gehalten wurde.

\*\* Der Autor ist Professor für Literaturwissenschaft am Institut für Deutsch der Universität São Paulo.

Martius, o poeta Mário e o cientista-poeta Goethe apresentam uma visão da natureza em que esta não seja dominada, mas reconhecida como parceira igual pela civilização.

**Palavras-chave:** Natureza e civilização; Teoria das cores; Modernismo brasileiro; Johann Wolfgang Goethe; Mário de Andrade.

**Stichwörter:** Natur und Zivilisation; Farbenlehre; Brasilianischer Modernismus; Johann Wolfgang Goethe; Mário de Andrade.

Goethes Farbenlehre ist, wie sein Begriff der Weltliteratur, von universaler Ausstrahlungskraft. Wie man sich diese Fernwirkung mit Bezug auf andere, nicht europäische Kulturen vergegenwärtigen kann, soll hier in Form eines imaginären Dialogs mit der modernen Literatur Brasiliens gezeigt werden – ein Land, dessen Name sich von einem Rohstoff herleitet, der zur Herstellung von Farbe diente: das rote Brasil-Holz.

Mit Bezug auf Goethes Farbenlehre werden hier zwei literarische Texte (die im Anhang wiedergegeben sind) kommentiert. Der erste, von dem deutschen Brasilien-Reisenden Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) verfaßt, soll vergleichend-kontrastiv an den zweiten heranzuführen. Martius unternahm seine *Reise in Brasilien* von 1817 bis 1820 und gehörte, ebenso wie sein Reisegefährte, der Zoologe Johann Baptist von Spix, einer Generation von Naturforschern an, die von Goethe, von der Naturgeschichte und Naturphilosophie sowie von Alexander von Humboldt geprägt war. Der zweite Text stammt von Mário de Andrade (1893-1945), dem Hauptvertreter des brasilianischen Modernismus, und ist seinem Tagebuch *O Turista Aprendiz* (Der Tourist als Lernender), dem Bericht seiner Reise durch das Amazonasgebiet im Jahre 1927, entnommen. Es finden sich darin zwei exemplarische Seiten über die Entstehung der Farben als Taten und Leiden des Lichts, auf der Skala zwischen Finsternis und Sonnenglanz im Sinne von Goethes Farbenlehre.

Sonnenaufgang am Amazonas. Grau ist bekanntlich alle Theorie, und so bestand meine Vorbereitung auf dieses Thema, neben dem Lesen

von Fachliteratur insbesondere auch im genauen, auf Tonband gesprochenen Beobachten der bei einem Sonnenaufgang nahe der Amazonas-mündung erscheinenden Farben, in diesem Falle an einem Sonntag ein halbes Jahrhundert nach der Reise von Mário de Andrade. Jeder Tag führt uns mit dem Sonnenaufgang das Urphänomen erneut vor Augen. Als einführendes Experiment läßt sich auch überall und jederzeit ein Sonnenaufgang simulieren – es genügt dazu ein dunkler Raum, ein großes kugelförmiges mit Wasser gefülltes Glas, ein Quentchen Milch und eine Kerze –; man steht dann vor dem Paradigma des von Goethe so benannten Ur- oder Grundphänomens.

Das Phänomen des Sonnenaufgangs bietet außerdem eine Möglichkeit des Dialogs zwischen Kunst und Wissenschaft. "Wissenschaft als Kunst", diesen programmatischen Vorschlag aus Goethes *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* hatte sich Walter Benjamin als Motto für seine ebenso umstrittene wie folgenreiche Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* gewählt, dessen Ausarbeitung nahezu zeitgleich mit der Amazonasreise Mário de Andrades erfolgte.

In diesem Zusammenhang wäre auch auf eine, bisher nur wenig bekannte *correspondance* zwischen Goethes Farbenlehre und einem von Benjamin im Rahmen seines *Passagen*-Projekts ausgearbeiteten, nicht zur Veröffentlichung bestimmten Systems von Farbsiglen hinzuweisen. (Die Belege dazu befanden sich bis 1996 in der Bibliothèque Nationale de France.) Die Farbsiglen, die auf den ersten Blick ein bloßes Randphänomen zu sein scheinen, erweisen sich bei näherer Untersuchung als eine Grenzform der Geschichtsschreibung. Im Zwischenbereich von scriptura und pictura angesiedelt, sind sie wie ein mit sympathetischer Tinte geschriebener Begleittext zu den verbalen Aufzeichnungen des *Passagen*-Projekts. Bestimmte synthetische Funktionen der Darstellung – wie das Diagrammhafte, die Verräumlichung der Zeit und das simultane, konstellative Schreiben – werden von ihnen sehr viel präziser erfüllt. Die Farbsiglen sind Ausdruck einer konstellativen und auratischen Form der Geschichtsschreibung, in der auch die Dialektik von Dauer und Vergänglichkeit zur Sprache kommt (vgl. BOLLE 1996).

Andererseits, so muß angemerkt werden, hat BENJAMIN in seinem Enzyklopädie-Artikel über Goethe einen gewichtigen Vorbehalt gegen dessen Studium der Naturwissenschaften angemeldet, indem er es als ein "Sich Abdichten" und ein "Asyl" gegenüber den von der Französischen Revolution aufgeworfenen politischen Problemen auslegte (GS II: 717 f.). Es ist an der Zeit, diese Einschätzung auf ihre Gültigkeit zu überprüfen, und in diesem Sinne möchte ich mit Hilfe der beiden Texte im Anhang einen Brückenschlag zwischen naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Betrachtungsweisen versuchen. Im Zeichen eines solchen interdisziplinären Gedankenaustauschs stand ein Symposium zu Goethes Farbenlehre, das vom Goethe-Institut München im Mai 1998 in Weimar veranstaltet wurde und Naturwissenschaftler, Geisteswissenschaftler und Künstler aus allen Erdteilen an einem Tisch zusammenbrachte, in dessen Mitte ein Teppich mit dem Farbkreis ausgebreitet war.

Bevor wir uns den Beobachtungen des Naturforschers Martius und des Dichters Mario de Andrade zu den bei einem Sonnenaufgang auftretenden Farberscheinungen zuwenden, möchte ich aus den Diskussionen auf dem Weimarer Symposium drei Punkte nochmals aufgreifen, da sie zusätzliches Licht auf die hier zu besprechenden Texte werfen können.

Erstens, als ein besonderer Aspekt der Wissenschaftsgeschichte (Myles D. Jackson), die Geschichte des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft. Dazu, so glaube ich, läßt sich anhand des Textes von Martius einiges lernen.

Zweitens das Verhältnis von Form und Materialien, worüber der Physiker Hans-Peter Dürr in Verbindung mit Bauplänen sprach. Nun, literarische Gattungen sind Baupläne, Mikro-Modelle der Welt; ein Sonett z.B. ist ein solcher Bauplan. So verhält es sich auch mit der Gattung des Reiseberichts, zu der die beiden hier vorgestellten Texte gehören.

Drittens das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität beim Studium der Natur (Arthur G. Zajonc) und die Frage, welche Formen der Vermittlung zwischen beiden existieren.

Der erste unserer beiden Texte, der von Carl Friedrich Philipp von MARTIUS, setzt sich mit all diesen Fragestellungen auseinander. Die Anfangszeilen enthalten eine Reflexion des Autors über die von ihm gewählte Form. Während der ganzen, etwa tausend Seiten umfassenden Darstellung hatte er sich an der Gattung des Reiseberichts orientiert, die für einen Naturforscher Humboldtscher Prägung eine elaborierte Form der Vermittlung von Kunst und Wissenschaft bedeutete. Im Unterschied zu seinen Fachstudien zur Botanik (dargelegt in den über 40 Bänden der einzig dastehenden *Spezies Palmarum*, mit denen er sich Ruhm und Ruf erwarb), konnte sich Martius mit dem Reisebericht einem breiteren, allgemein interessierten Publikum verständlich machen. Diese Form wird durch den Einschub einer anderen Gattung unterbrochen. Der Autor bittet den Leser, er möge ihm erlauben, in den Reisebericht ein Blatt seines Tagebuchs einzufügen, denn dies gebe nicht bloß Kunde von dem "Gegenständlichen" seiner Beobachtungen, sondern sei "ein Spiegel [seiner] innern Lebens", in dem Sinne, daß es die "Stimmung und Auffassung" jenes Moments dokumentiere. Damit tritt die wissenschaftlich-objektive Faktenbeschreibung in den Hintergrund zugunsten einer Darstellung, die ausdrücklich das empfindende Subjekt mit einbezieht; dies im geschichtlichen Kontext der Romantik, mit der ihr eigenen Valorisierung der Subjektivität und auch der Perspektivierung der Aussagen.

Als eines der stilistischen Merkmale von Subjektivität fällt in Martius' Text die Häufung des Ich ins Auge: "Wie glücklich bin ich hier", "Ich meine besser zu verstehen", "Ich versenke mich täglich", usw. Trotz dieser subjektiven Gestimmtheit, wie sie für die Brief- und Tagebuch-Tradition typisch ist, verliert Martius dennoch nicht den Bezug zu dem wissenschaftlich-literarischen Horizont, in dem sich sein Denken bewegt. Er versteht sich als "Geschichtsschreiber der Natur" (Satz 2). Obwohl hier in erster Linie die Naturgeschichte in der Tradition von Buffon und Linné (als klassifikatorisch-taxonomische Vorläuferin der Naturforschung und der Naturwissenschaft) gemeint ist, klingt in dem Wort gleichwohl die Dimension der Geschichte an, die, so meine ich, bei den Überlegungen zur Farbenlehre mit einbezogen werden sollte.

Die emphatische Subjektivität in Martius' Text kann insbesondere als ein Indiz für den Versuch verstanden werden, das "unaussprechliche Stilleben der Natur" (Satz 3) mittels einer Einfühlung, eines "Sich-Ver-senkens" auszudrücken. Es geht dem Autor darum, die Sprache der Natur zu verstehen, die "Hieroglyphen" des "Buches der Natur" zu lesen, wie die romantische Ästhetik es sich programmatisch vornahm. Das Paradigma der Naturgeschichte geht bekanntlich auf ein älteres zurück, nämlich auf das Lesen im Buch der Schöpfung, mit dem Buch der Bücher als Anleitung und Autorität.

Bestimmte literarische Topoi oder gar Klischees gewinnen die Oberhand im Text des Naturforschers Martius, der sich zur Aufgabe macht, einen Tagesablauf von 24 Stunden, dabei insbesondere den Sonnenaufgang, von der Terrasse seines Hauses in Pará, im Mündungsgebiet des Amazonas, aus darzustellen. Er beginnt seine Schilderung mit der Formel von der "Heiligkeit" des Ortes (Satz 1). Nicht jeder Leser wird hinter "Pará", das für "Belém" = "Bethlehem" steht, den heiligen Ort erkennen. In Wirklichkeit erfüllt die Stadt vor allem säkulare Funktionen. Als Tor zu Amazonien konzentriert Belém die Funktionen administrativer und militärischer Kontrolle und die des Haupt-Umschlagsplatzes für Import- und Exportgüter. Der Topos von der Heiligkeit des Ortes blendet dies aus und taucht die Darstellung insgesamt in ein verklärendes Licht.

Ein weiterer literarischer Topos ist das Bild von der Sonne als "Bräutigam" (Satz 8) und der Erde als "Braut", die den Bräutigam erwartet (Satz 10). Diese den Text regierende Metaphorik hat ihren Gegenpol in der die Fakten registrierenden Beobachtungssprache des Naturforschers. "Mosquiten", "Ochsenfrosch", "Ziegenmelker" (Satz 5), "Paullinien" (Satz 4), "Bertholetia-" und "Symphonia-Stämme" (Satz 7) besetzen gleichsam die andere Hälfte des Textes. Beide Diskursarten, die literarisch-metaphorische und die naturwissenschaftlich-beschreibende, stehen unvermittelt nebeneinander. In dieser unvermittelten Krudität statt ihrer Verschmelzung verstellen sie im Grunde den Blick auf das

Phänomen, um das es hier geht, nämlich den Aufgang der Sonne und das Erscheinen der Farben. Nicht das Urphänomen wird in Martius' Text Ereignis, sondern das Unzureichende der Sprache, es zu beschreiben.

Martius äußert zwar nicht explizit die Absicht, eine neue Wahrnehmung der beim Sonnenaufgang auftretenden Farbphänomene erreichen zu wollen. Doch dürfen wir ihm gegenüber – bei dem das Sensorium des Naturforschers sich mit der Sensibilität des auch künstlerisch Gebildeten mischte und der gerade an jenem Tage sich im Zustand einer gesteigerten Empfindsamkeit befand – die Erwartung hegen, daß möglicherweise ein Vorstoß auf naturwissenschaftlich-ästhetisches Neuland gewagt würde. Wird eine solche Erwartung erfüllt? Beobachten wir einmal, wie er die Farbphänomene sprachlich vorführt. "seh' ich den Morgen dämmern", "ein feines gleichmäßiges Grau", "Grau, mit Morgenrot verschmolzen und davon erheitert", "der Zenith ist dunkler" (Satz 6), "rosenrote Lichter und Reflexe" (Satz 7), "Immer heller wird's in der Luft" (Satz 8), "wie rothe Blitze leuchtet der Sonnenrand", "feurige Wellen" (Satz 9), "von Dunkel zu Dunkel" (Satz 10), "die Sonne [...] am klaren und durchsichtig blauen Himmel", "weißflockige Wolken" (Satz 11), "Wolken [...] ziehen bisweilen verdunkelnd" und "die Sonne [...] in leuchtender Fülle" (Satz 12). Man kann nicht sagen, daß dieser zwar empfindsam komponierte, aber doch, bis auf wenige Ausnahmen vor allem aus konventionellen Adjektivierungen zusammengesetzte Text auf den Grund des Urphänomens schauen läßt.

Der Versuch des Naturforschers Martius, die Sprache der Natur, insbesondere die Erscheinung der beim Sonnenaufgang auftretenden Farbphänomene, mit Hilfe genuin neuer literarischer Ausdrucksmittel zu verstehen und zu vermitteln, darf als gescheitert angesehen werden. Sicher wird ein so hartes Urteil der Eigenart des Autors als Geschichtsschreiber der Natur nicht ganz gerecht; das liegt vor allem daran, daß sein Text hier rückblickend von einer avantgardistischen Materialzentriertheit her beurteilt wird. Dennoch beinhaltet gerade dieses "Scheitern" – oder soll man sagen: seine *Recherche* nach einer adäquaten Gat-

tung? denn bezeichnenderweise wechselt er die Gattung genau bei diesem problematischen Thema – ein wichtiges Moment der Erkenntnis. Es macht die Grenzen naturwissenschaftlich-klassifikatorischer Sprache und literarischer Stereotypen sichtbar und verweist damit auch auf das bis in unsere eigene Zeit hinein feststellbare Fehlen einer Vermittlungssprache zwischen ästhetischer und naturwissenschaftlicher Wahrnehmung.

Der zweite Text, geschrieben von Mário de ANDRADE, ist der Darstellung von Martius thematisch verwandt und gleichzeitig ein mit der Wissenschaft bzw. Wissenschaft-als-Kunst rivalisierender Versuch der Poesie, das Terrain der Farben im Medium der Sprache zu sondieren. Da bisher keine deutsche Übersetzung von Andrades Amazonas-Tagebuchs vorliegt, nicht einmal des darin enthaltenen Tableaus vom Sonnenaufgang, benutzen wir hier das brasilianische Original. Als Lichtschneisen in diesem Text möchte ich die Wörter übersetzen und kommentieren, in denen die Farben *benannt* werden. Im Vordergrund steht somit die Rolle des Dichters als Benenner der Phänomene, als Namensgeber und Schöpfer der Dinge in der Sprache. Dazu kommen einige Kontext-Informationen, die notwendig sind, um die Bauform des Textes und das literarisch-ästhetische Projekt Mário de Andrades zu vergegenwärtigen.

Es ist gerade die Kontingenz des Übersetzens, in diesem Falle vom Brasilianischen ins Deutsche, die eine besondere Eigenschaft der Farbphänomene vor Augen führt, nämlich die grundsätzliche Notwendigkeit des Transits zwischen den Sprachen. Der Farbenkreis auf dem Teppich, der auf dem Symposium in Weimar die dort versammelte internationale Gesprächsrunde symbolisch zusammenhielt, gewährte in der archaischen Sprache des Malens einen Durchblick auf die hypothetische "reine Sprache" der Naturphänomene. Im Gegensatz dazu, aber auch in einem komplementären Sinne gemahnt die Mannigfaltigkeit der Benennungen in den verschiedenen Kultursprachen daran, daß sie alle nur Versuche sind, sich an das Unbeschreibliche und Unausprechliche der Natursprache und der Ursprache heranzutasten.

Wie ist Mário de Andrades Darstellung der Morgendämmerung am Amazonas konstruiert? Bevor wir in Einzelheiten gehen, sollten wir uns holistisch-hermeneutisch vergegenwärtigen, daß dem Text eine vorgegebene Form zugrunde liegt, die Gattung des Tableaus, in der doppelten Tradition von Humboldts Ansichten der Natur (*tableaux de la nature*) und Baudelaires Gedichten zur Landschaft der Großstadt. Im Hintergrund steht insbesondere der ästhetische Topos des "Crépuscule du Matin", wie das von dem Dichter verfaßte Schlußpoem der *Tableaux parisiens* lautet. In dem hier ausgewählten Tableau Mário de Andrades verdichtet sich sein Reise-Tagebuch zur Darstellung einer Landschaft. Man kann vielleicht so weit gehen, darin die Konstruktion eines Brasilien-Bildes zu sehen oder, den Horizont noch weiter öffnend, die visionäre Skizze einer aus der Perspektive der Tropen entworfenen Kultur. Zwar weisen darauf nur wenige unscheinbare Merkmale im Text, doch läßt sich nicht das gleich zu Beginn gesetzte Himmelzeichen, das Erscheinen eines Kometen (in Satz 2), als Ankündigung einer neuen Zeit deuten?

Im übrigen stellt sich Mário de Andrades Tableau der Morgendämmerung ganz und gar in den Dienst der Darstellung der Farben, begleitet von einigen Luft-, Temperatur- und Klangbewegungen. Die Farben sind die Protagonisten des Textes. Ihr Erscheinen ereignet sich zwischen "tiefer Nacht" (*noite funda*, Satz 1) und blendendem Sonnenlicht (*o sol [...] claro, mui claro, claríssimo*, Satz 24). Ganz im Sinne GOETHEs vollzieht sich die Entstehung der Farben innerhalb der Wechselwirkung von Helligkeit und Dunkel. Der Rahmen wird durch das Urphänomen, die Polarität zwischen Licht und Finsternis, gebildet: "Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Helle, auf der anderen die Finsternis, das Dunkle, wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen [...] entwickeln sich [...] die Farben [...] durch einen Wechselbezug [...]" (*Farbenlehre*, S. 81. Finsternis: maximale Ruhe und Empfänglichkeit des Auges. Helles Sonnenlicht: maximaler Reiz oder gar Überreizung des Sehorgans.)

Im Sinne dieser theoretischen Vorgaben läßt sich das in einem Stück komponierte Tableau in zwei Abschnitte untergliedern. Der erste (Satz 1



bis Satz 11) hat die Schwellenerfahrung der Dämmerung zum Gegenstand, das Vorspiel im Raum zwischen Licht und Dunkelheit, also die Phase vor dem Entstehen von Farben. Am Ende dieses Textsegments wird Farbe als "sich definierende" Erscheinung erstmals genannt: *a cor* – "die Farbe", allgemein. Von daher sich entfaltend, handelt der zweite Abschnitt (Satz 12 bis Satz 24) vom Auftreten der einzelnen, sich nun individuell ausdifferenzierenden und dabei auch sich einander mischenden Farben.

In dem langen Vorspiel tritt noch keine eigentliche Farbe auf den Plan. Wohl aber deren Ankündigung. Doch vergewissern wir uns zunächst des Anfangszustandes der Finsternis. Absolut gegenwärtig ist sie nur in dem Ausdruck: *noite funda* – "tiefe Nacht" (Satz 1). Dann wird sie relativ: *um instante de escuridão* – "ein Moment von Dunkelheit" (Satz 3), *barra escura* – "schwarzer Riegel" (Satz 6) und *pretejando* – "[Wolken] schwärzend" (Satz 9). Komplementär dazu sind die Helligkeitswerte anfangs nur mutmaßlich wahrnehmbar: *Parece que vai clarear, mas [...]* – "es scheint hell zu werden, aber [...]" (Satz 3). Als Träger der Taten des Lichts erscheint nicht der Himmel, sondern der Fluß: das Wasser des Rio Madeira (ein mächtiger Nebenfluß des Amazonas) ist "heller als der Himmel" – *mais clara que o céu* (Satz 7).

Mário de Andrades Text liest sich in seinem ersten Teil wie ein Versuch über die Genesis oder Kosmogonie der Farben. Dies in einer Region der Erde, in der nach den Worten eines anderen brasilianischen Schriftstellers, Euclides da Cunha, die Schöpfung noch im Gang ist. Das zeigt sich insbesondere an der Art und Weise, wie der Dichter die Farben benennt, die vor den eigentlichen Farben auftreten und für die es in der Sprache kaum präzise Bezeichnungen gibt. Mário de Andrades Darstellung der Farbentstehung ist durch Treue zum Materialen und Elementaren gekennzeichnet: er spricht von *cores aguadas* – "wässrige Farben" (Satz 8), den Bereich von Durchsichtigkeit und Trübe damit ausmessend. Die dem Austragen der Farben vorangehende Undifferenziertheit bezeichnet er mit dem Ausdruck, der Tag sei "eher ein unschlüssiges Licht als eine bestimmte Farbe" – *mais luz indecisa que cor definida* (Satz 9). In einer Momentaufnahme wird hier der Augenblick der Ent-

stehung von Farbe aus einem Zögern des Lichts im Angesicht der Dunkelheit festgehalten.

Verzögerung ist das Bauprinzip dieses Textes. In Spiel und Gegenspiel von Licht und Finsternis, in der Begegnung der Naturelemente Himmel und Fluß – der "Meeresfluß" – *o rio mar*, wie der Amazonas genannt wird – entsteht die Farbe und erwacht das Leben. Die Natur mit den Farben wird dabei anthropomorphisiert: Der Fluß "reckt und streckt sich" – *se espreguiça* in einem ersten "Verlangen nach Farbe" – *desejo de cor* (Satz 4). Die Farbe bekommt dadurch eine körperliche, erotische Qualität. Auch in anderen Wendungen des Textes wird sie zum Träger von Körperlichkeit: Die beinahe eiskalte Luft weckt die Farben "aus ihrer Schläfrigkeit" – *cochilos das cores* (Satz 5). Farbe ist Physis, eine aktive und passive Schauspielerin: im Osten "einige Arme wässriger Farben" – *uns braços de cores*; "willenlos", "in ausgedehnter Muße" – *sem vontade, numa indolência enorme* (Satz 8). Ist diese Anthropomorphisierung als eine Annäherung an archaisches Denken zu verstehen, das auch Goethes Wort von den "Taten und Leiden des Lichts" zugrunde liegen mag?

Bevor wir uns vom ersten Textabschnitt dem zweiten zuwenden, ein Blick auf ein Schlüsselwort, das in der Übergangszone zwischen dem Vorspiel der Farben und ihrem eigentlichen Auftritt erscheint. Ein Wort, das mit dem Thema des Sonnenaufgangs gar nichts zu tun hat, hier aber strategisch einmontiert wurde: der zu dem geschilderten Naturvorgang kontrapunktische Begriff *civilização* – "Zivilisation" bzw. "Kultur" (Satz 10). Ein Dialog zwischen Natur und Kultur wird damit nahegelegt. Das Profil dieser Kultur wird im Vorübergehen nur eben skizziert. Der "erste Laut", den das beschreibende Subjekt hört (man beachte die sparsame Verwendung des "Ich" im Vergleich zu dem Text von Martius) ist der "Hahn(enschrei)" einer "in der Hängematte der Hütte aus Kokospalmenblättern" – *na rede da casinha de palha de coqueiro* "noch schlafenden" Kultur. Wir werden weiter unten sehen, wie diese Schilderung einer Morgendämmerung am Amazonas sich zu Mário de Andrades Kulturtheorie in Verbindung setzen läßt.

Im zweiten Textabschnitt, der ganz und gar dem Auftritt der Farben gewidmet ist, erscheinen diese in fünf verschiedenen Bewegungen.

Erstens, das Auftreten der Grundfarben. *Cores novas* (Satz 12) sind "neue", "frische" Farben, solche, für die der von der Dunkelheit ausgeruhte Blick besonders empfänglich ist. Als erste deutlich hervortretende Farbe erscheint, entstehend aus der Aufhellung der totalen Finsternis des Weltalls durch das Sonnenlicht und seine Brechung im trüben Medium der Erdatmosphäre, das Blau – *azul* (Satz 13). Es erhält bei Mário de Andrade eine bestimmte kulturelle Besetzung als "Zierfarbe unserer Lieben Frau" – *cor de enfeite de Nossa Senhora* –, eine religiöse Konnotation, die auf das Mittelalter zurückgeht und von der Romantik wieder aufgenommen wurde. Als zweite Grundfarbe erscheint Rot, jedoch nicht in seiner intensiven Ausprägung, sondern in der zarteren Tönung des Rosafarbenen – *roseado* (Satz 14). Im Unterschied zu Goethe, dem sie als Lieblingsfarbe der weiblichen Jugend galt, wird sie bei Mário de Andrade ins Negative gezogen: "ohne Anmut", "zitternd", "malaria-schwanger" – *maleiteiro* –, anklingend vielleicht an Baudelaires Ästhetik des Bösen, besonders in dem Gedicht "Le Crépuscule du Matin", wo das Rot als Farbe des Blutes von Kranken (*sang écumeux*) auftritt. In der Übersetzung Walter Benjamins lautet der entsprechende Vers: "So wie ein Schluchzen stirbt am Blutsturz aus den Lungen". Die dritte Grundfarbe ist unscheinbar: ein "farbloses Gelb" – *amarelo incolor* (Satz 14), das alsbald in Weiß verblaßt.

Die zweite Farbbewegung, durch Steigerung gekennzeichnet, wird durch das Kontrastmedium einer Wolke eingeleitet. Sie zieht ein "lebhaftes Violett" – *roxo vivo* (Satz 15) nach sich, das sich zur "Scharlachfarbe" – *escarlata* (Sätze 16 und 17) steigert. Das ist die höchste Steigerungsstufe, die zur Überreizung des Auges führt, eine Farbe, die, GOETHE zufolge, den Gebildeten "unerträglich" ist (S. 252). Die Wahrnehmung verbleibt jedoch in dieser Reizzone, und es entfalten sich weitere Farbkulminationen: ein "glänzendes Rosa" – *rosa brilhante*, ein lebendiges "fleischfarbenes Rot" – *encarnado* und das edle "Gold" – *ouro*

(Satz 17). Hier werden Farben in ihrer höchsten Pracht und Energie vorgestellt, *colores emphatici*, wie sie in der *Farbenlehre* (S. 226) heißen. Dann klingt das Ganze in einem sich rosa färbenden Horizont aus – *roseia* (Satz 18).

Die dritte Bewegung ist reines Spiel der Farben. Die Wolken werden belebt, vermenschlicht, sie "fassen Mut" und treten als ein mit leuchtenden Aureolen geschmückter "Festzug" auf: "helles Licht" – *luz clara*, "vollkommenes Orange" – *laranjas perfeitos* und "blondes Weiß mit lebendiger kindlicher Miene" – *brancos-louros com ar de vida infantil* (Satz 19). Bald macht die "verdammte" hell scheinende Sonne diesen Wahrnehmungen ein Ende. In ihnen klingt ein künstlerisches Programm an, das BAUDELAIRE in seiner Schrift *Le peintre de la vie moderne* (1863) als das Bestreben formulierte, "die lebendigen Eindrücke der Kindheit" zurückzugewinnen, um sie dann mit der Erfahrung des Erwachsenen zu verarbeiten (vgl. S. 1159).

Übrigens ist Baudelaires Theorie der Modernité, die Dialektik des Vorübergehenden und des Dauerhaften, in nuce in Goethes Farbenlehre enthalten. Man vergleiche die folgenden beiden Textstellen: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (BAUDELAIRE, S. 1163). In der Abteilung über die chemischen Farben schreibt GOETHE abschließend zu den Verfahren der Entziehung: "So wären wir, bei Betrachtung des Entziehens, der *Flüchtigkeit* und *Vergänglichkeit* glänzender Farberscheinungen, wieder auf die Forderung der *Dauer* zurückgekehrt, und hätten auch in diesem Sinne unsern Kreis abermals abgeschlossen" (S. 201, Hervorhebung W.B.). Diesen Vergleich zu entwickeln, etwa im Rahmen der Landschafts- und Historien- bzw. Gesellschaftsmalerei, wäre ein Thema für sich.

Spielten sich bisher die Farbbewegungen am Himmel ab, so bringt der vierte und vorletzte Akt, angekündigt durch die "hellerleuchtete Kräusel Fläche" des Flusses – *crepe clarissimo* (Satz 20), die Entfaltung

des Schauspiels im Medium der spiegelnden Wasser. In Goethes Nomenklatur handelt es sich um physikalische Farben. Unter Wasser sehen wir ein gleichsam magisch "lohes und schwefelndes" Feuer – *fogaréu chofrenado* (Satz 21). Durch den Kontrast auf der Minus-Seite – der Fluß ringsumher wird zu "Dunkel" und "reinem Grau" – *se escurenta, cinza pura* – und durch die Brechung der Farben im Wasser intensiviert sich ihre Leuchtkraft. Tief unter Wasser die schmelzende, Reflexe aus sendende Farblache und im Zenith ihr "goldorangener Brennpunkt" – *foco de ouro laranja*. Wiederum ein Punkt maximaler Steigerung. Das ins Rötliche gesteigerte Gelb, so Goethe in der *Farbenlehre*, "wächst an Energie und erscheint im Rotgelben mächtiger und herrlicher" und "das angenehm heitre Gefühl, das uns das Rotgelbe noch gewährt, steigert sich bis zum unerträglich Gewaltsamen im hohen Gelbroten" (S. 250 f.). Eben dieses Moment der Gewalt – "gewaltige Größe" – *violenta grandeza* – wird von Mário de Andrade ausdrücklich evoziert, zusammen mit dem Begriff des "Erhabenen" – *sublime* (Satz 22).

In der letzten Textphase leuchtet ein ganzes Spektrum von Farben gleichzeitig auf: ein "höchst lebendiges Blau" – *azul vivíssimo* und Töne (es sind alles Pluralformen) von "Rosa" – *rosas*, der noch nicht genannten Schmutzfarbe "Braun" – *marrons*, "Grünorange" – *verdes laranjas* und "Gelb" – *amarelos* (Satz 23). Dabei ist Grünorange eine Farbe, die es gar nicht geben dürfte, denn nach der von Britta Kaiser-Schuster auf dem Weimarer Symposium darlegten Theorie wird bei den Farbmischungen entweder die Rotstrecke oder die Blaustrecke ausgeblendet. In dieser, von Mário de Andrade geschaffenen surrealistischen Mischung sind jedoch beide Segmente simultan vorhanden. Nachdem der gesamte Farbkreis zur Darstellung kam, wird, ausgehend von dem lichtnahen Gelb, die Überblendung der Farben eingeleitet durch die sich steigende Helligkeit der Sonne, die vom Auge schließlich nicht mehr ertragen werden kann.

Soweit zur Konstruktion des Textes. Fassen wir nach der analytischen Betrachtung der einzelnen Farben und ihrer Bewegungen wieder-

um das Ganze ins Auge. Die holistische Idee der Naturanschauung, die Forschern wie Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Philipp von Martius sowie besonders auch Goethe noch vertraut war, ist mit der Spezialisierung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert verloren gegangen. In den Bauplänen und Gattungen der Künste und in der von Mário de ANDRADE (1925: 294) formulierten Idee einer **neuen Aisthesis** – *nova aestesia* hat sich dieses holistische Moment jedoch bewahrt.

Eine solche Gattung, im Schnittpunkt von Naturwissenschaften und Künsten, ist das Naturgemälde. Nicht von ungefähr läßt Goethe im Schlußteil seiner *Farbenlehre* den Maler Philipp Otto Runge zur Sprache kommen. Dabei steht, dem Thema entsprechend, Runges Farbtheorie im Vordergrund, während seine Landschaftstheorie nur kurz gestreift wird. Gerade diese aber möchte ich hier näher betrachten, weil es mir um die Frage geht, wie die einzelnen Farbmaterialien zur Gestaltung eines holistischen Natur- und Kultur-Gebildes, zu einem Landschafts-Tableau, eingesetzt werden können. In der Tat war RUNGE daran interessiert zu erforschen, "aus welchen Stoffen gemischt" der Effekt des "[Sehens] einer schönen Gegend" wiederzugeben wäre (apud GOETHE, S. 286 f.).

Landschaftsmalerei wurde in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Betonung nationaler Interessen politisch hochbedeutend. Die Landschaft war Darstellung des Landes (vgl. DÉCULTOT und HELMREICH 1997). Diese nationale Komponente der Romantik wirkte nach Lateinamerika hinüber und spielte in dem Streben nach Unabhängigkeit und in der Identitätsbildung der jungen Länder eine zentrale Rolle. Ein Jahrhundert später geht es dem Modernisten Mário de Andrade um eine Bestandsaufnahme und Revision des romantischen Erbes.

Landschaft ist die vom Auge des Betrachters konstruierte Gegend. Zum Begriff der Landschaft bei Runge gibt es eine aufschlußreiche Studie der Pariser Germanistin Élisabeth DÉCULTOT (1996). Runge benutzt, wie sie darlegt, Landschaft als ästhetisches Programm, und richtet dabei

seinen Blick auf die Darstellungsmittel und auf das Benennen. Er ist am verbalen Zwiegespräch mit der Sprache der Farben interessiert und spricht ausdrücklich von "Hieroglyphen der Natur", von einer "Grammatik der Landschaft". Durch das Primat, das er dabei den Materialien (Farben und Tönen) zumißt, erfolgt eine Loslösung vom Mimesisprinzip und eine Bewegung in Richtung der Nicht-Figurativität, der Abstraktheit. In dieser Materialbetontheit bei Runge, Tieck und auch bei Goethe kann man Ahnungen einer radikal neuen Darstellungsweise sehen; freilich mit dem Vorbehalt, daß spezifische Gegebenheiten und Kategorien der Avantgarden nicht ohne weiteres auf die Romantik zurückprojiziert werden dürfen. Soweit, hier knapp resümiert, die Ausführungen von Élisabeth Décultot. Im Tableau Mário de Andrades finden sich sowohl Impulse der politischen Landschaftstheorie der Romantik als auch der Materialzentriertheit der Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre.

Zum Schluß soll dieser Text-Kommentar durch die Dimension einer Interpretation erweitert werden. Meine Frage lautet: Läßt sich die geschichtliche Signatur der von Mário de Andrade aus Farben montierten Landschaft erforschen? Damit würde ein historiographisches Moment in die Diskussion der Farbenlehre eingebracht.

In der Analyse von Mário de Andrades Tableau des Sonnenaufgangs fanden wir, diskret, aber an strategischer Stelle das Bild einer "noch schlafenden" "Zivilisation" bzw. "Kultur" in den Text eingewoben. Es wurde von der Naturerscheinung der Farben nahezu überblendet. Viel deutlicher aber wird der Kultur-Begriff sichtbar, wenn wir uns nun wiederum auf den größeren Zusammenhang des Tableaus, nämlich das Tagebuch der Amazonas-Reise als Ganzes, besinnen.

Wie schon in der Poesie Baudelaires, so steht auch hier die Gattung des Tableau in engem Zusammenhang mit dem Motiv der Reise. Mário de Andrades Feerie einer *Invitation au voyage* realisiert sich bald als eine Reise ins Land der Kindheit, bald als eine Reise den Fluß der Flüsse aufwärts, gegen den Strom der Geschichte, zurück zu den Anfän-

gen der Kultur und Zivilisation in Amerika. An den Quellen dieses Stroms, auf den Hochländern der Anden, existierte in präkolumbianischer Zeit eine solare Kultur. Als deren Wahrzeichen ist bis auf den heutigen Tag in Macchu Picchu der *Intihuinta* zu sehen, der rituelle Stein, an dem die Sonne "festgemacht" wurde (vgl. KAUFFMANN DOIG, S. 699). An verschiedenen Stellen in Mário de Andrades Reisebericht finden sich ethnologisch-gesellschaftliche oder auch episch-utopische Momente, die für das beobachtete Schauspiel der Farben einen geschichtlichen Bezugsrahmen bilden.

So wird an einer Stelle, weiter flußaufwärts, schon auf peruanischem Gebiet, in der Morgendämmerung von einem ironischen Indianer die Fabel von der Zivilisation erzählt. Es ist eine Entgegnung auf die Vorwürfe der Dekadenz, der elenden Hütten und des Müßiggangs, die er von dem Mann aus der Metropole sich anhören mußte. Dieser ruft dem Indianer den Wohlstand, die prächtigen Paläste und die Gesetzesstrenge seiner Vorfahren, der Inkas, in Erinnerung – zum Teil aus Wut darüber, daß der Einheimische ihm kein Rauschmittel verkaufen will. Der Indianer, der darauf besteht, daß sein Besucher wahre Poesie schreiben soll, erzählt ihm daraufhin die Geschichte von einem prächtigen Palast, den der Inka erbaute. Ein zweiter, von einem anderen Herrscher erbauter Palast jedoch erschien den Menschen noch prachtvoller. Und wiewohl verordnet wurde, daß sie diesen zu bewundern hätten, konnten sie nicht umhin, sich einen noch prachtvolleren Palast und noch vollkommenere Gesetze vorzustellen... Schwere Unruhen und Kriege waren die Folgen. Schließlich gaben die Indianer das Paläste-Bauen auf, und fortan lebten sie glücklich. Aber warum wolle er unbedingt ein Rauschmittel, fragt der ironische Erzähler seinen Besucher? Wäre es nicht besser, die in seiner Gesellschaft geltenden Gesetze zu befolgen? Was fehle ihm denn, sei er nicht gut versorgt mit Wohlstand und Glück?

Reisen bedeutet sich auf eine Route der Erkenntnis zu begeben. Welche Kultur- und Zivilisations-Erkenntnis hat Mário de ANDRADE von seiner Reise auf dem Amazonas mitgebracht? Zu seinem schriftstelleri-

schen Programm gehörte es, in Zusammenhang mit einer Reflexion über die "primitiven" Völker und Künstler, eine "neue Aisthesis" zu entwerfen (vgl. 1925, S. 240, 282, 293 f.). Auf seinem Weg auf dem Amazonasstrom zurück in Richtung Zivilisation erfindet er einen Indianerstamm: die Do-Mi-Sol-Indianer. Sie haben sehr eigenartige Sitten und Gebräuche, Wahrnehmungen und Sprachgewohnheiten. Das Leben ist für sie ein Übel, mit dem man fertig werden muß. Sie verfügen über vierzig verschiedene Worte um auszudrücken "Ich habe Hunger", aber über kein einziges um zu sagen "Ich bin satt". Der "andere" ist für sie stets "der Feind", aber sie können diesen Ausdruck so subtil differenzieren, daß der Feindes-Begriff dabei nahezu verblaßt. All dies hängt mit der außergewöhnlichen Fähigkeit der Do-Mi-Sol-Indianer zusammen, Töne zu artikulieren: halbe Töne, viertel Töne, fünftel, sechstel, siebentel Töne usw. Ihr größter Philosoph ist imstande, die Sprache der Vögel zu verstehen und zu sprechen.

Mit dieser Fabel von den Do-Mi-Sol-Indianern rückt Mário de Andrades Vision der Kultur, die eine Theorie der Armut und der Gewalt nicht ausspart, ganz nahe an eine Wahrnehmung der Natur heran. Komplementär zur Schaffung einer musikalischen Landschaft – auf eine solche läuft seine Darstellung des tropischen *Crépuscule du Matin* hinaus – erfindet er eine Kultur, die die Natur nicht als ihren Gegensatz begreift, sondern als einen Partner, mit dem sie Zwiesprache hält.

Im Licht dieses Textes aus der brasilianischen Moderne wäre auch Walter Benjamins negative Einschätzung von Goethes Beschäftigung mit der Naturwissenschaft, besonders der Farbenlehre, zu revidieren. Asyl und Sich Abdichten gegenüber der Gesellschaft und der Geschichte? Im Grunde schwanken Benjamins Bewertungen zwischen schroffer Ablehnung und unverhohlener Bewunderung. Kam nicht gerade die Tatsache, daß bei Goethe die naturwissenschaftlichen Studien "an der Stelle [stehen]", die bei anderen "die Ästhetik" einnimmt (*GS II/2*: 719), seiner eigenen Suche sehr entgegen? Von der *correspondance* zwischen Goethes Farbenlehre, dem Urphänomen der Aurora und Benjamins Farbsiglen

her läßt sich möglicherweise das Schlüssel-Konzept der Aura neu bestimmen, mit dem der Autor des *Passagen*-Projekts bis zuletzt experimentierte. So heißt es im Bauplan: "Vielleicht ist es notwendig, es mit dem Begriff einer von kultischen Fermenten gereinigten Aura zu versuchen? Vielleicht ist der Verfall der Aura nur ein Durchgangsstadium, in dem sie ihre kultischen Fermente ausscheidet um sich mit noch nicht erkennbaren anzureichern (*recte* für 'anzunähern')" (*GS VII/2*: 752 f.). Insbesondere geht es Benjamin um ein neues Verständnis der Natur. Er schreibt: "Das wahre Bild der vom befreiten Menschen bearbeiteten Natur bleibt noch zu entwickeln" (*GS VII/2*: S. 744 f.). Mit dieser Konzeption konvergieren Benjamins Bemerkungen zur Frauen-Emanzipation und zum **anthropologischen Materialismus** (*GS V/2*: 971-981) sowie zur Art des Umgangs der Antike [und der sogenannten "primitiven" Völker] mit dem Kosmos: "im Rausche" (vgl. *GS IV/1*, S. 146-148).

Lag nicht vielleicht in Goethes Option für das Studium der Natur eine Ahnung davon, wie das bürgerliche Kulturkonzept und der ihm entsprechende, von der Haltung des instrumentellen Rationalismus geprägte Naturbegriff überwunden werden könnte? Möglicherweise durch ein Studium, das Subjekt und Objekt mit Hilfe einer neuen Aisthesis miteinander vermittelt – wobei aber auch der Begriff der Technik mit einzubeziehen wäre.

Vielleicht sollte man, um die so gedachte Aufgabe als eine planetarische sich zu vergegenwärtigen, eine Ausgabe von Goethes Farbenlehre mit Mário de Andrades Darstellung des Sonnenaufgangs am Amazonas als Nachwort sich vorstellen.

### Literaturverzeichnis

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Hrsg. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2. Aufl., 1983 (1. Aufl. 1976).

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista* (1925). In: *Obra imatura*. São Paulo/Belo Horizonte, Martins/Itatiaia, 3. Aufl., 195-300, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne" (1863). In: *Oeuvres complètes*. Hrsg. Y.-G. Le Dantec. Paris, Gallimard, 1152-1192, 1961.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. 7 Bände. Hrsg. Rolf Tiedemann et al. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972-1989.
- BOLLE, Willi. "As siglas em cores no 'Trabalho das Passagens', de W. Benjamin". In: *Estudos Avançados* (São Paulo) 10/27, 41-77, 1996.
- DÉCULTOT, Élisabeth. *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tusson, Du Lérot, 1996.
- DÉCULTOT, Élisabeth/ HELMREICH, Christian. "Présentation. Paysage et modernité." In: *Revue Germanique Internationale* 7 (*Le Paysage en France et en Allemagne autour de 1800*), 5-16, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Zur Farbenlehre*. Hrsg. Manfred Wenzel. Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1991.
- KAUFFMANN DOIG, Federico. *Manual de Arqueologia Peruana*. Lima, Iberia S.A., 7. Aufl., 1980.
- SPIX, Joh. Bapt. von / MARTIUS, Carl Friedr. Phil. von. *Reise in Brasilien 1817-1820*. 3 Bände. Stuttgart, Brockhaus, 1980 (Erstausgabe: 1823-1831).

## Anhang

*Die Nummern in [...] wurden zur Erleichterung der Referenzen eingefügt.*

*Text 1:* Carl Friedrich Philipp von MARTIUS. *Reise in Brasilien 1817-1820*. Band 3. Stuttgart, Brockhaus, 1980 (Erstausgabe: 1823-1831), S. 889-891:

Da dieser Reisebericht auch ein Spiegel unsers innern Lebens seyn, dem freundlichen Leser nicht bloss von dem Gegenständlichen unserer

Beobachtungen Kunde geben soll, so sey erlaubt, dass der Herausgeber ein Blatt seines Tagebuchs beifüge, welches freilich in einer andern, als der gewöhnten Form, die Stimmung und Auffassung jener unvergesslichen Gegenwart beurkundet. –

"Pará, den 16. August 1819. Wie glücklich bin ich hier, wie tief und innig kommt hier so Manches zu meinem Verständnisse, das mir vorher unerreichbar stand! [1] Die Heiligkeit dieses Ortes, wo alle Kräfte sich harmonisch vereinen, und wie zum Triumphgesang zusammen-tönen, zeitiget Gefühle und Gedanken. [2] Ich meine besser zu verstehen, was es heisse, Geschichtsschreiber der Natur seyn. [3] Ich versenke mich täglich in das grosse und unaussprechliche Stilleben der Natur, und vermag ich auch nicht, es zu erfassen in seiner göttlichen Pragmatik, so erfüllt mich doch die Ahnung seiner Herrlichkeit mit nie gefühlten Wonneschauern. – Es ist 3 Uhr Morgens; ich verlasse meine Hangmatte, denn der Schlaf flieht mich Aufgeregten; ich öffne die Läden, und sehe hinaus in die dunkle, hehre Nacht. Feierlich flimmern die Sterne, und der Strom glänzt im Widerscheine des untergehenden Mondes zu mir herüber. Wie geheimnissvoll und stille ist Alles um mich her! Ich wandle mit der Blendlaterne hinaus in die kühle Varanda und betrachte meine trauten Freunde: Bäume und Gesträuche, die um die Wohnung herstehen. [4] Manche schlafen mit dicht zusammengelegten Blättern, andere aber, die Tagschläfer sind, ragen ruhig ausgebreitet in die stille Nacht auf; wenige Blumen stehen geöffnet; nur ihr, süssduftende Paullinienhecken begrüset mit feinstem Wohlgeruche den Wanderer, und du erhabene, düsterschattende Manga, deren dichtbelaubte Krone mich gegen den Nachthau schützet. Gespensterhaft flattern grosse Nachtschmetterlinge um die verführenden Lichter meiner Laterne. Immer stärker durchnässt der Thau die frisch aufathmenden Wiesen, und die Nachtluft legt sich feucht auf die erwärmten Glieder. [5] Eine Cicade, die im Hause wohnt, lockt mich mit heimischem Gezirpe wieder hinein, und leistet dem glücklichen Halbträumer Gesellschaft, der den Tag erwartet, vom Gsumse der Mosquiten, den paukenähnlichen Schlägen des Ochsenfrosches, oder dem klagenden Rufe des Ziegenmelkers wach erhalten. [6] Um fünf Uhr

seh' ich ringsum den Morgen dämmern; ein feines gleichmässiges Grau, mit Morgenroth verschmolzen und davon erheitert, umzieht den Himmel; nur der Zenith ist dunkler. [7] Die Formen der Bäume treten näher und näher, der Landwind der im Osten aufsteht, bewegt sie langsam: – schon schimmern rosenrothe Lichter und Reflexe um die Kuppeln der domartig gewölbten Caryocar-, Bertholetia- und Symphoniastämme. Die Zweige, die Blätter regen sich; die Träumer wachen auf, und baden in der erfrischten Morgenluft; Käfer fliegen, Mücken summen, Vögel rufen, Affen klettern schreiend ins Dickicht zurück; die Nachtschmetterlinge suchen lichtscheu taumelnd ihre Waldnacht wieder; auf den Wegen regt sich's, die Nagthiere laufen ins Gemäuer zurück, und die hinterlistigen Marderarten schleichen sachte vom Geflügel, dem der prunkende Haushahn den Morgen ausruft. [8] Immer heller wird's in der Luft; – der Tag bricht an; – eine unbeschreibliche Feier liegt über der Natur: die Erde erwartet ihren Bräutigam; und siehe! [9] Da ist er: wie rothe Blitze leuchtet der Sonnenrand, jetzt steigt die Sonne empor, – in einem Nu ist sie ganz über dem Horizonte, auftauchend aus feurigen Wellen, und wirft glühende Strahlen über die Erde hin. [10] Die magische Dämmerung weicht, grosse Reflexe flüchten sich verfolgt von Dunkel zu Dunkel, und auf einmal steht rings um den entzückten Beschauer die Erde in frischem Thauglanz, festlich, jugendlich heiter: die schönste Braut. Kein Wölkchen am Himmel, ungetrübt wölbt er sich über der Erde. Alles ist Leben; Thiere und Pflanzen im Genuss, im Kampf. Um sieben Uhr beginnt der Thau zu verschwinden, der Landwind lässt etwas nach, schon wird die zunehmende Wärme bemerklich. [11] Die Sonne steigt schnell und senkrecht am klaren und durchsichtig blauen Himmel auf, in welchem alle Dünste gleichmässig aufgelöst sind, bis sich späterhin, niedrig am westlichen Horizonte, kleine, weissflockige Wolken bilden; diese spitzen sich gegen das Taggestirn zu, und verlängern sich allmählich weiterhin am Firmamente. Um die neunte Stunde wird die Wiese ganz trocken; der Wald steht im Glanze seiner Lorbeerblätter; andere Blüten entfalten sich, andere hat schneller Liebesgenuss bereits hinweggerafft. [12] Noch eine Stunde später, und die Wolken wölben sich hoch auf, sie gestalten sich zu breiten, dichteren Massen, und ziehen bisweilen verdunkelnd

und kühlend unter der Sonne hin, die in leuchtender Fülle die Landschaft beherrscht.

*Text 2:* Mário de ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. Hrsg. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2. Aufl. 1983, S. 136-138:

5 de julho – [1] Ainda a noite é funda. [2] Núcleo de um cometa no alto, em cima da proa. [3] Parece que vai clarear mas logo bate um instante de escuridão intensa. [4] Antes de qualquer prenúncio de claridade no céu, é o rio que principia a alvorada e se espreguiça num primeiro desejo de cor. Bate um frio nítido. No conchego morno e mais que úmido, positivamente molhado do noturno, sai brisando de uma volta do rio um ar quase gélido que esperta. [5] Esperta os primeiros cochilos das cores apenas, nenhuma ave por enquanto. Um aroma vago, quase só imaginado, porque os rios da Amazônia não têm perfume, um perfuminho encanta os ares e se sente que o dia vai sair por detrás do mato. E então o horizonte principia existindo. [6] É uma barra escura, dura, largada em volta, cercando a gente por igual, de todos os lados. Nenhuma evaporação. [7] Guardada nesse horizonte crespo, a água inda lenta do Madeira, vazando pouco, represado pela corrente mais imponente do Amazonas, ainda continua mais clara que o céu. [8] No oriente, uns braços de cores aguadas, sem vontade, numa indolência enorme. [9] O friozinho arrebitado insiste em mexer com todos, mas o dia vem vindo lento, aguado mesmo, quase nada colorido, é mais luz indecisa que cor definida, pretejando umas nuvens pequenas que se puseram na frente. [10] Juro que o primeiro som ouvido foi um galo de uma civilização inda dormida na rede da casinha de palha de coqueiro. Mas o ouvido acordado, se abstrai do murmulho das águas fendidas e do arfar binário das caldeiras e consegue distinguir uns trinadinhos sem valor, suspiros. Tudo vem lento. [11] Só a cor dá mesmo pra sair, se define com rapidez. [12] Um olhar que se retire da arraiada, quando volta já encontra cores novas. [13] O azul se define, cor de enfeite de Nossa Senhora. [14] Um roseado sem muita graça, trêmulo, maleiteiro se arroja no ar e logo tem um desmaio

sem alarde, vira dum amarelo incolor e acaba ficando branco. É só o tempo de acender o cigarro e até o azul nítido de há pouco foi branqueando também e temos um desagradável céu branco, com nuvens de cinza adiante. E é só. [15] Mas olha aquela nuvenzinha que está saindo do oriente, traz no rabo quase ainda por detrás das árvores, traz sim como um debrum de roxo vivo. [16] Não é mais roxo, é escarlate. [17] É escarlate e a nuvenzinha vibra no fundo manchada de rosa brilhante, de encarnado e algum ouro nas bordas, também. [18] E já o horizonte redondo, inteiro se roseia de manso. As nuvens criam coragem. [19] Até longe, bem no alto do céu, vejo um farrancho delas, todas vestidas de luz clara, são laranjas perfeitos e uns brancos louros com ar de vida infantil. [20] Agora o rio todo é de crepe claríssimo, que a brisa ponteia com os gritinhos de umas três gaivotas. E assim que se acaba aquela ponta de ilha e o horizonte se agacha bem mais longe, o sol fura danado as sensações. [21] Há um fogaréu de fundição chofrando pra baixo das águas refletidoras. [22] O rio se escurenta em volta, cinza pura, a mancha vive só, com os reflexos rodeando e o foco de ouro laranja em cima, sublime, de violenta grandeza. Só a nuvenzona na frente inda está escura no céu. [23] O resto é azul vivíssimo outra vez, e rosas, marrons, verdes laranjas, amarelos. Bulhinhas mirins de passarinhos por aí. A brisa curta penetrando em tudo. Um primeiro embaciado na aberta do paranã e uma primeira, prodigiosa volúpia de calma. Dia de calorão vai fazer... Lá pelas nove horas, no mais... A roupa está umedecida. O chão preto da tolda escorre encharcado uma água que não choveu. E o grito bem riscado, firme do bem-te-vi. Trinados na margem baixa, a estibordo, movida atrás pelo ziguezague dos ramos das castanheiras. Que calma serena... Que mundo de águas lisas, fluídas... Que espelho claro... As caiçaras nos portos... Uma ausência plena de inquietações, de audácias, de Pirinéus ambiciosos... [24] E o sol, o sol do lado, todo de ouro branco, elaro, mui claro, claríssimo, impossível da gente fitar.

## ASPECTOS ROMÂNTICOS, NATURALISTAS E SIMBOLISTAS EM A MULHER SEM SOMBRA DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

Karin Volobueff\*

**Abstract:** *Die Frau ohne Schatten* (*The Woman without Shadow*), by the Austrian author Hugo von Hofmannsthal, is a kind of fairy tale in which a large and complex web of symbols is woven around an abstract landscape and characters of an enigmatic nature. Despite its intangible atmosphere reminiscent of the Romantic era, a rather Naturalistic world is revealed as the narrator leads us through a large city and follows the poor people in their lives of misery and suffering. This paper analyses this hybrid character of Hofmannsthal's text and identifies the various aesthetic traits present in it.

**Keywords:** Hugo von Hofmannsthal; *The Woman without Shadow*; Symbolism; Romanticism; Naturalism.

**Zusammenfassung:** Die Erzählung *Die Frau ohne Schatten*, von Hugo von Hofmannsthal, besteht aus einem dichten Gewebe von Symbolen zusammen mit einer stilisierten Landschaft, wo sich die rätselhafte Handlung der Personen abspielt. Die märchenhafte Atmosphäre und so manche Motive wurden aus der Romantik hergeleitet, doch wiederum führt uns der Autor in eine Welt von Leid und Elend, die beinahe naturalistische Züge aufweist. In meinem Essay möchte ich diese ästhetische Vielfalt des Textes behandeln, indem ich einige Elemente veranschauliche, die dem Symbolismus, der Romantik und dem Naturalismus entstammen.

**Stichwörter:** Hugo von Hofmannsthal; *Die Frau ohne Schatten*; Symbolismus; Romantik; Naturalismus.

\* A autora é Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Língua e Literatura Alemã, UNESP. Rodovia Araraquara-Jaú, km 1, CEP 14800-901 Araraquara SP, e-mail: volobueff@socrates.fclar.unesp.br



**Palavras-chave:** Hugo von Hofmannsthal; *A mulher sem sombra*; Simbolismo; Romantismo; Naturalismo.

## 1. Panorama cultural

Em fins do século XIX (até o término da Primeira Guerra Mundial) o mundo ocidental atravessava uma fase de diversidade artística e cultural marcada pela convivência de movimentos distintos, por vezes opostos. Nos países de fala alemã, vários movimentos literários dividiam a cena, de modo que, enquanto o Naturalismo ainda continuava em cartaz, outras tendências iam pipocando numa busca por alternativas ao projeto naturalista: Simbolismo, Impressionismo, Neoclassicismo, Neoromantismo, *Heimatliteratur* (“Literatura da terra natal”). Diante dessa pulverização, os historiadores da literatura alemã hoje lançam mão de uma designação genérica (muitas vezes valendo-se do âmbito histórico ou político) para batizar as décadas da virada do século: dependendo do autor, o período é tratado por “Literatura da passagem do século”, “Reação ao Naturalismo”, “Era Guilhermina” (referindo-se ao reinado de Guilherme II da Prússia entre 1888 e 1918), “Modernismo Vienense” (designação restrita aos autores e intelectuais austríacos)<sup>1</sup>. As tendências aglutinadas sob esses rótulos – a despeito de suas concepções estéticas específicas – têm em comum o fato de abdicarem da concepção positivista e dos temas ligados ao proletariado, preferindo em seu lugar a representação estilizada, a ótica subjetiva, a preocupação com o Belo.

Na Alemanha e Áustria verifica-se um intercâmbio tão intenso e profícuo entre os representantes dessas correntes que certos autores ora são considerados como filiados a uma escola, ora a outra, e existem casos em que um mesmo texto apresenta traços de mais de uma corrente

<sup>1</sup> ALKER (1969: 683) argumenta ser viável amalgamar todas essas correntes sob a denominação de *Jugendstil* ou *art nouveau*. Quem também já defendeu esse mesmo ponto de vista e se aprofundou na questão é DAVID (1963: 211-228).

estética. Lembremos de Rainer Maria Rilke, criador de alguns poemas de compleição claramente impressionista (como *O carrossel* ou *A pantera*<sup>2</sup>), mas que também é um herdeiro da tradição simbolista (BALAKIAN 1985: 12). O mesmo vale para Hugo von Hofmannsthal, que no livro de ZMEGAC (1981: 235 e 252), por exemplo, figura tanto no capítulo do Simbolismo como também no do Impressionismo.

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que aos dezoito anos já se tomara poeta celebrado (ALEWYN 1967: 178), destacou-se pelo espírito artístico e talento sofisticado. Esteta versátil, exercitou-se numa miríade de formas: além de poemas, narrativas e peças, redigiu ensaios e reflexões críticas, tendo ainda escrito libretos de ópera – *A mulher sem sombra*, por exemplo, foi apresentada com música de Richard Strauss em 1919, mesmo ano em que veio a lume a versão em prosa. Extremamente hábil no uso da língua (ZMEGAC confere-lhe as honras de genuíno virtuose), ele a molda com elegância e correção, explorando até os matizes mais sutis.

Sua vasta cultura permitiu-lhe sorver largos goles do manancial da tradição européia, transitando livremente entre a Antigüidade Clássica e o Barroco, entre a Idade Média e o Rococó, entre o Simbolismo e o Modernismo Vienense. Hofmannsthal retoma em grande parte o perfeccionismo dos classicistas (Goethe e Schiller) sem esconder o apego a certos aspectos tipicamente românticos, tais como a substituição da descrição mimética pela apresentação de uma paisagem simbólica, o enfoque de elementos subjetivos e individuais, ou ainda o afã de escapar da trivialidade e monotonia da rotina do burguês e buscar a “vida na arte”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Encontram-se no mercado duas boas traduções de *A pantera*: de José Paulo Paes e Augusto de Campos (vide Referências bibliográficas ao final do artigo).

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, o conto *O pote de ouro* (1814), de E.T.A. HOFFMANN, já acessível em tradução brasileira, em que o estudante Anselmo consegue realizar o anseio romântico de abandonar o mundo dos chamados “filisteus” e entregar-se por completo à poesia e inspiração no encantado país de Atlântida.

A obra de Hoffmannsthal está imbuída da dicotomia entre passado e presente, e a *Vergänglichkeit* (efemeridade, transitoriedade, instabilidade) costuma ser vista como tópico fundamental em sua produção: de um lado, ele era dominado pelas idéias, originárias do Barroco, da finitude e da vaidade (*vanitas*); de outro, tinha consciência de viver numa época de decadência (MASSON 1994: 53, 57). Thomas MANN (1953: 197), somando-se a outros estudiosos, frisa que, mesmo nas obras de juventude, Hoffmannsthal demonstrou um constante fascínio pela morte, pelas noções de beleza e de elegância. Para ALEWYN (1967: 9ss.) isso deixa entrever que o autor tinha profundas raízes na cultura do Império austro-húngaro, e que seu pessimismo resultava da certeza de estar presenciando a agonia desse mundo e dessa maneira de viver (que realmente haveriam de ser enterrados com a Primeira Guerra). Talvez decorra daí a áurea mística que cerca a refinada arte de Hofmannsthal e que é também típica do Simbolismo (ZMEGAC 1981: 236).

## 2. *A mulher sem sombra* (1919)

O enredo de *Die Frau ohne Schatten* (*A mulher sem sombra*) pode ser assim resumido: a imperatriz (uma fada – filha de Keikobad, rei dos espíritos) descobre que seu marido será transformado em pedra caso ela continue sem sombra. Ela e sua ama seguem então para uma cidade populosa, onde empregam um estratagema para serem aceitas na casa de Barak, um tintureiro. A tintureira acaba cedendo-lhes sua sombra (mesmo sabendo que isso implica em tornar-se estéril). A maldição, porém, realiza-se mesmo assim: o imperador converte-se em pedra. Após encontrar a estátua do amado, a imperatriz tem oportunidade de definitivamente tomar posse da sombra da tintureira. Impelida pelo seu sentimento de culpa, no entanto, decide recusá-la – sendo então premiada com uma sombra própria.

Essa estrutura reproduz claramente o esquema básico do conto de fadas: surgimento de um problema, viagem em busca da solução, êxito da

empresa e final feliz. Entretanto, *A mulher sem sombra* está longe de guiar-se pela simplicidade e clareza que caracterizam as narrativas dos Grimm. Trata-se, ao contrário, de um texto denso e requintado, repleto de imagens e situações simbólicas e enigmáticas. Não é tarefa fácil acompanhar a trama, entender os diálogos, perceber relações de causa e efeito, abrir caminho por entre as teias de símbolos que compõem a narrativa. A linguagem apurada alia-se a uma exposição sinuosa e labiríntica, que brilha pelo seu esmero estético ao mesmo tempo em que obscurece seu significado.

A densidade do texto não impede, porém, que ele seja enxuto e simétrico: o elenco de personagens relevantes é diminuto (resumindo-se à ama e dois casais: imperador e imperatriz, tintureiro e tintureira); a ação concentra-se em três dias; a textura narrativa é bem amarrada, estando excluído todo elemento redundante ou supérfluo. Quanto ao espaço, são apenas três os lugares em que se passa a ação, e sua distribuição pelo texto contribui para criar uma estrutura simples e bem definida:

- Palácio Azul (capítulo 1)
- Casa do tintureiro na cidade (capítulos 2 e 3)
- Montanhas no reino de Keikobad (capítulo 4)
- Casa do tintureiro na cidade (capítulos 5 e 6)
- Montanhas no reino de Keikobad (capítulo 7)

O destaque conferido ao primeiro capítulo (único que se passa no Palácio Azul) deve-se à sua importância para o desenvolvimento do todo, pois apresenta ao leitor os elementos e motivos fundamentais da narrativa. Assim, o texto inicia com a visita de um mensageiro de Keikobad indagando à ama se a imperatriz carrega “em seu ventre alguém que está por nascer” e se ela “ainda não projeta sombra” (HOFMANNSTHAL 1991: 8), de modo que já no princípio fica clara a ligação entre a ausência da sombra e a questão da maternidade.

Também já há menção às águas (rios e “água da vida”), e fica patente a participação fundamental dos animais na história: o falcão ver-

melho do imperador traz até a fada o talismã em que está inscrita a maldição, abrindo-lhe a possibilidade de sair à procura de uma solução para o problema. Com isso, imperador e imperatriz separam-se para trilhar caminhos bem diversos: ela vai para a cidade dos homens conviver com a plebe e conhecer a dor e o valor da vida (processo de humanização), ele vai para as montanhas e aferra-se cada vez mais a seu egoísmo e soberba (processo de petrificação). Com a leitura da mensagem gravada no talismã, além disso, é inserido no texto o motivo da transformação em pedra, outro tópico basilar da narrativa:

“Maldição e morte ao ser humano que desatar este laço; em pedra se transformará a mão de quem o fizer, contanto que não compre com sua sombra seu destino na terra; em pedra se transformará o corpo a que pertence a mão; em pedra o olho que iluminou o corpo – em seu interior a mente continuará viva a provar a morte eterna com a língua da vida; o prazo está fixado segundo o fluxo das estrelas.” (HOFMANNSTHAL 1991: 12)

O primeiro capítulo tem ainda a função de estabelecer as coordenadas temporais: é nele que se narra o passado, expõe-se a situação presente, e provoca-se expectativa quanto ao futuro. Em um rápido *flashback*, descobrimos que há um ano (acontecimento passado), o imperador caçava nas montanhas e avistou uma gazela. Com a ajuda do falcão vermelho, que ofuscou os olhos da gazela golpeando-os com as asas, o caçador alcançou a presa. A gazela (na verdade a filha de Keikobad) rapidamente abandonou a forma animal, e os dois viveram um momento de entrega e paixão. Desde esse dia em que deixou o reino de seu pai e tornou-se a imperatriz, ela perdeu o dom de transformação em animais e passa seus dias mergulhada em tédio (situação presente). A descoberta da ameaça contra seu amor instiga-a a abandonar a passividade e reclusão no Palácio Azul para lutar e vencer o destino (perspectiva futura).

O primeiro capítulo reivindica para si um *status* semelhante ao do primeiro ato na peça clássica: ele desempenha um papel de introdução e

embasamento, estando incumbido da tarefa de produzir o alicerce de toda narrativa (ainda que o leitor só aos poucos consiga juntar as peças do quebra-cabeça). Mais do que isso, *A mulher sem sombra*, do ponto de vista formal, apresenta vários traços da estética classicista – como a proporcionalidade do conjunto e o equilíbrio entre as partes; o primor poético da linguagem; o rigor e exatidão com que está organizado o todo.

Por outro lado, a narrativa inegavelmente exhibe numerosos aspectos herdados do Romantismo, destacando-se a presença de certos motivos (busca da sombra, petrificação, etc.), a preocupação com a elevação do homem, a exploração de elementos mágicos e feéricos. ALEWYN (1967: 6) captura essa face ambígua de Hofmannsthal numa fórmula simples: o autor alia a clareza clássica à profundidade romântica. Essa afinidade com os dois movimentos torna-se clara se lembrarmos dos contos de fadas do romântico Novalis, especialmente aqueles contidos no romance *Heinrich von Ofterdingen* (1802), além da narrativa de Goethe *Das Märchen* (*Conto de fadas*, 1795), redigida já em sua fase classicista.

*A mulher sem sombra*, também ela um conto de fadas, aglutina muitos elementos típicos das histórias da Carochinha: as faculdades mágicas da ama, o rio que corre montanha acima, o demoníaco *efrit*, a misteriosa água dourada ou água da vida. O que o diferencia, porém, é a penumbra sombria, pesada, enigmática que pesa sobre a narrativa, tirando-lhe o toque doce e inocente, típico dos contos maravilhosos (também os contos de Goethe e Novalis nada têm de singelo). Do reino dos espíritos – regido por Keikobad – provêm os estranhos seres que concorrem para a atmosfera insólita da narrativa. É o caso do *efrit*, misteriosa criatura que a ama invoca para junto da tintureira a fim de convencê-la a barganhar sua sombra. A maneira felina com que ele se aproxima da tintureira indefesa revela sua natureza de predador, criando um efeito tenebroso:

“A imperatriz recuou; notou que um dos olhos do estranho era maior que o outro e que ele lançava olhares de uma violência tipicamente animalesca. Ela reconheceu tratar-se de um dos Efrits, entidades que

conseguiam assumir a forma que desejavam para atrair e ludibriar os humanos. [...]

O Efrít agarrou com as duas mãos os pulsos da tintureira, obrigando-a a erguer os olhos; seu olhar não podia defender-se do olhar penetrante do Efrít; ela se sentia completamente indefesa, até o fundo de seu coração. [...]

A imperatriz recusava-se a olhar, mas olhava. Não compreendia o que estava vendo e, no entanto, não lhe era totalmente incompreensível: o sentimento sufocante da realidade tomava tudo aquilo coeso.

– Que se acabe! – sussurrou a imperatriz [...]. O que é ele para ela, o que ela é para ele? Como podem se juntar? Por que ela não se defende verdadeiramente dele? O que há entre essas duas criaturas?

– Tua sombra – respondeu a ama, e seu rosto se iluminou.”  
(HOFMANNSTHAL 1991: 31)

A cena contém os elementos mágicos do conto de fadas, mas nem de longe se assemelha à conversa de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo que a quer devorar. Ao invés disso, o encontro da tintureira com o *efrit* lembra o momento tenso e agoureiro em que Édipo se vê cara a cara com a esfinge, e suas palavras serão decisivas para todo o seu futuro. Entretanto, ao contrário de Édipo, a tintureira não conhece as respostas e não tem como repelir o agressor.

O caráter cifrado desse diálogo repete-se a cada página do texto. A análise de seus motivos centrais permite justamente abrir caminho por essa floresta de enigmas e reconhecer o esmero com que foi criada essa narrativa de Hofmannsthal.

### 3. Água, animais, sombra: ambivalência dos motivos

A amplitude simbólica do texto escora-se na rede de motivos que povoam *A mulher sem sombra*. O papel e significado desses motivos

ultrapassam os limites do sentido literal e atingem múltiplos níveis que vão do mítico ao filosófico, do social ao estético.

Vejamos, de início, o motivo da água. Ela exerce uma função primordial no texto, uma vez que interliga espaço e personagens, tempo e enredo, carregando consigo um amplo leque de referências. Está presente em todos os três locais de ação e em cada um assume uma conotação que vai além do simples elemento líquido: 1. o lago estagnado nas imediações do Palácio Azul remete à rigidez do imperador; 2. o rio que atravessa a cidade grande e se turva com as tintas utilizadas pelo tintureiro aponta para as condições de trabalho insalubre da população pobre; 3. a correnteza no reino de Keikobad representa o fluxo contínuo da vida. Esses locais e as águas ali presentes circunscrevem os três estágios por que passam os protagonistas: fase inicial de rigidez (petrificação) interior; fase intermediária, de contato com a vida real e o sofrimento; e fase final, de inserção na corrente da vida e na linha temporal que liga o hoje ao ontem e ao amanhã.

A água baliza ainda algumas passagens cruciais do texto, demarcando os momentos de maior tensão ou de derradeira absolvição: ela está presente quando a tintureira abdica de sua sombra; quando a ama é definitivamente separada da imperatriz; quando esta se reencontra com o imperador; e quando os dois casais conquistam a redenção final e se unem em harmonia. Note-se que a água é requisito indispensável à própria compra da sombra – motivo central do texto. Assim, a magia ensinada pela ama à tintureira como método para descolar de si a sombra consiste em um ritual a ser executado nas proximidades de uma correnteza (ou de um fogo), pois a sombra é atraída por aquilo que flui (e aquilo que deita labaredas). A água acompanha, ainda, os dois picos da trajetória de Barak: seu momento de maior infortúnio (em que a tintureira realiza o ritual e, junto com a sombra, sacrifica seus filhos ainda não nascidos), e momento de maior ventura (em que se reconcilia com sua mulher). No último capítulo, as águas aparecem ainda enquanto emblema da fartura: os numerosos presentes que o pescador retira do rio para Barak

representam uma compensação ao tintureiro pelas agruras vividas com a perda da sombra pela tintureira, mas a abundância dessas dádivas simboliza também a fertilidade com que o casal, ou antes os dois casais, foram agraciados ao final.

Além de sua função “paisagística”, caracterizada pela inatividade, o elemento líquido aparece ainda como fator ativo, capaz de interferir diretamente no destino dos personagens. A temível água dourada, ou água da vida, reverenciada por todos como uma divindade suprema, funciona como elemento catalisador que tem o poder de condenar e absolver, purificar e transformar. E como tal, é ela que resolve no final todos os conflitos, e provê a imperatriz de uma sombra própria. Sendo ao mesmo tempo fluida e ardente (juntando em si as duas características que atraem a sombra da tintureira quando descolada), ela é um “fogo líquido” (HOFMANNSTHAL 1991: 85), que reúne a placidez do mar à intensidade da chama. Essa dupla natureza faz com que contenha os atributos – bons e maus – da água (símbolo de fertilidade, alimento, vida, mas também de força bruta e fúria indomável) e do fogo (sinônimo de destruição, guerra, inferno, mas também de purificação, saber, subjugação das forças da Natureza). Se lembrarmos que na tradição folclórica a sombra simboliza a individualidade e, especialmente, a alma humana (WILPERT 1978: 22), a corrida da sombra, tão logo se viu liberta da tintureira, rumo ao elemento fluido/flamejante simboliza a atração do homem por esses dois princípios, água e fogo, que lhe permitiram sobreviver, dominar a Natureza e erigir sua civilização.

Mais um aspecto assumido pelo elemento líquido no conto são as lágrimas. Sob essa forma, a água marca o processo de humanização da imperatriz: à medida que presencia o drama de Barak e descobre o que é o sofrimento, ela vai assumindo traços fisionômicos cada vez mais humanos e aprende a chorar (HOFMANNSTHAL 1991: 59). Também o imperador e a tintureira deixam-se levar pelas lágrimas, mas apenas no final do texto (HOFMANNSTHAL 1991: 88); o pranto sela seu resgate do narcisismo bem como o desenvolvimento de uma postura afável em relação aos

filhos que estão por vir. Dos protagonistas, a única que nunca chora e permanece impassível diante da dor alheia é a ama. Por conseguinte, a transformação final da imperatriz (de fada em ser humano) reclama necessariamente seu afastamento da ama. A separação das duas, muito significativamente, ocorre junto ao rio e por força da intervenção do pescador, também ele um dos espíritos súditos de Keikobad e alguém intimamente ligado às águas.

A ama representa o indivíduo egocêntrico, possessivo, ardiloso, incapaz de se aperfeiçoar. Enquanto a imperatriz evolui do cego egoísmo à generosa abnegação, a ama permanece incólume às experiências vividas na casa de Barak. Seu desprezo pelos homens não é amenizado à vista de sua dor e miséria. Tampouco decresce seu ódio pelo imperador, pois desde o início anseia pela sua ruína e em nenhum momento pretende impedir que ele se transforme em pedra. Com sua ida à cidade dos homens, apenas obedeceu ao sentido literal das palavras da imperatriz – que lhe ordenara conseguir uma sombra qualquer que fosse o preço –, sem esclarecer-lhe o que sabia de antemão<sup>4</sup>: que, para anular a maldição do talismã, não lhe bastaria adquirir a sombra de alguém, mas seria preciso desenvolver uma sombra *própria*. A evolução alcançada pela imperatriz ao fim da narrativa entra, portanto, em choque com a disposição da ama, que é de rejeição aos sentimentos humanos adquiridos pela sua senhora.

Ao lado da água, outro importante elemento simbólico são os animais. Assim como a água mágica capaz de curar todos os males provém dos contos de fadas, também os animais falantes e inteligentes têm uma longa tradição, tanto nos contos de fadas como nas fábulas, lendas e mitos. Em *A mulher sem sombra*, os animais têm função variada e distribuída por diversos níveis, ora aparecendo literalmente como alimárias e feras, ora dotados de múltiplos sentidos figurados. Assim, eles fornecem as formas adotadas pela fada quando ainda possuía o talismã e tinha o

<sup>4</sup> Conforme o início do sétimo capítulo (HOFMANNSTHAL 1991: especialmente 73).

dom da transformação; também aparecem nas construções metafóricas utilizadas pelo narrador para descrever características de personagens; e ainda servem para corporificar os espíritos dos filhos não-nascidos, que aparecem como falcão vermelho e peixes. Tal como no caso das águas, os animais não são tratados por Hofmannsthal como parte da Natureza, mas como elemento simbólico e expressão de uma realidade abstrata.

Desde o início os animais aparecem como pólo contrastante em relação aos humanos. Logo ao chegar à cidade, a imperatriz sofre profundo abalo ao deparar-se com as faces cruéis e impiedosas dos homens, mas recupera-se ao avistar o olhar manso e sábio de um mulo: o animal serve de reverso daquilo que o homem tem de pior. Trechos como “Ali viviam aninhadas como ratos as pessoas mais humildes” (HOFMANNSTHAL 1991: 64), “encurvado como um animal de carga” (ib.: 18), “parem de uivar como cães” (ib.: 67) revelam a desumanização do homem e seu rebaixamento ao nível dos brutos: a referência ao animal funciona como indicação das condições miseráveis e indignas a que estão submetidos os habitantes dos guetos proletários (onde vivem o tintureiro e a tintureira). No primeiro caso, quando a imperatriz se acalma ao avistar um mulo, o animal é uma instância positiva e benigna; no segundo, em que o narrador faz uso de expressões como as citadas acima, o animal condensa toda sorte de aspectos negativos e abjetos. Em qualquer dos casos, o animal serve para ressaltar uma negatividade no ser humano: ou aponta para uma característica maléfica, ou para uma característica benéfica que falta ao homem para ser, justamente, humano de fato.

Quanto ao poder que a imperatriz outrora tinha, de converter-se em animais, ele representa a solidão e liberdade de que usufruía na ilha de seu pai. Com esse poder de transformação, a fada povoava o ermo com formas diversas (gazela, peixe, vóvora, passarinho). Por outro lado, dessa vida de liberdade ilimitada estão ausentes obrigações de qualquer tipo, e a freqüente alteração de formas é associada por WÜHRL (1984: 310) a uma atitude inconstante e alheia a compromissos. Esse estado isento de culpa ou consciência produz, em última instância, o afastamen-

to da imperatriz da “vida real”, sua incapacidade de sofrer e entender o sofrimento alheio, sua falta de verdadeira comunhão com o outro – coisas que ela terá que aprender ao longo da narrativa para que o “nó de seu coração seja desatado”, segundo as palavras do texto. Para MASSON (1994: 58), a privação da sombra é símbolo da contínua mutação de formas, da incapacidade de reter um corpo estável, o que priva a imperatriz do poder de gerar seres de corpos estáveis (filhos).

Os animais também são citados em construções metafóricas que servem à caracterização geral dos personagens ou à ênfase de certos traços: as constantes comparações da ama com uma serpente revelam sua perfídia; a impetuosidade da tintureira é reafirmada na sua comparação a um potro; a força e tamanho físico de Barak são ressaltados quando ele é chamado de leão e elefante, da mesma forma como sua mansidão e paciência são enfatizadas ao ser igualado a uma mula. De todos esses exemplos, o mais insistentemente repetido é o da ama, cuja “careta repugnante [...] assemelhava-se realmente à cabeça de uma serpente” (HOFMANNSTHAL 1991: 94) com boca desdentada (ib.: 21, 70), olhos sem cílios e língua longa e fina (ib.: 57), aliás uma língua dupla (ib.: 14), que se move de um lado para outro (ib.: 70)<sup>5</sup>. Observe-se que o caráter ofídico da ama não é simples acessório decorativo: todas as suas atitudes têm em vista o ludíbrio, a mentira, o logro. Sua presença junto à imperatriz, especialmente sua atuação na casa de Barak aproxima-a da serpente que, na Bíblia, tentou Adão e Eva. Instigada pela imperatriz a conseguir uma sombra a qualquer preço, a ama apela para a vaidade, egoísmo e sensualidade da tintureira, prometendo-lhe juventude eterna e um amante rico, belo e ardente em troca de sua desistência da maternidade. Tal como na

<sup>5</sup> Infelizmente esta alusão à cobra perdeu-se na tradução brasileira, uma vez que “Doppelzüngige” (HOFMANNSTHAL 1963: 79-80), consta aí apenas como “dissimulada” (HOFMANNSTHAL 1991: 14). É natural que, vendo-se forçado a optar entre o sentido figurado e o literal, e reconhecendo ser imperioso manter a fluência da frase, o tradutor escolheu um termo que transmite a idéia principal da palavra alemã, mas que, infelizmente, não comporta o segundo sentido implícito em sua construção de substantivo composto: *Zunge* = língua; *doppel* = dupla.

Bíblia, a serpente (ama) seduz a mulher (tintureira), que, por sua vez, põe a perder o homem (Barak vê frustrado o seu desejo de ter filhos) e ainda acarreta o padecimento das gerações futuras (a descendência do tintureiro fica fadada à destruição).

Dentre os animais citados no texto, o falcão e os peixes são os que têm o papel mais decisivo, em especial porque estão intimamente ligados à sombra. Enquanto o falcão demora a revelar sua verdadeira identidade (ele é a corporificação de um espírito), um estranho incidente logo no segundo capítulo já alerta o leitor de que os peixes são mais do que simples animaizinhos. Recém-chegada à casa de Barak, a ama põe-se a fritar peixes; dentro em pouco a imperatriz – e somente a imperatriz – ouve os bichinhos lamuriando-se: “Mãe, ó, mãe, deixa-nos vir para casa!” (HOFMANNSTHAL 1991: 22). Só muitas e muitas páginas adiante o leitor começará a perceber que esses peixes na frigideira estão dando voz ao lamento dos futuros filhos do tintureiro e da tintureira, ou seja, os filhos que ainda irão nascer, caso os dois venham a ter prole. Cria-se, assim, um fio alinhavando o mágico e o prosaico (animais falantes e peixes fritos para o jantar), o presente e o porvir (os não-nascidos manifestando-se aos já nascidos), a esfera animal e a humana (peixes expressando o desespero das crianças). Mais tarde, quando a ama ensina à tintureira um ritual para desfazer-se da sombra, os peixes – que incorporam os filhos não-nascidos do tintureiro – são elemento fundamental para a realização da simpatia:

“– Escaparás furtivamente de casa entre o dia e a noite e irás até uma água corrente. [...] Darás então as costas à água corrente e tirarás toda a roupa, ficando apenas com teu pantufo no pé esquerdo. [...] Então pegarás sete peixinhos como esses, atirarás com a mão esquerda e por cima do ombro direito todos eles à água, e dirás três vezes: ‘Afastai-vos de mim, malditos, e ide habitar minha sombra!’” (HOFMANNSTHAL 1991: 23 s.)

Os “malditos” a serem afastados juntamente com a sombra são os filhos que ainda não nasceram: despindo a sombra, a tintureira descarta

sua fertilidade e sacrifica os não-nascidos que ainda poderia dar à luz. A súplica dos peixes na frigideira – para que os deixem vir para casa – é um pedido para nascer.

Mais individualizado e com maior capacidade de intervenção, também o falcão vermelho é um espírito que anseia por nascer. Ele é um dos filhos em potencial do imperador e da imperatriz. Ora, essa identidade do falcão torna o texto ainda mais labiríntico, criando um movimento elíptico do tempo, já que o próprio falcão foi o fator de união entre seu pai e sua mãe: sem a intervenção da ave para prevenir a fuga da gazela, o imperador não teria alcançado e conquistado a fada. Portanto, o filho que ainda está para ser concebido é quem cria as condições para que seus pais pudessem se conhecer e amar.

Essa não é única ocorrência na história dessa “dobra no tempo”, que já aparece na carta da imperatriz, na qual “era impossível encontrar o ponto inicial – o fim entrelaçava-se no início” (HOFMANNSTHAL 1991: 38), bem como no tapete tecido pela filha mais velha, cujo fio inicial era ligado ao fio final (ib.: 42). Em todos esses exemplos há um elo entre o início e o fim que funde passado, presente e futuro. Esse fluxo contínuo permeia todo o texto e é a chave para compreender o enigmático diálogo entre o imperador e as crianças na gruta: quando ele lhes pergunta, por exemplo, se elas estão partindo ou retornando de viagem, um dos meninos responde “Tu é que estás à frente e atrás de nós!” (ib.: 44). Ora, na condição de não-nascidos, sua concepção só se dará no futuro, ao passo que o imperador, enquanto seu progenitor, faz parte de seu passado.

O próprio tempo torna-se, portanto, relativo: enquanto os seres humanos estão submetidos aos seus ditames (sofrem, envelhecem, morrem), os não-nascidos encontram-se dissolvidos na eternidade (não havendo para eles diferença entre ontem, hoje ou amanhã). Uma vez que não distinguem entre o antes e o depois, os não-nascidos quando andam não põem um pé à frente do outro, apenas resvalam sobre o chão. Quanto à imperatriz, ela está numa esfera intermediária: embora o tempo não

lhe imprima suas marcas (como faz no caso dos mortais comuns), ela tem uma percepção desagradável da passagem dos dias, que equivale a uma enfadonha repetição (ao contrário dos não-nascidos, que não têm percepção alguma). Para ela, o tempo é como uma roda girando interminavelmente sobre si mesma<sup>6</sup>. Entretanto, já perto do fim da narrativa chegará um momento decisivo em que a imperatriz terá a chance de sair desse círculo interminável, passando a sujeitar-se aos mesmos imperativos que os humanos. Quando essa hora chegar, poderá ou não conseguir uma sombra. Para o leitor, no entanto, mais uma vez é difícil perceber o que está em jogo, pois uma bruma de mistério recobre o anúncio do momento fatal:

“– Ouve bem, senhora – disse o primeiro [dos não-nascidos] –, as palavras de nossa mãe [a tintureira] ocorrem no tempo e por isso são revogáveis...

– ... *mas as tuas* – interveio o segundo –, as tuas ocorrerão neste instante e serão irrevogáveis: tua sorte, portanto está lançada!

– De que instante falas? – perguntou a imperatriz.

– Do único! – disse a pequena jovem que resplandecia ao se *aproximar*.” (HOFMANNSTHAL 1991: 81)

Aqui, como em outros trechos já citados, fica evidente como a narrativa fornece informações, apresentando-as, porém, de maneira cifrada. Temas e motivos, presentes às vezes desde o início, são investidos de caráter simbólico, funcionando não como explicações claras, mas como sinais ou indicações que, a exemplo das palavras de um oráculo, precisam ser decifrados. Ao tecer sua extensa rede de símbolos – sombra, estátua viva, falcão, peixe, água, nó, gruta, etc. –, Hofmannsthal apoderou-se de motivos preexistentes na literatura universal, mas empregou-os de modo a imprimir em cada um desses elementos um significado

<sup>6</sup> Bem no início da narrativa, quando a ama desperta a imperatriz, esta se queixa: “Por que não me deixaste dormir? Como devo passar todo este tempo?” (HOFMANNSTHAL 1991: 9)

próprio, personalizado, que só revela seu sentido quando perseguido página após página dentro do todo. Separadamente, cada parágrafo de *A mulher sem sombra* pode soar incongruente ou sem sentido, sendo necessário trazer o significado à tona paulatinamente, como um intricado quebra-cabeças que só se deixa montar passo a passo. É apenas ao seguir o fio da meada, que chegamos a visualizar a trama do tecido; é acompanhando os sinais, que podemos chegar a intuir o valor de cada um desses motivos.

Dessa maneira, o leitor pode gradualmente entrever, por fim, a ligação entre todos esses elementos e a sombra. Num primeiro momento, ela representa a maternidade, ou seja, a capacidade e a disposição em ter filhos – é muito relevante o fato de que o texto começa com a chegada de um mensageiro de Keikobad indagando à ama justamente se a imperatriz espera um filho e se já lança sombra. Essa relação entre gravidez e posse de sombra é de início desconhecida inclusive pela própria imperatriz, pois quando exigiu da ama que lhe conseguisse alguém disposto a vender-lhe a sombra, não tinha noção de que uma sombra obtida assim por comércio não teria a faculdade de impedir a transformação do imperador em pedra.

E isso porque a sombra significa bem mais do que a existência de um feto no ventre. Conforme explica WILPERT (1978: 95), se a sombra representasse tão somente fecundidade e procriação, a tintureira (que se rebela contra a idéia de ver seu belo corpo deformado pela gravidez) seria o personagem sem sombra, e não a imperatriz, de quem nunca ouvimos qualquer afirmação nesse sentido. WILPERT argumenta que a sombra é um símbolo mais complexo, que, além de denotar a maternidade, possui um feixe de significados cujo denominador comum é a qualidade de humano. E essa qualidade pode ser entendida de várias maneiras. Em primeiro lugar, pode referir-se ao gênero humano e, como tal, a sombra serve para diferenciar quem pertence ao mundo dos homens (identificados pela presença de uma sombra) e quem é súdito de Keikobad, o “príncipe dos espíritos”. Como todos os mortais são dotados de sombra, a tintureira necessariamente tem uma, ainda que se recuse a ser mãe.



Em segundo lugar, a sombra pode aplicar-se ao humano no sentido de “*humanitário*”, compreendendo assim os sentimentos mais nobres e elevados, tais como altruísmo, compaixão, generosidade, amor ou compreensão. Quando, pois, a mensagem no talismã impõe a tarefa de conseguir uma sombra, a exigência é quanto ao desenvolvimento dessas qualidades. Em outras palavras, a condição necessária para que o imperador não seja petrificado, bem como o requisito para a imperatriz obter uma sombra, e ainda o quesito indispensável para que a união do tintureiro e da tintureira se torne frutífera e feliz, não é a sombra enquanto objeto, mas enquanto símbolo da comunhão genuína do afeto e entendimento mais profundos, do desenvolvimento de verdadeiro calor humano. Da parte do imperador, a satisfação dessa exigência implica em abandonar sua rigidez e frieza afetiva; da parte da imperatriz, em participar da natureza humana; da parte do tintureiro, em elevar-se acima do animalesco e bruto; da parte da tintureira, em superar a vaidade egoísta.

Se a imperatriz e a ama não tivessem interferido em suas vidas, Barak e a tintureira teriam simplesmente continuado sua vida conjugal desajustada; e a ausência de filhos não teria relação com a sombra. Mas para o casal imperial a situação é outra. Sendo uma fada, a imperatriz nunca teve uma sombra e para si mesma nunca precisaria de uma. No entanto, quando o imperador desatou o talismã, atraiu sobre si a maldição de ser transformado em pedra caso não pagasse à terra o tributo de uma sombra – uma sombra que fosse projetada pela imperatriz, dona do talismã. Para satisfazer esse desígnio ele teria, num prazo de doze meses, de conseguir “desatar o nó” do coração da imperatriz, ou seja, inspirar-lhe calor humano, tornando-a capaz de gerar seus filhos.

#### 4. Elementos românticos

A mensagem contida no motivo da sombra é de confraternização entre os homens e deve ser lida como uma resposta à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), terminada um ano antes da publicação de *A mulher*

*sem sombra*. Fazendo a sombra encarnar o que há de melhor no ser humano – seus sentimentos mais calorosos, a preocupação com as gerações futuras e o diálogo entre os homens – Hofmannsthal desenvolve um espectro próprio de associações, diverso daquelas com que o tema da sombra havia sido tratado anteriormente na literatura. Dentre seus ancestrais literários, o mais importante é o conto *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), do romântico alemão Adelbert von Chamisso, em que o protagonista vende sua sombra em troca de um saquinho permanentemente cheio de moedas de ouro. A primeira – e a mais óbvia – diferença entre os textos de Hofmannsthal e de Chamisso é que, num caso, temos o motivo da ausência da sombra, no outro, o motivo da perda da sombra. Mas a diferença mais crucial está na concepção geral dos dois textos e na forma de empregar a sombra. Em Chamisso, a venda da sombra sugere a idéia do pacto com o diabo, e as conseqüências sofridas por esse ato podem ser interpretadas no sentido de uma crítica social: a rejeição geral de que é vítima o protagonista Schlemihl equivale à marginalização que atinge os indivíduos incapazes de se adaptar ao sistema de normas vigente na sociedade. Esse extravio da sombra pode ser entendido como perda da respeitabilidade burguesa, da honra e bom nome, da integração social, da pátria (WILPERT 1978: 30 ss.). Entre as características do texto de Chamisso estão a crítica ao materialismo e valorização do dinheiro; a figura do *outsider*, a perspectiva essencialmente pessimista. Aspecto importante a considerar é o fato de o narrador contar sua história de forma clara, objetiva e bem ordenada, recorrendo ao suspense, a elementos inesperados e surpreendentes, ao apelo às emoções do leitor. Ao denominar seu texto *A mulher sem sombra*, Hofmannsthal assume explicitamente o parentesco com o *Peter Schlemihl*: alguém, mais uma vez, não possui sombra, mas agora uma mulher. Os pontos de contato entre os dois textos vão, contudo, muito além dessa alusão implícita no título, e o estudo de Gero von Wilpert examina a questão em detalhes. Mas, embora a associação com Chamisso seja a mais manifesta, nem de longe esgotou-se com ela a referência a textos de outros autores e o emprego de componentes do vasto acervo cultural que Hofmannsthal conhecia. São especialmente abundantes seus empréstimos do Romantismo, como fica claro a partir de alguns exemplos.

Logo no primeiro parágrafo, a cor do “Palácio Azul” já alude ao Romantismo: a flor azul em *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis, tornou-se o símbolo de toda uma geração, circunscrevendo o anseio do romântico alemão pelo infinito, pelo inalcançável, por tudo aquilo que se esconde ao longe por trás da montanha que se ergue no horizonte azulado. Em *A mulher sem sombra*, a moradia do imperador é um espaço intocado pelas agruras da vida comum, imerso em uma atmosfera de sonho; a cor do palácio remete, assim, a seu distanciamento do real. Remete também à esfera aristocrática que ele encerra entre suas paredes e que espelha o elitismo e exclusivismo que, de uma forma ou de outra, são compartilhados pelo Romantismo e pelo Simbolismo<sup>7</sup>. Prosseguindo nessa linha, pode-se dizer que a posição vertical do Palácio e seu terraço nas alturas recria a situação da torre de marfim, que resguarda o simbolista do mundo que ele considera torpe e impuro. Da mesma forma, a populosa cidade dos homens, que se estende em linha horizontal, representa justamente aquele mundo sem estilizações ou eufemismos que tanto interesse despertou entre os escritores naturalistas (a inclusão de aspectos do Naturalismo no texto de Hofmannsthal será retomada mais adiante).

Além da sombra, outro motivo que *A mulher sem sombra* compartilha com o Romantismo é o da petrificação, ou seja, a transformação em estátua. Nessa linha, conforme aponta WÜHRL (1984: 94), bom exemplo de texto romântico é o conto *As minas de Falun* (1819), de E.T.A. HOFFMANN<sup>8</sup>, em que o jovem Elis Froböm é enfeitiçado pela aparição da

<sup>7</sup> Lembremos aqui das palavras de Massaud Moisés (1969: 20) de “que, *grosso modo*, o movimento simbolista mergulha raízes no Romantismo. Com efeito, alguns dos ideais românticos, sobretudo os mais vagos, tiveram de aguardar o Simbolismo para começar a realizar-se; por outro lado, o Simbolismo pode ser considerado uma espécie de prolongamento, ou mais rigorosamente, uma etapa avançada da concepção do mundo e dos homens inaugurada pelos românticos.”

<sup>8</sup> Hoffmann reaproveitou aqui o enredo da narrativa *Unverhofftes Wiedersehen* (1811), de Johann Peter Hebel (1760-1826). Para a presente análise não levamos em consideração o texto de Hebel por ele ser desprovido da perspectiva subjetivista

rainha da montanha e, na manhã do dia de seu casamento, é soterrado por um desmoronamento na mina. Cinquenta anos mais tarde, por acaso seu corpo é resgatado, mas já não há em Falun quem possa reconhecer o morto que, tomado em pedra, mantém a fisionomia juvenil. Por fim, chega uma velhinha (a noiva de outrora) e identifica o cadáver, morrendo em seguida enquanto o corpo de Elis se pulveriza. Comparando-se os textos de Hoffmann e Hofmannsthal<sup>9</sup>, percebe-se que em ambos a petrificação não aniquila o sujeito mas o mantém intacto: no conto romântico, o aspecto de Elis se conserva inalterado numa juventude eterna; na narrativa posterior, a maldição do talismã reza que apenas o corpo do imperador seria solidificado, continuando seu espírito vivo e capaz de percepções para todo o sempre. Num e noutro, a petrificação atinge o indivíduo egocêntrico, inteiramente voltado sobre si mesmo e que recua diante da possibilidade de se entregar a uma união completa e realizada. Vale lembrar que o próprio Hofmannsthal é autor de um texto chamado *A mina de Falun*, uma peça teatral publicada postumamente em 1933.

Outro motivo romântico presente em *A mulher sem sombra* é o da união entre um humano e uma criatura fantástica: o imperador, um homem, casa-se com uma fada. Lembremos aqui de *Ondina* (1811), de Friedrich de La Motte Fouqué, cuja protagonista é um espírito elementar que vive nas águas e é desposada por um mortal, adquirindo assim uma alma – equivalente da sombra conquistada pela imperatriz. A obtenção de alma ou sombra significa, para ambas as protagonistas, sofrer uma evolução, alcançar algo valioso. E nos dois casos isso se torna possível graças à união com um homem. Curiosamente, as duas protagonistas evoluem e acabam sobrepujando o cônjuge em termos humanos: Ondina, uma vez dotada de alma, acaba desenvolvendo uma disposição mais

que é justamente elemento fundamental em *A mulher sem sombra*, sendo também compartilhada pela obra de Hoffmann.

<sup>9</sup> Menção pode ser feita também aos contos *A Estátua de Mármore* (Joseph von Eichendorff, 1819) e *A Vênus de Ille* (Prosper Mérimée, 1837). Nestes dois textos, porém, as estátuas criam vida ao invés de seres humanos petrificarem-se.

amorosa e altruísta do que a do cavaleiro Huldbrand, e a imperatriz vai adquirindo, junto com a sombra, sentimentos bem mais generosos e compassivos do que o imperador jamais fora capaz de experimentar. Também do ponto de vista dos personagens masculinos há aspectos em comum: nos dois textos o mortal demonstra distanciamento e frieza em relação a sua esposa, atraindo assim sobre si uma maldição – na *Mulher sem sombra*, o imperador acaba convertido em estátua de pedra; em *Ondina*, Huldbrand é fadado à morte. Enquanto o homem é consumido por sua falta de calor humano, os dois personagens femininos carregam uma mensagem de dádiva, abnegação, sacrifício pelo outro. Isso inclusive é ressaltado pelo fato de seu amor pelo homem continuar inalterado a despeito de todos os infortúnios. A semelhança entre as duas heroínas pode ser constatada também no nível dos pequenos episódios e passagens. Em dado momento, por exemplo, ambas as protagonistas vêem o amado em apuros e se lançam às águas para resgatá-lo. Confrontando-se os trechos, percebe-se até certa similaridade na maneira de narrar: em Fouqué lemos que “Sob a luz do luar, as águas foram docemente se esvaindo e, como uma pomba branca, Ondina mergulhou da elevação...” (*Ondina*, final do capítulo 14, tradução de Karin Volobuef, a ser publicada); Hofmannsthal conta que “A imperatriz deu um grito e atirou-se à piscina dourada, suave e ondulante; como um cisne com as asas erguidas, ela deslizou em direção ao amado.” (HOFMANNSTHAL 1991: 84). A generosa abnegação das duas heroínas permite-lhes sua reunião final com o amado, e nos dois casos esse fecho venturoso é representado por uma imagem eloqüente e poética: Ondina abandona os seus e, metamorfoseada em fonte, circunda a sepultura de Huldbrand; a imperatriz rejeita a sombra da tintureira e, através desse gesto de renúncia, granjeia a salvação do imperador e eles “abraçaram-se sem palavras e suas sombras fundiram-se numa só” (ib.: 87).

Ainda outro texto romântico evocado pela leitura de *A mulher sem sombra* é o conto *O vaso de ouro* (1814), de E.T.A. HOFFMANN. Nele, a biblioteca quase “surrealista” do arquivista Lindhorst (imersa em estranhos sons e perfumes, repleta de palmeiras e passarinhos zombeteiros), o mito cosmogônico de Atlântida (palco do trágico amor de Phosphorus

pelo Lírio Vermelho, ou ainda, do fogo enlance entre Salamandra de Fogo e Serpente Verde), e, principalmente, a mirabolante paixão do estudante Anselmo por uma cobra, que canta enroscada nos ramos de um sabugueiro, compõem um quadro tão extravagante que os leitores da época o creditaram a abuso alcoólico se não a desequilíbrio mental. Hoje, ao invés disso, esses supostos excessos de imaginação elevam Hoffmann à categoria de precursor de tendências estéticas (entre elas o Simbolismo) que só se desenvolveriam várias décadas após a sua morte.

Um desses gracejos com a lógica e a verossimilhança tem justamente seu correlato no conto de Hofmannsthal: a sobreposição de mundos opostos nascendo da dimensão fantástica dos textos. No *Vaso de ouro*, o elemento mágico tem seu contraponto numa realidade tipicamente burguesa, em que cada cidadão tem profissão e hábitos bem característicos da sociedade da época; em *A mulher sem sombra* o universo encantado dos contos de fadas existe lado a lado com a realidade feia e suja dos bairros densamente povoados do proletariado pobre e sofrido. Além disso, Hofmannsthal ainda subdivide a dicotomia: de um lado, há o contraste entre a esfera aristocrática do Palácio Azul e o submundo de Barak e sua mulher; de outro, a distinção entre o âmbito dos seres mortais (imperador, Barak) e o dos seres extraordinários que habitam as montanhas encantadas (mensageiros, ama). A dualidade assemelha-se aqui a um pêndulo oscilando entre dois extremos, ao passo que, em Hoffmann, ela é como as duas faces de uma moeda. Isto porque em Hofmannsthal os extremos estão totalmente separados um do outro, enquanto em Hoffmann o próprio elemento mágico possui uma segunda identidade, ou seja, uma identidade prosaica. Assim, em *A mulher sem sombra*, os homens têm seu próprio espaço (Palácio Azul, cidade), que não se cruza com o espaço dos espíritos (reino de Keikobad); já em *O vaso de ouro* a fabulosa Atlântida nada mais é do que o “outro lado” da banal cidade de Dresden, em cujas calçadas passeiam as donzelas casadoiras e os honrados escrivães e arquivistas.

Podemos dizer que Hoffmann instala o maravilhoso em meio ao mundo real (burguês), enquanto Hofmannsthal transporta o mundo real

dos trabalhadores braçais para dentro do maravilhoso – da mesma forma como ocorre com o lenhador pobre nos contos de fadas. Comparados aos contos de fadas populares, no entanto, os personagens prosaicos de Hofmannsthal têm uma função mais ampla. De um lado, eles trazem para dentro do texto a questão das diferenças sociais e, por conseguinte, a miséria e sofrimento que não chegam ao retirado e asséptico Palácio Azul. Sem esse ingrediente, teríamos apenas a refinada e intocável elite que não sofre nem padece qualquer tipo de necessidade. Por outro lado, os personagens prosaicos também estão imbuídos da tarefa de representar o gênero humano em si, e sua ampla escala de qualidades e defeitos: Barak é rude e inculto, mas cheio de afeto e bondade; a tintureira é vaidosa e egoísta, mas exibe grande coragem e capacidade de decisão. Diante dessa gama de características, a imperatriz vai mudando sua percepção: se antes distinguia nos homens apenas olhos “impiedosos, vorazes e [...] cheios de medo” (HOFMANNSTHAL 1991: 17), mais tarde, conforme vai aprendendo a sofrer e a compreender a dor alheia, reconhece neles a ternura, o perdão, o sacrifício pela pessoa amada. Esse contato com o que há de pior e com o que há de melhor nos homens faz com que a imperatriz assuma traços cada vez mais humanos. Sofrendo *com* os outros e *pelos* outros, ela gradualmente descobre o valor da vida, e é isso que a fará conseguir a sombra que procura.

## 5. Elementos naturalistas

Inicialmente, porém, o que tanto a imperatriz como o leitor vêem é o lado abjeto do mundo humano. Depois da paisagem estilizada do Palácio Azul no primeiro capítulo, vislumbramos no capítulo seguinte o formigueiro dos bairros de obreiros na cidade grande. A descrição insinua um toque naturalista em meio à atmosfera simbolista:

“Ninguém dava importância às duas; caminhavam apressadas junto à várzea do rio que cortava a grande cidade. Pela água amarelada corriam sem cessar grandes manchas de coloração escura, procedentes do

bairro dos tintureiros, situado logo além da ponte; da outra margem, onde se localizavam as casas miseráveis dos curtidores e dos peliqueiros, espalhava-se o odor acre do tanino, e nas encostas do rio, esticadas em pequenos tarugos, as peles postas para secar. Deste lado viviam os ferreiros e os cravejadores, e o ar estava impregnado pelo tilintar dos martelos a bater, pelo reflexo dos fogos abertos e pelo odor de cascos queimados.” (HOFMANNSTHAL 1991: 16)

Após essa introdução à periferia e seus habitantes, *A mulher sem sombra* prossegue em seu registro da penúria nos aglomerados urbanos. Nos capítulos ambientados na casa de Barak – à qual a ama e a imperatriz foram admitidas como servas –, vários trechos contêm descrições ou referências ao trabalho braçal. Além de vermos o tintureiro manuseando seus grandes fardos de tecido, presenciarmos ainda como a ama e a imperatriz fazem todo tipo de serviço (antes tarefa da tintureira), incluindo desde cozinhar e arrumar até tirar manchas de tinta, polir metais, esfregar tinas, cubas e outros apetrechos do tintureiro (p.ex., HOFMANNSTHAL 1991: 27).

O ingresso nesse mundo traz consigo o feio e desagradável, o sujo e repulsivo, que se revelam em toda parte – personagens, ambientação, cenas, diálogos. Surgem imagens verdadeiramente grotescas, com recurso ao exagero e distorção, bem como a ênfase nos aspectos animais, na fealdade, na perversão. Como exemplos, pode-se citar os modos desajeitados e embrutecidos do tintureiro ou ainda a penúria, sujeira e desordem que reinam em sua casa. Também são dignos de nota os três irmãos de Barak, cada um com um defeito físico específico – um é corcunda, outro, zanolho e o último, maneta. Especialmente marcante é a descrição de um cordeiro esfolado que, da viga em que está pendurado, olha com carinho para a imperatriz. Ainda outro exemplo é o modo com que a tintureira, pouco antes de desfazer-se da sombra, se refere a uma criança da vizinhança de sua casa:

“– Tão suja está a criança pequena que eles têm de entregá-la ao cão da casa para que a limpe com suas lambidas. No entanto, ela é bela como

o sol nascente! E é alguém assim que estamos dispostas a sacrificar.”  
(HOFMANNSTHAL 1991: 64)

O efeito grotesco é criado em todos esses exemplos pelo acúmulo de deformidades ou pela sobreposição de aspectos contrastantes: a maldade e violência sofridas pelo cordeiro esfolado chocam-se com a afetuosidade de seu olhar; a imundície da criança opõe-se à sua beleza celestial. Este último exemplo tem seu efeito degradante reforçado pelo fato de a situação conter uma inversão de posições entre o homem e o animal: o ser humano, que deveria ter acesso a condições civilizadas de higiene e salubridade, é inferior ao cachorro, único capaz de prover a criação de asseio. A maneira com que esse comentário da tintureira aponta para a corrosão da dignidade humana faz lembrar certas cenas do dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837), um dos mais importantes antecessores do Naturalismo e pensador preocupado com as condições desumanas em que viviam as camadas populares<sup>10</sup>.

Quanto a cenas grotescas, deve-se ainda destacar a enorme ceia com que Barak surpreende sua mulher (entre as coisas que leva para casa está o cordeiro esfolado). A quantidade exorbitante de comestíveis, o clima de tumulto (aumentado pela presença de uma turba de crianças da vizinhança) e a falta de higiene das pessoas e do ambiente completam o espetáculo:

“O tintureiro dirigiu-se até sua mulher, abraçou-a e cobriu de beijos sua boca e suas faces. A ama se pôs ao lado deles de um salto, contorcendo-se de rir. Ela acorria a todos os cantos, espezzinhava e empurrava as crianças que se enfiavam por todos os lados, metendo os dedos na enorme travessa, agarrando as lascas de pinheiro em brasa e querendo cutucar o cordeiro morto; o corcunda tocava a guimbarde com uma das mãos e com a outra ajudava a colocar o cordeiro no espeto; o zarolho vertia o vinho na bilha de barro, aparando com a boca estirada o líquido

<sup>10</sup> Pode-se verificar esse aspecto de BÜCHNER na peça *Woyzeck*, que infelizmente só existe em português numa versão lamentável, cheia de erros e trechos ininteligíveis.

que escorria. Sentado no chão, diante da enorme travessa, Barak acariciava sua mulher, que ele pusera em seus joelhos, colocando-lhe na boca os melhores bocados da refeição, e alternava esse gesto com beijos e fortes abraços. Nem reparava que ela engolia com dificuldade a comida e que, diante das carícias do marido, mantinha-se rígida qual um cadáver. Como ela comesse vagarosamente, ele passou a encher a boca das crianças que o rodeavam, servindo-se a si mesmo, vez por outra, de pequenas porções, mal se dando conta do que passava.”  
(HOFMANNSTHAL 1991: 34)

A aliança entre elementos eróticos (as repetidas carícias de Barak) e a gula diante dos comes e bebes acentua, tal como o Naturalismo já o fizera, a força dos instintos: fome e sexo são os motores da máquina humana. A cena de comilança no casebre de Barak contrasta vivamente com outra ceia: a que os filhos não-nascidos do imperador servem a seu pai em uma gruta dos domínios de Keikobad. Ao contrário do animalesco festim anterior, aqui reina um clima de luxo, cerimônia e elegância, tudo perpassado pela reserva e dignidade aristocráticas. Essas duas cenas são emblemáticas, pois contêm os elementos centrais na trama desenvolvida no texto: enquanto o carinho de Barak pelas crianças e seu gesto de levá-las ao colo da tintureira representa sua atitude geral de desejar a gravidez de sua mulher, esta rejeita as crianças numa clara antecipação do momento em que desistirá de sua sombra e, por extensão, de sua eventual maternidade. Na cena da gruta, em contrapartida, a sensação de frio do imperador serve como metáfora para sua frieza de sentimentos e sua incapacidade de mostrar generosidade ou afeto, ao mesmo tempo em que também aponta para a atitude prepotente e egoísta do imperador frente às crianças e adolescentes que o estão servindo – seu fascínio por eles não é sinônimo de carinho, e sim, mero desejo de posse de algo que lhe parece diferente e inusitado. E a sensação gelada que lhe sobe pelos pés funciona como uma espécie de antecipação de sua premente transformação em estátua.

Em resumo, se a ceia de Barak condensa os aspectos animalescos e instintivos do homem (perspectiva naturalista), embora mostrando tam-

bém o impulso afetuoso do tintureiro (que alimenta as crianças), a ceia do imperador compõe um quadro sofisticado de luxo e poder (perspectiva simbolista), em que sobressai também o caráter tirânico e violento do imperador (que por pouco não agride uma das crianças). As duas ceias são, pois, componentes importantes para completar a caracterização dos protagonistas, ao mesmo tempo em que constituem dois momentos cruciais na trajetória desses protagonistas. Do ponto de vista da construção do texto, a equivalência das duas cenas corrobora a estrutura dual da narrativa, baseada, de um lado, na polaridade de dois mundos, e de outro, na distribuição simétrica das partes que compõem essa dualidade e a integram em um todo.

## 6. Convergência dos vários elementos e motivos

Contraste e paralelismo são os esteios da construção simétrica do texto, e agem no sentido de ordenar personagens, lugares e eventos do enredo. Diversos são os exemplos presentes na narrativa responsáveis por essa organização proporcional e equilibrada. Duas vezes, por exemplo, a arna é separada da imperatriz: no primeiro capítulo (no *flashback*), quando a fada abandona a ilha de seu pai para acompanhar o imperador, e no último capítulo, quando a fada retorna aos domínios do pai, estando já o imperador transformado em estátua.

Metamorfoses e transformações balizam início, meio e fim do texto, distinguindo-se mudanças graduais ou de caráter mais rotineiro, e mudanças pontuais, que só ocorrem uma única vez. No primeiro capítulo, na cena em que o imperador conhece a imperatriz, ela retorna a seu verdadeiro aspecto abandonando o corpo de gazela (aspecto físico), enquanto o imperador muda de caçador para amante (aspecto psicológico), descartando a atitude beligerante e entregando-se ao amor. No quarto capítulo, que marca a metade do texto, o imperador é convertido em estátua de pedra, e no último capítulo, quando os dois esposos se reencontram, o imperador é liberto de seu corpo de pedra. Nessa mesma ocasião a impe-

ratriz completa sua metamorfose em ser humano e passa a ter uma sombra.

As aparições dos não-nascidos seguem igualmente um esquema simétrico (primeiro eles se mostram sob forma de animais, depois sob forma humana): já nas páginas iniciais surge o filho mais velho do imperador como falcão; no segundo capítulo os filhos de Barak manifestam-se como peixinhos na frigideira; mais tarde os filhos do imperador servem ao pai o banquete na gruta da montanha; e, por último, os filhos de Barak conversam com a imperatriz diante da mesma gruta.

De modo simétrico ainda, falcão e peixes propiciam, respectivamente, o surgimento do problema central (necessidade da sombra) e sua solução (obtenção dela). A presença do falcão ao lado do imperador serve de mola propulsora para toda a trama e ação: sem a ave, a sombra não teria sido necessária, pois o imperador e a fada não se teriam unido; do mesmo modo, a lamentação dos peixes, ouvida pela imperatriz, age como motor de sua transformação: sem eles, a imperatriz não desenvolveria sentimentos humanos e, portanto, a sombra não teria sido conseguida. Nos primeiros aparecimentos dos não-nascidos (o falcão no Palácio Azul, os peixes na casa de Barak), sua forma é a animal; quando aparecem na gruta da montanha – que, segundo WÜHRL (1984: 94), simboliza o útero materno –, sua forma é humana e sua semelhança com pai ou mãe é visível. Os não-nascidos dirigem-se ao imperador e à imperatriz, os dois personagens mais ligados à esfera mágica e que passam pelas transformações mais drásticas. Dos dois, a imperatriz é quem passa de um mundo para outro: primeiro, do reino de Keikobad para o convívio dos mortais, depois, do nobre terraço imperial ao miserável cubículo do tintureiro. Ela é o elo entre as alturas místicas do Simbolismo e as cruzeiras chãs do Naturalismo.

Para obter um casamento harmônico entre o ambiente pobre dos guetos e o halo mágico dos contos de fadas, Hofmannsthal teve que construir uma ponte suplementar: uma linguagem potente, capaz de unir es-

ses opostos. Assim, a escritura do texto é feita num nível culto, elevado e poético, mas condensado, limpo de qualquer verbosidade ou grandiloquência. Dessa forma, a narração clara das vicissitudes dos desafortunados coexiste com o caráter enigmático da linguagem. A frase concisa, vigorosa e livre de *pathos*, e a limitação ao essencial conseguem preencher ao mesmo tempo os três quesitos: a singeleza do conto de fadas, a austeridade do discurso naturalista, a natureza elíptica da obra simbolista.

Observemos, a título de exemplo, como é em alemão uma das falas de Barak (em que deixa clara sua esperança de ter filhos), com que se encerra sua discussão com a tintureira:

“Ich zürne der Frau nicht für ihr Reden, denn ich bin freudigen Herzens, müßt ihr wissen, und ich harre der Gesegneten, die da kommen.”  
(HOFMANNSTHAL 1963: 94)

Percebe-se a escolha de um vocabulário refinado (por exemplo, o verbo *harren* ao invés de *hoffen* ou *erwarten*, mais usuais para “esperar”), a recorrência de construções com genitivo (*ich bin freudigen Herzens*, em lugar de algo como *ich bin fröhlich*), a organização sintática alinhando muitas orações subordinadas (em alemão sempre separadas por vírgulas). Essa expressão complexa e elegante transmite, porém, uma idéia tão singela como convém a um tintureiro grosseiro e sem instrução.

Um pouco dessa sofisticação de vocabulário e construção perdeu-se na tradução brasileira:

“– Não guardo rancor pelo que ela falou, pois tenho o coração alegre e, é preciso que saibas, espero os benditos que virão.” (HOFMANNSTHAL 1991: 28)

As palavras de Barak estão de acordo com o caráter cifrado e mágico do texto. Em lugar de uma sentença que claramente manifestasse

sua aspiração por realização paternal, ele fala dos “benditos que virão”, ficando ao leitor a tarefa de entender a quem ele está aludindo. O modo como se refere aos filhos, chamando-os de abençoados, cria uma aura mística em torno deles, e demonstra ainda a pureza e simplicidade de seu pensamento ao mesmo tempo que revela a ansiedade com que aguarda sua chegada.

Barak é, assim, o personagem de quem emana o amor e respeito aos não-nascidos. Essa sua humanidade serve de complemento ao empenho dos não-nascidos em sensibilizar a imperatriz e gradualmente transformá-la de fada em mulher. Dessa forma, ao final da narrativa, a imperatriz julga-se devedora de Barak, considerando a compra da sombra da tintureira (e conseqüente destruição dos filhos do casal) como uma ofensa direta ao tintureiro. Indício mais explícito da dimensão profundamente humana de Barak é o fato de ele ser o único personagem no texto com nome próprio – os outros só são tratados como “imperador”, “imperatriz” ou “fada”, “ama”, “tintureira”, etc. Esse traço, aliás, é mais um ponto em comum com o já mencionado *Woyzeck*, de G. BÜCHNER, em que só os personagens humildes têm nome, enquanto os demais são identificados pela sua profissão (capitão, doutor, tamboreiro).

É forçoso reconhecer a função humanizadora que o mundo obreiro exerce no texto. Graças ao contato com esses seres brutos, feios e sujos, a mulher sem sombra e, por meio dela, o imperador tornam-se humanos e aprendem a dar de si, abandonando a frieza e o distanciamento de sua relação e entregando-se a um afeto capaz de realmente receber os não-nascidos e presenteá-los com a chance de viver. Mas, como já frisou WÜHRL (1984: 96), o aperfeiçoamento que se verifica no texto é exclusivamente de ordem pessoal ou individual, sendo alcançada apenas a felicidade familiar de dois casais. Na esfera social ou coletiva, porém, nada se altera: ganhando um barco repleto de utensílios e mantimentos (provisões para um ano), a pobreza de Barak será temporariamente amenizada, mas a multidão de pobres que se amontoa nas ruelas da cidade continuará, tal como antes, esquecida em sua penúria e desconsolo. Sob este

ponto de vista, podemos dizer que a narrativa se afasta dos princípios naturalistas, os quais ditam a preocupação com o destino dos grupos (populares), em detrimento dos sucessos do sujeito isolado. Em função disso, WÜHRL (1984: 94) não consegue sufocar certo ressentimento contra Hofmannsthal, em cujo texto detecta uma maior simpatia pelos “modos aristocráticos” do imperador e seu arrogante falcão vermelho do que pelos desfavorecidos. Segundo Wühl, é com a esfera da nobreza que Hofmannsthal se identifica e confraterniza.

Talvez não se pudesse esperar mesmo outra coisa de um autor que, como já afirmamos páginas atrás, viveu do ar que se respirava nos meios mais refinados da Viena da virada do século. *A mulher sem sombra* é um conto de fadas que transcorre num mundo simbólico, onírico e enigmático, minuciosamente decorado em estilo *art nouveau* e destinado a um público de elite, de gosto apurado e exigente, para o qual se dirigia essencialmente o texto simbolista. Mas os enxertos que recebeu do submundo e que são responsáveis por sua natureza híbrida, mostram que Hofmannsthal tinha consciência de que esse mundo refinado tem uma contrapartida, a cuja presença insistente – mesmo que indesejável – não se poderia dar as costas indefinidamente.

### Referências bibliográficas

- ALEWYN, Richard. *Über Hugo von Hofmannsthal*. 4. ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- ALKER, Ernst. *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)*. Stuttgart, Alfred Kröner, 1969.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- DAVID, Claude. Stefan Georg und der Jugendstil. In: ALEWYN, R. & al. *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 211-228, 1963.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von. “Die Frau ohne Schatten”. In: HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Die Frau ohne Schatten. Erzählungen*. Frankfurt a.M., Fischer, 72-162, 1963.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A mulher sem sombra*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- MANN, Thomas. Hugo von Hofmannsthal in memoriam. In: MANN, Thomas. *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*. Stockholm, S. Fischer, 193-198, 1953.
- MASSON, Jean-Yves. “Remarques sur le thème de la métamorphose dans l’œuvre de Hofmannsthal”. *Etudes Germaniques* 49.1, 53-67, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira – O simbolismo (1893-1903)*. 3. ed., São Paulo, Cultrix, 1969.
- RÖTZER, Hans Gerd. “Deutsche Vertreter des Symbolismus”. In: *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen, Autoren, Werke*. Bamberg, C. C. Buchners, 262-270, 1992.
- WILPERT, Gero von. *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*. Stuttgart, Alfred Kröner, 1978.
- WÜHRL, Paul-Wolfgang. *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg, Quelle & Meyer, 1984.
- ZMEGAC, Viktor & al. *Scriptors Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trad. Jozo Dzambo & al. Königstein/Ts., Scriptor, 1981.

### Referências bibliográficas de traduções mencionadas

- BÜCHNER, Georg. *Woyzeck / Leonce e Lena*. Prefácio de Anatol Rosenfeld. Trad. João Marschner. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Posfácio de Thomas Mann. Tradução e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.



HOFFMANN, E.T.A. *Contos fantásticos*. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro, Imago, 1993.

RILKE, R. M. "A pantera". In: RILKE, R. M. *Poemas*. Seleção, tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 81, 1993.

RILKE, R. M. "A pantera". In: RILKE, R. M. *Rilke: poesia-coisa*. Introdução, seleção e tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro, Imago, 25, 1994.

## O ESTRANHO E O PRÓPRIO: PROJEÇÃO, DIFERENÇA E REMINISCÊNCIA EM A MISSÃO DE HEINER MÜLLER

Florian Vaßen\*

**Abstract:** From the very beginning literary discourse plays a decisive role in the context of colonial discourse of power. Even Anna Seghers, a progressive socialist authoress with a fixation on the Enlightenment, the French Revolution and the Jewish-Christian tradition is unable to detach herself from the European claim on universality. In a tensely opposed relationship of projection and otherness, of "memoria" and intertextuality, Heiner Müller, however, understands literature in the sense of Emanuel Lévinas's respect for the other being as a work on difference.

**Keywords:** European claim on universality; Projection; Otherness; *Memoria*; Intertextuality.

**Zusammenfassung:** Vom Anfang an spielt im kolonialen Machtdiskurs der Literaturdiskurs eine entscheidende Rolle. Auch Anna Seghers als fortschrittliche, sozialistische Autorin kann sich mit ihrer Fixierung auf Aufklärung, Französische Revolution und jüdisch-christliche Tradition nicht vom europäischen Universalismus-Anspruch lösen. In einem Spannungsverhältnis von Projektion und Alterität, von Memoria und Intertextualität versteht Heiner Müller dagegen Literatur im Sinne von Emanuel Lévinas' Achtung des Anderen als Arbeit an der Differenz.

---

\* O autor é Professor Titular do Departamento de Germanística da Universidade de Hannover. Foi professor convidado do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão da FFLCH no primeiro semestre letivo de 1996. Endereço do autor: Universität Hannover, Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Königsworther Platz 1, D-30167, Hannover. Email: vassen@mbox.sdl.uni-hannover.de. O texto foi traduzido por José Galisi Filho e a tradução foi revista por Selma Meireles.

**Stichwörter:** Universalismus-Anspruch; Projektion; Alterität; Memoria; Intertextualität.

**Palavras-chave:** Reinvidicação européia ao universalismo; Projeção; Alteridade; Memória; Intertextualidade.

## 1. Universalismo europeu e o Caribe

Para a pretensão de universalidade do assim chamado Primeiro Mundo (cujo corolário é que aquilo que é estranho não existe como equivalente e complementar no sentido da alteridade, senão como categoria de exclusão e inclusão, de seleção e assimilação e como instrumento de domínio), o discurso literário tem uma especial significação. Na América Latina, este discurso de poder e dominação começa com o diário de bordo de Cristóvão Colombo e prossegue até os dias de hoje.

Em muitas perspectivas, o Caribe desempenha no discurso colonial um papel importante: espacialmente, porque nesta região começa a Conquista da América, e em sentido temporal, porque em 1492, o ano do desembarque, começa a Conquista da América e também a Reconquista contra os mouros, bem como o fim da política liberal para com os judeus na Espanha.

O Haiti, o lugar no qual transcorre *A missão*, representaria dessa forma o primeiro genocídio da história moderna de uma cultura ancestral, o início da luta anticolonial dos povos, o primeiro Estado independente da América Latina, bem como também a primeira República negra da História. Até hoje este país, em função desta gênese histórica específica entre 1791 e 1804, é um dos mais miseráveis do mundo.

Contudo, o Caribe é também o lugar de origem do “Bom Selvagem” e espaço de projeção do desejo do homem branco pelo “exótico”, cujo centro apenas mais tarde estender-se-ia pelos “Mares do Sul”. Por-

tanto, este pedaço da América foi e é, ainda hoje, um espaço privilegiado de projeção e espelhamento para os europeus, seja, por um lado, no ideal do “Bom Selvagem”, reconciliado com o natural, bem como, por outro – e como face complementar desta mesma moeda – do “bárbaro” e do “escravo”.

Deve-se perguntar, portanto, em que medida Heiner Müller, com sua peça *A missão*, perpetuaria, numa relação intertextual com a Anna Seghers das *Novelas caribenhas*, o discurso de poder colonial e a pretensão de universalidade do Primeiro Mundo.

## 2. As imagens de Müller

Neste contexto, deveríamos investigar então se o lugar, as figuras e acontecimentos em *A missão*, especialmente a figura do negro Sasportas, servem apenas como superfície de projeção do autor, ou se Müller logra de fato, através de suas imagens, fazer surgir uma alteridade real. Na literatura crítica sobre Heiner Müller, encontramos via de regra uma dicotomia mal resolvida: por um lado, censura-se recorrentemente em Müller uma “monumentalização” problemática (UERLINGS 1991: 387) e uma idealização do “homem natural vitalista” – ainda não domesticado e desfigurado pela civilização, um mito da “identidade cultural”, de fato, quase um “racismo romantizado” (HERZINGER 1992: 214, 216, 207), isto é, a projeção ingênua do “Bom Selvagem” – como censura implícita à pretensão universalista européia. Por outro, enfatiza-se que Müller formula e apreende muito bem “a outridade do Terceiro Mundo” (FIEBACH 1990: 25), ou seja, em seu “jogo de diferenças” e “experiência do Outro” (MÜLLER-SCHÖLL 1996: 230, 233). Na resolução desta dicotomia, gostaria de apontar para o fato de que Müller, na verdade, como não poderia deixar de ser, emprega claramente projeções, as quais, não obstante, no contexto de sua concepção de rememoração, aparecem imbricadas à noção de alteridade, determinando uma constelação literária extremamente específica, produtiva e contraditória.

### 3. Projeção e alteridade

Projeção e alteridade são elementos constituintes da vida humana. Assim, a projeção dos próprios desejos, esperanças e anseios, mas antes de tudo também de sentimentos negativos e problemas sobre outras pessoas ou coisas revela-se, no fundo, como um mecanismo psicológico constante e inevitável tanto em nosso cotidiano como num contexto teórico e na produção estética. O processo da projeção neste caso não é aqui entendido por mim, bem como também na discussão literária sobre Müller, no sentido restrito da psicanálise: ou seja, não apenas como “defesa” (*sic* meu) (*Abwehr*), na qual o sujeito atribui a outra pessoa ou coisa qualidades, sentimentos e desejos que rejeita em si” (LAPLANCHE & PONTALIS 1972: 403).

Sem alteridade, o homem não consegue desenvolver qualquer identidade. A consciência decorre fundamentalmente da experiência da alteridade, que é o pressuposto da auto-reflexão e da distância para consigo mesmo e, portanto, pressuposto da própria linguagem e da literatura. No contexto da memória, identidade e alteridade funcionam estreitamente imbricadas nas reminiscências do cotidiano, bem como na memória cultural coletiva. À margem desta quase imperceptível alteridade consciente como parte de nós mesmos, existe o Outro que repousa distante, como, por exemplo, para além de nossa “civilização ocidental”, o assim chamado “inteiramente Outro”. O jogo de diferenças desempenha-se a contento no interior de nossas relações culturais apoiado pela diversidade de mercadorias. Quase todas as indumentárias que protegem a cabeça, bem como os mais variados cortes de cabelo, são ora mais ora menos avalizados socialmente. Mas o véu das estudantes muçulmanas, originário de um outro horizonte cultural, é veementemente recusado. Em sua estranheza, ele nos parece ameaçador e conduz, conseqüentemente, ao menosprezo e à exclusão, torna-se um “fator perturbador” (RAIBLE 1998: 21), quando não se percebe no Outro tanto uma parte daquilo que é conhecido, quanto a particularidade como diferença (cf. UERLINGS 1991: 344). Especialmente difícil é nos colocarmos no ân-

gulo do Outro para reconhecer desta forma “a particularidade, a relatividade, e certamente o exotismo de nosso próprio modo de vida” (RAIBLE 1998: 20). Além disso, vivenciamos diariamente em nossa sociedade, com uma clareza crescente, que o respeito pelo Outro e o reconhecimento de direitos sociais são recalcados e preteridos diante da crescente concentração narcisista em si mesmo, da absolutização de um ego sem conteúdo, ou seja, de uma pretensa liberação do indivíduo. “Cultura como espetáculo” e “sociedade sem escrúpulos” surgem no lugar da solidariedade e destroem a alteridade como base da sociedade. A absolutização do indivíduo esconderia desta forma por completo que a nossa própria concepção de sujeito não é apenas muito específica, mas também historicamente condicionada e passível, portanto, de revisão crítica. Uma citação mais longa dos *Excursos sociológicos* de Adorno e Horkheimer poderia iluminar resumidamente este aspecto da questão:

“A vida humana é essencialmente e não por mera causalidade, convivência. No entanto, com esta afirmação põe-se em dúvida o conceito de indivíduo como unidade social fundamental. Se o homem existe fundamentalmente através dos outros, que são seus semelhantes, e se unicamente por eles é o que é, então sua definição última não é a de uma indivisibilidade e unicidade primárias mas, outrossim, a de uma participação e comunicação necessária com os outros. Mesmo antes de ser um indivíduo, o homem é tal como um dos seus semelhantes [...]. Com efeito, a crença na independência radical do ser individual em relação ao todo nada mais é, por sua vez, que aparência. A própria forma do indivíduo é a forma de uma sociedade que se mantém viva em virtude da mediação do mercado livre, na qual se encontram sujeitos econômicos livres e independentes. [...] Com a entronização do princípio de concorrência [...], a sociedade burguesa desenvolveu uma dinâmica que obriga o indivíduo econômico a lutar implacavelmente por seus interesses de lucro, sem se preocupar com o bem da coletividade. [...] O ideal anti-feudal da autonomia do indivíduo, que visava à sua autonomia de decisão política, transformou-se porém, no contexto econômico, numa ideologia que exigia a manutenção da ordem vigen-

te e o recrudescimento da capacidade de realização produtiva” (ADORNO & HORKHEIMER 1956: 42, 47, 49).

Müller não se interessa em suas peças por este “indivíduo burguês”, quando muito em sentido negativo. Por isso, também suas figuras cênicas, como já em seu “mestre” Brecht, não são personagens, mas tipos, alegorias ou figuras artísticas sintéticas. Portanto, também Debuisson, Galloudec e Sasportas em *A missão* revelam-se figuras da alteridade e não da identidade. O primeiro representaria uma alteridade interior do psiquismo; o último, a alteridade exterior, estranha ao indivíduo, e o camponês da Bretanha desempenharia uma instância intermediária para a alteridade social.

O olhar de Müller sobre a alteridade e diferença deve ser lido no contexto da filosofia pós-estruturalista que se volta contra a tradição das “filosofias da identidade” (HERMES 1998: 76, 77). Semelhante ao sentido empregado por Emmanuel Lévinas em sua consideração do Outro (cf. LÉVINAS 1983), tratar-se-ia aparentemente, também em Müller, de perceber e entender o Outro em sua “outridade”, ou, nas palavras do próprio Müller:

“O que acho muito importante, trata-se agora do desenvolvimento da capacidade de viver e reconhecer diferenças, e esta separação deve ser aprendida: aquilo que separa e não aquilo que une. E também o respeito diante da diferença e diante do Outro.” (MÜLLER 1996: 18)

#### 4. O pré-texto como um negativo de contraste: A projeção de Anna Seghers da Revolução Francesa – universalismo versus alteridade

A Revolução Francesa como paradigma das revoluções européias do novo tempo (cf. DIERSEN 1993: 44-56) e o socialismo, Iluminismo e memória, mas também uma “espera sagrada” pelo devir revolucionário

constituem, juntos, o ponto de partida histórico da experiência de Seghers e são o fundamento de sua concepção literária e perspectiva política de suas primeiras *Novelas caribenhas: O Casamento do Haiti* (1949), *A reintrodução da escravidão em Guadalupe* (1949) e *A luz sobre o cada-falso* (1960)<sup>1</sup>, um dos pré-textos centrais de *A missão*.

Dessa forma, imbricar-se-iam as dimensões históricas e da atualidade, isto é, as experiências do exílio de Seghers, bem como do fascismo e estalinismo, com as mudanças políticas mundiais dos movimentos de libertação nacionais de descolonização. Embora Anna Seghers tenha vivido apenas por algumas semanas nas Antilhas, sentirá mais tarde algo como uma “nostalgia” (SEGHERS 1971: 35)<sup>2</sup> pela América Latina; sobretudo as “paisagens” permanecerão vivas em suas “reminiscências”. (SEGHERS 1977: 167, 169). Com essas narrativas, contudo, Seghers não atendia à exigência hegemônica da política cultural na Zona de Ocupação Soviética, ou seja, representar os “temas contemporâneos” e o “novo desenvolvimento político”. Embora consciente destas expectativas, Seghers não podia, aparentemente em função de suas experiências, atender a esta demanda. Assim, questionava-se então:

“Por que desperdiçar sua força e tempo num tema remoto [...] Por que não a representação de um processo que nos concerne diretamente?” E respondendo a si mesma: “Porque disso não decorreria simplesmente qualquer representação histórica.” (DIERSEN 1992: 109)

Seghers entende a literatura como escrita da História, como meio contra o esquecimento dos acontecimentos históricos; em sua própria autocompreensão literária, enxergava-se como uma historiadora do movimento operário e do socialismo. A literatura para ela representava a

<sup>1</sup> Embora os primeiros esboços de *A luz sobre o cada-falso* já existissem desde 1949, Seghers escreveu a novela apenas aproximadamente dez anos depois; a primeira publicação ocorreu em *Sinn und Form* 12, H. 5-6, 663-756, 1960.

<sup>2</sup> Também num esboço de ensaio escreveu: “Eu tinha saudades”. Diário inédito no Arquivo Anna-Seghers citado conforme Inge DIERSEN (1992: 109).

“memória da Revolução”. No desfecho de *A luz sobre o cadafalso*, Seghers exprime-se com peculiar clareza sobre sua própria concepção de memória:

“Pois agora sei também o que ele sempre quis dizer com a luz. Ela não brilha apenas retrospectivamente sobre a vida de Sasportas; ela resplandece sobre todos aqueles que têm a ver com Sasportas; sem cujo brilho seus vestígios teriam desaparecido nas águas profundas ou nos bosques, seus nomes não estão em nenhum livro de História e nenhum monumento. [...] Sua lembrança e a minha, não é nenhuma salva de honra, mas esta luz o celebra, ela o mantém, ela o perpetua” (LG: 220).

Assim como a luz do sofrimento e da redenção – inteiramente impregnada de ressonâncias religiosas – que brilha para além do fracasso e da morte nas narrativas de Seghers (cf. GREINER 1994: 155-171), a autora vê como sua missão precípua manter viva em sua escritura a “luz” desta memória. Vítimas, mártires e traidores compõem em Anna Seghers uma constelação de motivos e atitudes em situações de ruptura revolucionária, na qual os pólos da felicidade individual e da libertação coletiva excluem-se reciprocamente. Enquanto, por exemplo, Beauvais decide-se contra “a felicidade terrena”, como afirma sua noiva na distante França, por “uma ilha no mar do Caribe que casualmente se chama Guadalupe” e que “com a felicidade não tinha absolutamente nada a ver” (WSG: 85 ss.), em *A luz sobre o cadafalso*, a traição de Debuisson à Revolução precede a contemplação de um momento pleno de felicidade:

“Um minuto inteiro, talvez tenha sido aquele primeiro minuto, desde que desembarcou na Jamaica, não fez nada além de usufruir a vista majestosa do vale. Se apenas este minuto pudesse ser prolongado, o minuto no qual ele contemplou, com alegria e plenitude, sem missão (sic meu), plano, tarefa, a paisagem sobre aquele vale amplo e majestoso!” (LG: 167)

Traidores como Napoleão, no amplo contexto da Revolução mundial e de Debuisson, – acentuado aqui diversamente – no espaço da Re-

volução no Haiti, permanecem em sua situação concreta figuras fracassadas. Entretanto, figuras leais à causa revolucionária como Toussain Louverture, Michael Nathan ou Jean Sasportas, como personagens modelares e portadores da esperança, constituem em Seghers uma constelação simbólica, que a despeito de seu fracasso circunstancial projetam, na própria perspectiva narrativa, a continuidade do trabalho revolucionário além das derrotas históricas individuais, apontando para o triunfo universal da liberdade, igualdade e fraternidade. Estes heróis e mártires são testemunhas de um “mundo trágico” (MAYER 1992: 82; cf. FEHERVARY 1996: 87-105), que Ana Seghers, como cronista, busca redimir na medida em que conserva sua memória.

Desta forma, os protagonistas brancos Nathan, Sasportas e Beauvais estão ao lado e, em parte, acima dos revolucionários negros e a Revolução na Antilha é representada, na perspectiva deste narrador europeu que acompanha e antecipa o limiar da Revolução Mundial, como apenas mais um capítulo da Revolução Francesa.

Anna Seghers empreende nessas narrativas um estudo de fontes abrangente, cujo resultado são dois retratos históricos: *Miranda* (1947) e *Um negro contra Napoleão* (1948), como parte de uma trilogia. Na introdução, Anna Seghers aponta para “três grandes desconhecidos” nas lutas de libertação da América Latina: Francisco Miranda sob a influência de Bolívar, Toussaint Louverture como adversário de Napoleão no Haiti, e Morelos, um “padre de aldeia” no México, três homens que são um exemplo “para todos os outros”, que “indiferentemente sob qual firmamento estivessem, submergiram na luta sob a mesma estrela da liberdade” (SEGHERS 1947: 9). Um pouco adiante afirma-se:

“A luta pela liberdade, que em todos os lugares do mundo desperta a chama de qualidades excepcionais em homens excluídos, como a lâmpada de Aladim desperta seu gênio secreto, não produziu ainda, tanto aqui como numa ilha conhecida ou numa localidade remota do Pacífico, o nome de um Thomas Münzer, um Liebknecht ou um Dimitroff” (ib.: 8).

A concepção de História de Seghers a partir da perspectiva dos oprimidos e da recordação dos combatentes da liberdade desconhecidos padece evidentemente, através de uma comparação direta com os líderes das fracassadas guerras camponesas, da fracassada Revolução comunista de 1918/19 e do presidente da Internacional Comunista, preso e acusado pelos nazistas, não apenas de uma heroicização de suas figuras – são os grandes homens que fazem a História<sup>3</sup> –, mas apresenta-se inteiramente impregnada de uma forte perspectiva eurocêntrica e assimiladora. Com isto, enfatiza sem restrição a superioridade das idéias revolucionárias européias, do modelo de História europeu e da cultura européia. Sem negar sua relevância mundial e também para o Caribe, é surpreendente a acentuação extremamente parcial de Seghers.

A figura idealizada do líder negro Toussaint Louverture concebida por Anna Seghers é, por exemplo, em função disto, tão nitidamente superior em comparação aos outros negros, justamente pelo fato de ele ser instruído, civilizado, europeizado e, além disso, sem qualquer traço de ódio dos brancos. “Ele sabia”, escreve Anna Seghers, “o que devia aos brancos: dois mil anos de cultura, milhares de anos de experiência” (HH: 42). Em outra passagem, lê-se: “Em alguns anos, ele saltara como

<sup>3</sup> Sempre se enfatizou na fortuna crítica, de modo recorrente, que Anna Seghers teria um “olhar masculino” em suas narrativas. (cf. Erika HAAS 1980; Margret IVERSEN 1879; Irene LORISKA 1985). Parece certamente correto que Anna Seghers escolha protagonistas masculinos em suas *Novelas caribenhas*; mulheres como, por exemplo, Mali em *O casamento do Haiti* permanecem à margem da trama ou desempenham papéis secundários. As protagonistas femininas de três novelas publicadas posteriormente *Três mulheres do Haiti* são descritas por Seghers com espírito de sacrifício, orientam-se para o universo dos homens, embora revelem-se menos combativas que as personagens revolucionárias masculinas do Caribe. Não obstante, esta censura de um “olhar masculino” parece-me problemática, na medida em que projeta de maneira anacrônica a experiência do movimento e das conquistas feministas de nosso presente sobre o horizonte cultural de Anna Seghers. Se nesta censura estaria embutido também um anticomunismo subjacente, seria ainda objeto de uma investigação mais detalhada. (cf. Ursula ELSNER 1996: 171-183; cf. Eva KAUFMANN 1996: 196-203).

um homem único vários estágios de desenvolvimento...” (HH: 51). A igualdade de raças para Anna Seghers significaria, finalmente, a equiparação ao nível dos brancos, o que, contrariando sua perspectiva, conduziria a um colonialismo mascarado.

A partir deste posicionamento, o Outro não pode ser visto por Seghers como sujeito autônomo em igualdade de direitos. O Haiti é estrangeiro e também ameaçador, com e justamente por causa de seu exotismo e eroticidade, que se vinculam desde Kleist até Frisch ao conhecido *topos* da sexualidade feminina sedutora e aprisionadora. Os acontecimentos políticos seriam, por outro lado, apenas a continuação da Revolução Francesa, exportada como um processo pedagógico de aprendizado para o Haiti.

Anna Seghers retrata, de fato, em *A luz sobre o cadafalso*, “a rememoração de uma vida passada” entre indivíduos negros, para os quais não houve também, conseqüentemente, “ainda qualquer ruptura entre passado e futuro” (LG: 155), mas estas indicações isoladas às tradições africanas não são constitutivas da visão de Seghers: uma cultura negra própria ou mesmo um sincretismo não são reconhecíveis no texto. Ao invés disso, Seghers concebe uma espécie de política de Frente Popular na aliança racial entre negros e brancos e avalia as revoltas autônomas dos negros de maneira extremamente negativa.

A despeito de seus estudos históricos, Seghers sabe aparentemente muito pouco sobre o Haiti; o olhar sobre o particular e sobre a peculiaridade lhe está completamente vedado. Ela projeta seu modelo de História e sua imagem de libertação e progresso sobre o Caribe, mediados pelas revoluções brancas na França e na Rússia, aos quais se mesclam fantasias sexuais de exotismo. Em suma, o Caribe serve-lhe apenas como superfície de projeção da sua pretensão de universalidade européia e socialista, fundada também na pretensão universal do marxismo. Não apenas os críticos e críticas da *Novelas Caribenhas* Erika Haas, Gertraud Gutzmann, e por último, Herbert Uerlings, também Helen Fehervary

reconhece no ensaio acima citado o olhar europeu de Anna Seghers, quando fala de “um sentido cristão mais ou menos explícito” e do “espírito do messianismo judaico” (FEHERVARY 1998: 131). A observação de Fehervary, de que Seghers, “pela projeção em primeiro plano de figuras judaicas em suas ‘Novelas caribenhas’, inviabiliza qualquer possibilidade de uma constelação colonialista/anticolonialista distinta” (ib.: 130)<sup>4</sup> não me parece convincente.

A participação de Seghers no discurso colonial não é aqui formulada como uma censura; não se trata de uma avaliação moral, mas do posicionamento de textos poéticos e da análise de sua particularidade político-literária. Da mesma maneira que a relação entre alteridade e sexualidade no *Noivado de São Domingos* de Kleist não coloca em questão a qualidade poética deste texto, mas aponta para seu lugar “nas poéticas da interculturalidade” (cf. UERLINGS 1997), assim também é específica uma visão universal que não atenta para a alteridade nas *Novelas Caribenhas* de Anna Seghers, sob o aspecto da Revolução e da traição.

## 5. A fragmentação de Müller de texto e História

Depois da “redução” radical (MÜLLER 1986: 54) de *Hamletmaschine* ao “BLA BLA” diante das “ruínas da Europa” (MÜLLER 1978: 89) e do silêncio do mar profundo, Müller escreveu *A missão* em 1979, na qual, por um lado, mais uma vez dirige-se à História como um sistema fracassado, mas ainda um processo inacabado e não resolvido de rememoração produtiva e, por outro, abandonava a temática do assim chamado Primeiro e Segundo Mundos, opondo agora a Revolução branca de papel

<sup>4</sup> Bernhard Greiner, que vincula o nome de Sasportas à figura histórica do rabino Jakob bem Ahron Sasportas (1610-1652), enfatizou que Seghers vincula os movimentos de libertação anti-coloniais à perseguição dos judeus na Espanha; (cf. GREINER 1994).

de uma delegação do Diretório revolucionário francês no Caribe à Revolução negra.<sup>5</sup>

O mais importante pré-texto de Müller é notoriamente a novela de Seghers *A luz sobre o cadafalso*<sup>6</sup>, na qual Müller encontrava a fábula, as figuras e a tematização<sup>7</sup> pré-formados. Ao lado desta mudança de gênero, Müller empreenderia, não obstante, mudanças radicais através de uma outra concepção de memória e de um outro olhar sobre a Revolução. O texto de Seghers servia enfim, para Müller, apenas como um material do qual ele extraía, recombina e sintetizava, de modo inusitado, misturado a fragmentos e outros pré-textos como *Les Nègres* de Jean Genet (cf. KALB 1998: 127-137), a *Morte de Danton* de Büchner, *A Medida* de Brecht, a poesia da *negritude* de Aimé Césaire e a teoria sobre o colonialismo de Frantz Fanon (cf. VAßEN 1990: 313-323), “uma nova perspectiva multifocal franco-germano-americana e caribenha”. (THEWELEIT 1996: 57).

<sup>5</sup> A primeira publicação em *Sinn und Form* 31 (1979), H. 6 e *Neue Deutsche Literatur* 27 (1979), H.12 coincide cronologicamente com a Revolução Sandinista na Nicarágua e a guerrilha em El Salvador, que aqui também parecem consistir num pretexto aparente para o emprego do “Terceiro Mundo” em Müller.

<sup>6</sup> Como Helen Fehervary mostrou finalmente, Müller emprega também imagens e aspectos de conteúdo das primeiras *Novelas caribenhas*, mas é apenas a novela *A luz sobre o cadafalso* que desempenha a função estrutural do texto de Müller (FEHERVARY 1998: 128 ss.).

<sup>7</sup> Helen Fehervary enfatiza que Anna Seghers não apenas apoiou intensamente Müller em sentido político em 1961, sem ter podido no entanto impedir sua expulsão da Federação dos Escritores, mas comprova muitas afinidades e traços comuns entre os textos de Müller e Seghers. Müller “extraiu da prosa de Seghers não apenas os ‘motivos’, mas estruturas de tramas inteiras, padrões estilísticos, idiomatismos lingüísticos, imagens poéticas e até mesmo arranjos cênicos e constelações épicas para suas paisagens ‘memoráveis’.” Isto é certamente correto e, não obstante, Müller utiliza os textos de Seghers antes de tudo como uma “reserva” de material de construção para sua escrita. Uma proximidade para com Brecht, especialmente o de *Fatzer*, nunca houve. (FEHERVARY 1998: 117).

Na medida em que Müller rompe com Seghers e sua perspectiva européia, introduzindo novos estratos de significação, relativizando e fragmentando, dissolve também o próprio corpo do texto, com a mistura e montagem de diferentes níveis textuais como carta, relato, pantomima, teatro de *clowns*, texto onírico, prosa, paródia e grotesco. Müller acaba por produzir um fragmento sintético, cuja estrutura temporal-espacial é aberta e cuja polifonia e ambivalências, dissonâncias e diferenças internas correspondem em certa medida à realidade extra-literária do sincretismo do Caribe.

Se os textos de Anna Seghers eram ainda narrativas históricas, Müller rompe com sua peça a estrutura do drama histórico, estruturará oníricas inundam a História, a cronologia desaparece em fragmentos de lembranças, a História transforma-se em “agoridade”, “uma construção” (BENJAMIN: 1974 a: 701; cf. KEIM 1998: 150-165). A imagem de um passado preciso, aparentemente conservado na memória, não mais existe para Müller e os sujeitos da História, sobretudo os “grandes homens” de pele branca, que ainda dominam em Anna Seghers, são parodiados e saem de cena.

A sexualidade ameaçadora não é mais associada em Müller, como em Seghers, à erotização das mulheres negras, ao exótico da natureza e aos elementos estranhos do Caribe, mas sim à natureza interna do homem, mais precisamente à estrutura de impulsos do homem (branco) Debuissou diante da agressividade sexual da alegoria feminina da traição. Também o Primeiro Amor de Debuissou pode ser entendido como sua angústia sexual e fantasia de desejo – na forma alegorizada do sexualizado “castelo da família” (H: 51). Num ato sadomasoquista, o Primeiro Amor retoma sua “propriedade” (H: 53). Debuissou padece desta fantasmagoria sexual, na qual, contra a tradição, não domina a relação de poder entre um homem branco e uma mulher negra. Pelo contrário, as escravas negras e Debuissou são abusados como objetos nos jogos sadomasoquistas do Primeiro Amor. Poder-se-ia ainda enumerar, por último, o “Anjo do Desespero” como terceira alegoria feminina.

Ao lado destas alegorias pessoais, torna-se visível em relação à concepção de alegoria de Benjamin do *Trauerspiel*, que a estrutura do texto, como um todo, aponta para uma tendência alegórica no sentido de que a alegoria, em oposição “à totalidade orgânica” do símbolo, é apenas um “fragmento amorfo” (BENJAMIN 1974b: 351; cf. KIEFER 1994) e no seu caráter fragmentário, como paradigma de uma estética de vanguarda (cf. FISCHER-LICHTE 1986; BÜRGER 1974), espelha a dilaceração e estranhamento do moderno (cf. MARX 1998: 128). As alegorias de Müller de repressão e libertação (cf. UERLINGS 1997: 148) apontam, em seus traços intertextuais, igualmente para o processo de descontextualização e contextualização; alegoria e montagem como procedimentos estéticos dominantes no texto de Müller constituem-se, desta forma, através da diferença. (cf. FISCHER-LICHTE 1997: 173-186).<sup>8</sup>

O título “*A missão*” já se encontra como conceito central da narrativa de Seghers, mas contém, não obstante, em Müller, um campo metafórico consideravelmente ampliado. A “missão” concreta não é apenas suspensa e portanto “prescreve” antes que seja levada a cabo (LG: 177), ela é derrotada também em sentido histórico e filosófico (cf. H: 57 ss.)

O subtítulo “reminiscências de uma Revolução” imbrica-se igualmente à concepção de memória em Seghers, mas modifica-a radicalmente. No lugar de uma memória revolucionária, aparece a rememoração de um passado não resolvido, e ao invés da manutenção da História real trata-se de um processo de rememoração coletivo. Se a concepção de História em Seghers orienta-se para a imagem dos “grilhões rompidos”, na libertação das “gerações futuras”, também Müller, em sentido benjaminiano, orienta-se pela imagem dos “antepassados oprimidos” (BENJAMIN 1974a: 700) – “quando as chances são desperdiçadas, reco-

<sup>8</sup> No sétimo capítulo, cujo título é “Entre diferença e indiferença. Funcionalização do procedimento de montagem em Heiner Müller” (173-186) FISCHER-LICHTE fala de uma “marcação da diferença” (177) no contexto de alegoria e montagem; a tese de que a encenação operada por Müller em direção à “indiferenciação” como nova forma de montagem, parece-me, não obstante, menos convincente.



meça, aquilo que já foi a antecipação de um novo mundo, como diálogo com os mortos.” (MÜLLER 1975: 7)

Esta compreensão diferenciada de “missão” em Müller conduz também a uma acentuação modificada da traição. Inicialmente Debuissou, como em Anna Seghers, abandona a missão e retorna ao castelo de sua família de senhores de escravos. Como em Anna Seghers, ele desfruta da beleza da paisagem caribenha. Já na poesia da fase inicial de Müller *Motivo em Anna Seghers* afirmam os versos finais: “No tempo da traição, as paisagens são belas.” (MÜLLER 1977: 80). À medida em que a traição aproxima-se de Debuissou na alegoria feminina de uma dança sedutora, intensifica-se na personagem a “beleza” da traição (H: 70). O traidor Debuissou quer seu “pedaço no bolo do mundo” (H: 68), ri do “negro” e do “camponês” e comenta, em contraponto à esperança do narrador de Anna Seghers sobre o devir histórico:

“Nossos nomes não estarão nos livros de História e o teu libertador do Haiti, onde agora os nossos negros libertados investem contra os mulattos libertados, ou vice-versa, vai ter de esperar muito para ter lugar num livro de História. Enquanto isso, Napoleão vai transformar a França numa caserna e a Europa talvez num campo de batalha, de qualquer forma o comércio floresce, e a paz com a Inglaterra não vai tardar, o que une a humanidade são os negócios. A Revolução não tem mais pátria...” (H: 65).

Com Ernst Bloch, cujo ensaio sobre a memória Heiner Müller recupera em relação à concepção de rememoração de Benjamin, poderia ser formulado:

“... Esquecer é um modo de recordar e de não perder de vista, é aquele déficit, que no espaço da memória e da recapitulação chama-se **traição** (sic meu). Esquecer é, portanto, ausência de fidelidade e novamente não de uma fidelidade contra o que se apaga, senão contra aquilo que ainda não foi resgatado.” (BLOCH 1970: 282)

Mas a traição à Revolução em Müller não deveria ser apenas compreendida como o *genitivus obiectivus* no sentido da conduta de Napoleão e Debuissou, mas como o *genitivus subiectivus*: a Revolução trai o indivíduo, trai sua pretensão individual à felicidade, conduzindo-o à morte e à auto-destruição. O fracasso do modelo europeu revolucionário, já apontado em Müller em *Cimento e Mauser*, é pensado até as últimas conseqüências em *A missão* na forma de uma utopia negativa radical à Revolução europeia: A REVOLUÇÃO É A MÁSCARA DA MORTE A MORTE É A MÁSCARA DA REVOLUÇÃO” (H: 51) – uma colocação paradoxal, enfatizada através de várias repetições e do emprego das maiúsculas. Desta forma, não é mais possível diferenciar o que seja rosto ou máscara; de qualquer maneira, morte e Revolução caminham juntas num vínculo aparentemente estreito e inseparável.

## 6. Literatura como trabalho da diferença

Por este motivo, Müller não mais trabalha, em seu texto de rememoração, pelo restabelecimento da continuidade histórica como uma “memória” do acontecido, mas na descontinuidade na forma de retalhos de reminiscências, lapsos e episódios. Justamente no fragmento tornam-se visíveis “os intervalos no devir, o Outro no eterno retorno do Mesmo” (MÜLLER 1985: 13). Müller trabalha com seus textos literários na “formulação das diferenças” (MÜLLER 1989: 230), pois acredita poder colocar “processos em movimento” (MÜLLER 1986: 122); a literatura lhe serve como “material explosivo”, que detona o *continuum* temporal, permitindo o “retorno do Mesmo como Outro” e como “diferença”. A pretensão de universalismo é, desta maneira, destruída, bem como a perspectiva central; em seu lugar, aparecem o sincretismo e a multiplicidade de perspectivas, como ele já havia manifestado nos pré-textos, principalmente em Césaire, análoga à crítica das filosofias da identidade.

Com seu conceito de diferença, Müller não se orienta nem para um tempo “psicológico” nem para o “histórico”, como Walter Benjamin

o denomina, mas para o seu “conceito de diferença temporal, no qual a imagem dialética torna-se possível” (BENJAMIN 1982: 1038), isto é, na diferença entre passado e presente, que convergem na “agoridade” de uma memória plena. Müller enxerga na Revolução negra uma diferença temporal, espacial, cultural e também textual ao fracassado e ultrapassado modelo de Revolução europeia, que coloca em relação intertextual e intercultural à concepção psicanalítica de colonialismo de Franz Fanon em *Os condenados da terra* e à poesia da *negritude* de Aimé Césaire, personificada na conversão do judeu Sasportas de Anna Seghers em negro. A atitude do negro Sasportas está, em oposição ao negro Toussain em Anna Seghers, impregnada de ódio e maniqueísmo, mostra uma outra relação, diversa da dos brancos, quanto à dança coletiva, à embriaguez sexual e à morte. “Quando os vivos não mais puderem lutar, os mortos lutarão” (H: 69).

A corporeidade corresponde em Müller reconhecidamente a uma relação específica do negro com a natureza, e conduz quase à identidade com este nexos cego. O Sasportas de Müller espelha-se, em relação à *De Volta à terra do nascimento* de Césaire, de acordo com a seguinte auto-descrição nas palavras da personagem: “Eu serei bosque, montanha, mar e deserto. Eu, isto é, a África. Eu, isto é, a Ásia. Ambas as Américas sou eu” (H: 69), sem contudo estabelecer com isto uma relação com a religião natural e aspectos míticos. Pelo contrário: Müller amplia de fato o conceito de natureza em torno das catástrofes ecológicas e das “guerras de paisagem” e da “vitória dos desertos” (H: 66). Em oposição à conciliação racial em Seghers sob o fundamento da luta internacional de classes, Müller enfatiza a Revolução negra em sentido análogo ao Foucault da luta racial (cf. FOUCAULT 1986). Portanto, o negro Sasportas retruca ao camponês da Bretanha Galoudec, a respeito de uma suposta identidade de objetivos revolucionários: “Nós não somos iguais, até que arranquemos a pele um do outro” (H: 48). A colonização no texto de Müller também “se inscreve no corpo” do negro (H: 49), isto é, a pele serve como memória, “a faculdade afetiva do colonizado” concentra-se, como formulado por Fanon, “sobre a superfície da pele” (FANON 1981: 47). Ao

mesmo tempo, porém, Müller encerra, por sua vez, este conceito de luta racial na imagem de um “negro de todas as raças” (H: 69).

## 7. Projeção e diferença

O olhar estrangeiro de Müller sobre o Caribe é quebrado, fragmentado e determinado pela alteridade, mas também por uma tendência à projeção. Suas imagens do negro Sasportas oscilam respectivamente entre uma visão totalmente identificadora, tendendo ao “Bom Selvagem” e ao exótico, e uma aceitação da outridade, da experiência da estranheza. O olhar de Müller é – e como poderia ser diferente? – um olhar europeu (cf. FISCHER 1990),<sup>9</sup> e deveríamos acrescentar: um olhar masculino, mas Müller conhece esta diferença, e não a deixa desaparecer na pretensão de universalidade. O que Maurice Blanchot afirmou sobre a linguagem de Levinas, “que ela falaria sem nivelar, sem identificar, ou seja, sem que a identidade do comparado seja assimilada ao termo da comparação”, de modo que “a verdade estranha fosse conservada, a verdade do Estranho” (BLANCHOT 1991: 117), poder-se-ia também dizer como tendência fundamental do texto de Müller.

Müller não nega o exotismo como estranho, também não se empenha em sua realização, mas descobre nossos desejos europeus no Outro, isto é, o processo de auto-reflexão ocupa-se com o que é Próprio, com o Outro e com sua diferença. A atitude de um “contra-mundo de desejos”, como formula Hans-Jürgen Heinrich em relação a Michel Leiris,<sup>10</sup> está alojada na concepção de Müller de rememoração.

<sup>9</sup> Poderíamos praticamente “encerrar” sob a etiqueta de eurocentrismo toda a literatura europeia sobre o Terceiro Mundo; mais interessante, por exemplo, seria entender como esta visão mescla-se à perspectiva de alteridade.

<sup>10</sup> “O exotismo é a análise vitalizante; se negarmos nosso exotismo, perecemos, se vivemos nosso exotismo como realização de nossos desejos, equivocamo-nos [...], se vivemos, contudo, nosso exotismo como um contra-movimento da realização de nossos desejos, então teremos dado um passo adiante” (HEINRICH 1985: 42).

Em torno de toda a fascinação de primeiro plano que deriva da figura de Sasportas e certamente é uma das intenções visadas por Müller, não se deve esquecer que Debuissou e Sasportas – protagonista e antagonista, respectivamente –, fracassam: a Revolução é apenas uma rememoração: sempre, a do branco europeu, ao final, não obstante seu núcleo utópico, também a do negro e de fato – de modo completamente distinto de Anna Seghers – sem mártires portadores de um sentido histórico.

Se o Sasportas de Müller ganha seu poder, mas também sua monumentalidade problemática da projeção do exótico, da corporiedade e violência como revolta, como em outros momentos as personagens femininas de Medéia e Electra serviam de figuras de projeção,<sup>11</sup> Müller contrapõe-lhe, na inserção de um texto onírico de um funcionário branco – que havia extraviado sua tarefa numa viagem de elevador e que chega a uma “rua de uma aldeia no Peru” (H: 60) –, além da consciência dilacerada e da decepção do branco, o desinteresse e o desprezo dos nativos sem qualquer traço de heroísmo revolucionário. “É (um)a viagem de medo através do Terceiro Mundo” (MÜLLER 1994: 297), através de uma “paisagem que não tem outro trabalho a não ser esperar pelo desaparecimento do homem” (H: 60), o que Müller pôde apreender em imagens apenas depois de uma estadia no México e Puerto Rico” (MÜLLER 1994: 297).<sup>12</sup>

Para contrabalançar uma equiparação simplista, até agora recorrentemente esboçada na crítica, entre autor e herói, entre Müller e Sasportas, gostaria de enfatizar, aliás, que Müller está também completamente ao lado do antagonista Debuissou, justamente em sua recusa à Revolução (cf. H: 65). Müller interessa-se pelo comportamento de

<sup>11</sup> Wilke escreve, por exemplo, que “Müller, com suas imagens utópicas da libertação feminina, estabelece uma analogia e projeção com o Terceiro Mundo” (WILKE 1992: 67).

<sup>12</sup> Uma penetrante análise de Müller e o Terceiro Mundo, especialmente a África, encontra-se em Joachim FIEBACH 1998: 225-240.

Debuissou menos por sua inadmissibilidade moral que por seu substrato material; sua atitude parece – a despeito de uma crítica radical – completamente explicável, quase compreensível.

Finalmente – e antes de tudo – não se deve esquecer que Müller não trabalha com a realidade imediata ou com a literatura realista, mas com figuras cênicas de memória. A Revolução é **encenada** (sic meu) na memória, a teatralidade é o gesto dominante do texto, como fica mais claro nas cenas da troca de máscaras, do Primeiro Amor e na cena final da traição e a do “Teatro da Revolução Branca” (H: 47 ss.).

O gesto fundamental de *A missão* de Heiner Müller – assim poderia ser dito resumidamente – não tem quase nada mais em comum com a idéia de Revolução e libertação em Anna Seghers.

## 8. O teatro de Müller no Terceiro Mundo: dois exemplos

*A missão* de Müller é, a despeito de sua temática terceiro-mundista e seus traços intertextuais correlatos, uma peça de um intelectual europeu, escrita na RDA sob condições históricas específicas. Mas seria também uma peça para o Terceiro Mundo?

Numa encenação centrada na Revolução e seus protagonistas, como o projeto teatral do Mudrooroo em Sydney (cf. FISCHER 1993), Sasportas parece ofuscar os aborígenes como figura de projeção masculina e europeia diante da realidade do Terceiro Mundo. Já na encenação do “Teatro La Memoria”, em Santiago do Chile, não estavam no centro a Revolução negra e o negro Sasportas, mas o trabalho de memória como resistência contra seu recalque e desrealização. “A explosão da memória numa estrutura dramática em colapso” (MÜLLER 1985: 14) está em oposição às feridas não cicatrizadas de um passado que não se “deixa domesticar” (ADORNO 1964: 14) – no Chile como na Alemanha, pois sem História não existe qualquer futuro. Desta maneira desenvolveu-se, por um lado,

uma intensiva relação de trabalho entre o texto de Müller e o diretor Alexander Stillmark e, por outro, o grupo chileno “Teatro La Memoria”. Neste trabalho conjunto, tratava-se de enfatizar o vácuo histórico surgido do silêncio do passado sobre o terror da ditadura militar no Chile. “Neste país”, afirma um comentário do diretor, “o recalque coletivo pesa sobre o consenso social do silêncio”. (HALLMAYER 1997)<sup>13</sup> e a tradutora Uta Atzpodien acrescentava: “Nosso ponto de encontro era a memória, o desentranhar da memória, o jogo da memória” (ATZPODIEN 1997: 26).

## 9. Memória e intertextualidade

Se Anna Seghers pressupõe uma identidade, ou pelo menos um paralelismo entre o Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos, Müller trabalha na diferenciação, no desenvolvimento de contrastes. Enquanto em Seghers a memória da Revolução e eurocentrismo constituem um todo, portanto, uma redução da sensibilidade do campo de percepção, conduzindo à tendência política do universalismo, o potencial produtivo e a especial intensidade do texto de Müller repousam em suas relações abertas de projeção, alteridade e trabalho de rememoração, bem como em sua “perspectiva multifocal”.

No jogo combinado de memória e intertextualidade, Müller logra desenvolver como trabalho na memória coletiva um mosaico literário extremamente complexo de projeções e diferenças – ainda mais nitidamente, em muitos de seus textos, nas figuras paternas. Justamente este modo de proceder extremamente intertextual de Müller – seja em relação aos mitos antigos (Prometeus, Filoctetes, Heracles, Electra, Ofélia e Medéia), a

<sup>13</sup> Uma pesquisa recente demonstrava que 35% dos jovens não sabiam o que ocorrera em Santiago de Chile em 11 de setembro de 1973, 35% não sabiam nada sobre Augusto Pinochet e seu regime e 42% nunca haviam ouvido falar de Salvador Allende; ver também o Filme “Chile: memória obstinada” (1997) de Patricio Guzman.

Shakespeare (*Hamlet, Macbeth, A Tempestade, Titus Andronicus*), escritores russos como Gladkov, Maiakovski, Bek e Scholochow ou alemães como Kleist, Büchner e Brecht e o surrealismo francês de Lautréamont a Artaud, até Césaire, seja em relação às teorias de Marx, Sartre, Foucault e Levinas – implica uma tendência ambivalente em relação à identidade, à alteridade, à projeção e à diferença, um procedimento que determina uma reescritura permanente de montagens, citações, fragmentos e alegorias numa forma poética específica de transformação.

A História, antes de tudo a história da Revolução, significa para Müller não mais a continuidade teleológica, nem tampouco a negação pós-moderna de toda História. Seus textos são “textos à espera da História” (MÜLLER 1978: 85) – utopias na negação.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1956.
- ADORNO, Theodor W. “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”. In: ADORNO, Theodor W. *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 125-146, 1964.
- ATZPODIEN, Uta. “‘Der Auftrag’ von Heiner Müller. Berlin – Santiago – Berlin”. In: *Theater der Zeit* 52, H. 3, 26-29, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “Das Passagen-Werk. Erste Notizen: Pariser Passagen I”. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd. V.2 (org. Rolf Tiedemann). Frankfurt/Main, Suhrkamp, 991-1038, 1982.
- BENJAMIN, Walter. “Über den Begriff der Geschichte”. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2 (orgs. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser). Frankfurt/Main, Suhrkamp, 691-704, 1974.
- BENJAMIN, Walter. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1 (orgs. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser). Frankfurt/Main, Suhrkamp, 203-430, 1974.

- BLANCHOT, Maurice. *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München, Hanser, 1991.
- BLOCH, Ernst. "Tübinger Einleitung in die Philosophie". In: BLOCH, Ernst. *Gesamtausgabe* Bd. 13. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1970.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974.
- DIERSEN, Inge. "Immer bleiben 'die Engel aus am Ende' (Heiner Müller). Zur Thematik der verlorenen Revolution bei Anna Seghers". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 2. Berlin/Mainz, Aufbau, 44-56, 1993.
- DIERSEN, Inge. "Jason 1948 – Problematische Heimkehr". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 1. Berlin/Mainz, Aufbau, 107-128, 1992.
- ELSNER, Ursula. "Anna Seghers – die Frau mit dem 'männlichen Blick'? Zur Festschreibung eines Klischees in der westdeutschen Seghers-Rezeption". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 5. Berlin/Mainz, Aufbau, 171-183, 1996.
- FANON, Frantz. *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1981.
- FEHERVARY, Helen. "Der 'gotische' Realismus der Anna Seghers und das Moment der 'Erlösung' in Heiner Müllers 'Die Umsiedlerin'". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 5. Berlin/Mainz, Aufbau, 87-105, 1996.
- FEHERVARY, Helen. "Landscapes of an 'Auftrag'". In: *New German Critique* 73, 115-132, 1998.
- FIEBACH, Joachim. "Der Wolf kommt aus dem Süden?". In: FIEBACH, Joachim. *Keine Hoffnung. Keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität*. Berlin, Vistas, 225-240, 1998.
- FIEBACH, Joachim. *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*. Berlin, Henschel, 1990.
- FISCHER, Gerhard (org.). *The Mudrooroo/Müller Project. A Theatrical Casebook*. Kensington, New South Wales University Press, 1993.

- FISCHER, Gerhard. "Absage an Heiner Müller: Von Brechts Lehrstück 'Die Maßnahme' zu 'Der Auftrag' und dem 'Mudrooroo/Müller Project'". In: GELLERT, Inge, KOCH, Gerd & VAßEN, Florian (orgs.). *Maßnahmen*. Berlin, Theater der Zeit, 238-250, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. "Die 'Allegorie' als Paradigma einer Ästhetik der Avantgarde. Eine semiotische re-lecture von Walter Benjamins 'Ursprung des deutschen Trauerspiels'". In: PAETZOLD, Heinz (org.). *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*. Aachen, Rader, 1986.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel, Franke, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*. Berlin, Merve, 1986.
- GREINER, Bernhard. "'Kolonien liebt, und tapfer vergessen der Geist': Anna Seghers' zyklisches Erzählen". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 3. Berlin/Mainz, Aufbau, 155-171, 1994.
- GUTZMANN, Gertraud. "Eurozentristisches Welt- und Menschenbild in Anna Seghers' 'Karibischen Geschichten'". In: PELZ, Annegret & al. (orgs.). *Frauen, Literatur, Politik*. Hamburg, Argument, 189-204, 1988.
- HAAS, Erika. "Der männliche Blick der Anna Seghers. Das Frauenbild einer kommunistischen Schriftstellerin". In: HASSAUER, Friederike J. & ROOP, Peter (orgs.). *Notizbuch 2. VerRückte Rede – Gibt es eine weibliche Ästhetik?* Berlin, Medusa, 1980.
- HAAS, Erika. *Ideologie und Mythos. Studien zur Erzählstruktur und Sprache im Werk von Anna Seghers*. Stuttgart, Akademie, 1975.
- HALLMAYER, Petra. "Die unbequeme Erinnerung. Warum eine chilenische Theatergruppe Heiner Müller spielt". In: *Süddeutsche Zeitung*, 11.11.1997.
- HEINRICH, Hans-Jürgen. "Einleitung". In: LEIRIS, Michel. *Die eigene und die fremde Kultur. Ethnologische Schriften*. Bd. 1. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1985.
- HERMES, Christian. "Von dem anderen denken: Emmanuel Lévinas". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28, H. 110, 76-97, 1998.

- HERZINGER, Richard. *Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers*. München, Wilhelm Fink, 1992.
- IVERSEN, Margret. "'Und dann ihr, Eure kalten Augen'. Zum Frauenbild bei Anna Seghers". In: *Spuren* 2, 1979.
- KALB, Jonathan. *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- KAUFMANN, Eva. "Frauenbilder und männlicher Blick?" In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 5. Berlin/Mainz, Aufbau, 196-203, 1996.
- KEIM, Katharina. *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen, Niemeyer, 1998.
- KIEFER, Bernd. *Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins*. Frankfurt/Main, Peter Lang, 1994.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1972.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg/München, Karl Alber, 1983.
- LORISKA, Irene. *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*. Frankfurt/Main, Haag und Herchen, 1985.
- MARX, Peter W. *Heiner Müller: Bildbeschreibung. Eine Analyse aus dem Blickwinkel der Greimas'schen Semiotik*. Frankfurt/Main, Peter Lang, 1998.
- MAYER, Hans. "Woher sie kam, wohin sie ging. Gedenkrede auf Anna Seghers". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 1. Berlin/Mainz, Aufbau, 75-82, 1992.
- MILFULL, John. "Juden, Frauen, Mulatten, Neger. Probleme der Emanzipation in Anna Seghers' 'Karibischen Geschichten'". In: JURGENSEN, Manfred (org.). *Frauenliteratur. Autorinnen, Perspektiven, Konzepte*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 40-50, 1985.

- MÜLLER, Heiner. "Bildbeschreibung". In: MÜLLER, Heiner. *Shakespeare Factory* 1. Berlin, Rotbuch, 7-14, 1985.
- MÜLLER, Heiner. "Der Auftrag". In: MÜLLER, Heiner. *Herzstück*. Berlin, Rotbuch, 43-70, 1983. [A passagens são citadas com a abreviatura "H".]
- MÜLLER, Heiner. "Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln. Ein Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das 'Fatzer'-Fragment". In: MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, 50-54, 1986.
- MÜLLER, Heiner. "Glücksgott". In: MÜLLER, Heiner. *Theater-Arbeit*. Berlin, Rotbuch, 7-18, 1975.
- MÜLLER, Heiner. "Hamletmaschine". In: MÜLLER, Heiner. *Mauser*. Berlin, Rotbuch, 89-97, 1978.
- MÜLLER, Heiner. "Ich scheiße auf die Ordnung der Welt. Ein Gespräch mit Matthias Matussek und Andreas Roßmann". In: MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, 116-129, 1986.
- MÜLLER, Heiner. *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- MÜLLER, Heiner. "Motiv bei A.S.". In: MÜLLER, Heiner. *Germania Tod in Berlin*. Berlin, Rotbuch, 80, 1977.
- MÜLLER, Heiner. "Mythos Nation. Ein Gespräch über das Metaphysische in uns mit Heiner Müller, Boris Groys und Rüdiger Safranski, moderiert von Frank-M. Raddatz". In: *Theater der Zeit* 1, 16-19, 1996.
- MÜLLER, Heiner. "Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel". In: MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, 155-175, 1986.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. "Ersetzbarkeit. Zur Erfahrung des Anderen in Heiner Müllers 'Germania 3. Gespenster am Toten Mann'". In: KRAMER, Sven (org.).

- Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur.* Opladen, Westdeutscher Verlag, 228-251, 1996.
- RAIBLE, Wolfgang. "Alterität und Identität". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28, H. 110, 7-22, 1998.
- SEGHERS, Anna. "Aus Briefen an Leser". In: ROOS, Peter & HASSAUER-ROOP, Friederike J. (orgs.). *Anna Seghers Materialienbuch.* Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 163-169, 1977.
- SEGHERS, Anna. "Das Licht auf dem Galgen". In: *Sinn und Form* 12, H. 5-6, 663-756, 1960.
- SEGHERS, Anna. "Gespräch mit Wilhelm Gimus". In: BOCK, Sigrid (org.). *Über Kunstwerk und Wirklichkeit Bd. 3. Für den Frieden der Welt.* Berlin, Akademie, 1971.
- SEGHERS, Anna. "Große Unbekannte". In: *Ost und West* 1, H. 2, 7-21, 1947.
- SEGHERS, Anna. *Karibische Geschichten.* Berlin/Weimar, Aufbau, 1977. [As três novelas são citadas com as abreviaturas "HH" para *Die Hochzeit von Haiti*, "WSG" para *Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe* e "LG" para *Das Licht auf dem Galgen.*]
- THEWELEIT, Klaus. *Heiner Müller. Traumtext.* Basel/Frankfurt/Main, Roter Stern/Stroemfeld, 1996.
- UERLINGS, Herbert. "Die Haitianische Revolution in der deutschen Literatur: H.v. Kleist – A.G.F. Rebmann – A. Seghers – H. Müller". In: *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* 28, 343-389, 1991.
- UERLINGS, Herbert. *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte.* Tübingen, Niemeyer, 1997.
- VAAßEN, Florian. "Die entfremdete und die fremde Revolution. Reflexionen über Heiner Müllers Revolutionsstücke". In: *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo* 1990. Bd. 11. München, Iudicium, 313-323, 1992.
- WILKE, Sabine. *Poetische Strukturen der Moderne: zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie.* Stuttgart, Metzler, 1992.

## ZUR FRAGE DER GEWALT IN HUBERT FICHTE'S INTERVIEWS MIT HANS EPPENDORFER

Manfred Weinberg\*

**Abstract:** This paper investigates the importance of violence in Hubert Fichte's interview with Hans Eppendorfer, the Leatherman – on the level of content and on the level of form. The author shows how Fichte (violently) manipulates his interview partner. Violence as the subject of the interview is examined within the horizon of Fichte's theory of the ritual.

**Keywords:** Violence; Ritual; Sadomasochism; Ethnology; Anthropology; Hubert Fichte.

**Resumo:** Este ensaio investiga a importância da violência na entrevista de Hubert Fichte com Hans Eppendorfer, o Homem de Couro – no plano conteúdoístico e no plano estrutural. Tenta-se demonstrar como Fichte manipula (violentamente) o entrevistado. A violência que é tema da entrevista é examinada dentro do horizonte da teoria fichtiana do ritual.

**Palavras-chave:** Violência; Ritual; Sadomasoquismo; Etnologia; Antropologia; Hubert Fichte.

**Stichwörter:** Gewalt; Ritual; Sadomasochismus; Ethnologie; Anthropologie; Hubert Fichte.

"In New York kam *The Leatherman's Handbook* heraus. / Die Ketten und Stiefel, die von Archilochos her [...] bis zur Französischen Revo-

\* Der Autor ist wissenschaftlicher Koordinator des Sonderforschungsbereichs *Literatur und Anthropologie* an der Universität Konstanz.

lution klirrten, am Marquis de Sade, Charlus' Blutergüsse, Prousts Rattodrom, Cocteau's Motorradfahrer aus Orphée, Jean Genets Querelle traten in einem Hinterhof zwischen Othmarschen und Altona auf und spielten Mörder, SS-Mann, KZ-Wärter, bis die Seppelhose an der Seele festwächst, wie Jäcki sagte. / Pissen wurde modern. / In den Lagerhäusern wurde gefoltert / Sie langten ineinander hinein wie in Hühner, die man ausnimmt. / The Toilet hieß die neueste Bar. / Eine Armee der Liebenden schrieb Rosa von Praunheim. / Die Schwulen waren vorn vorn vorn / Und auch Jäcki begriff nicht daß sie nur der Wurmfortsatz waren der Heere der Unempfindlichkeit. / Ein letztes Zappeln, bis Anita Bryant antrat, Khomeini und der neue Papst / Fassbinder drehte Querelle. / Wir sind so ungeheuer da. / Wir sind die Herren der Welt. / Caligulalachen / Nerolein / Auschwitz, das war noch Grausamkeit." (FICHTE 1993b: 45)

## I

Schon Wolfgang von WANGENHEIM (vgl. 1980: 216) hat in seinem frühen *Autorenbuch* zu Hubert Fichte darauf aufmerksam gemacht, daß das Interview, von dem nachfolgend die Rede sein wird, statt *Hans Eppendorfer. Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte* eigentlich *Hans Eppendorfer, der Ledermann, spricht mit Hubert Fichte* heißen müßte. Es gab von vornherein einen Streit zwischen Hans-Georg Reichelt, so der 'bürgerliche' Name Eppendorfers, und Fichte, wer der Autor dieses Buches sei. Der Streit eskalierte, als Fichte das Material der ersten beiden Interviews in seinen 1974 erschienenen Roman *Versuch über die Pubertät* einbaute. Neben den Kapiteln zu (s)einer Lokstedter Pubertät, deren Ereignisse Fichte an den Initiationsriten der afroamerikanischen Religionen spiegelt, finden sich dort zwei "Eine andere Pubertät" überschriebene Kapitel, die beide auf Fichteschen Interviews basieren. Fichte streicht darin jedoch seine Fragen und collagiert die Aussagen des Befragten zu einer durchgängigen Erzählung. Eppendorfer sah sich um seine Geschichte gebracht und erhob den Vorwurf des Plagiats. Den-

noch trafen sich Eppendorfer und Fichte im März 1976 zu einem dritten Interview. An dessen Ende fragt Fichte nach:

FICHTE: Von dir ging die Initiative zu allen drei Gesprächen aus. Warum lag dir an diesem dritten Interview?

EPPENDORFER: Mir lag an diesem dritten Interview, weil es die Ergänzung des ersten und des zweiten und auch die Zusammenfassung ist. Deshalb wollte ich dies Thema auch baldmöglichst abschließen.

FICHTE: Es hat in dieser Arbeit Schwierigkeiten gegeben. Hast du während unserer Auseinandersetzungen [...] daran gedacht, mich umzubringen?

EPPENDORFER: Ich habe daran gedacht. Aber mein Gefühl der Befreundung mit dir, mein Gefühl von Solidarität mit dir war stärker, als diesen spontanen Impulsen nachzugeben.

FICHTE: War das mehr ein Ausbruch oder war das eine Obsession?

EPPENDORFER: Das war ein Gefühl von Enttäuschung. Es war ein Gefühl des Sich-Verratenfühlers. [...]

FICHTE: Du hast es sogar in Texten ausgedrückt. Man konnte es veröffentlichten Texten ablesen. Du hast dann durch sehr seltsame symbolische Handlungen die Überwindung ausgedrückt. Weißt du nun, daß eine solche Tat nicht mehr Teil einer Auseinandersetzung sein kann? Ist das erledigt?

EPPENDORFER: Das ist erledigt.

FICHTE: Ist es allen Menschen gegenüber erledigt?

EPPENDORFER: Doch. Sicher."

(EPPENDORFER 1980: 215)<sup>1</sup>

In diesen Sätzen unterstreicht Fichte noch einmal die Rollenverteilung. *Der andere* wollte interviewt werden; *er* liefert die Story; er gibt

<sup>1</sup> Zitate aus diesem Interview werden von nun an nur noch mit der entsprechenden Seitenzahl im Text nachgewiesen.



sich in die Hände Fichtes. In dieser Konstellation hat das Interview auch die Funktion einer 'Erledigung', nahe an einer Psychotherapie; Fichte als Analytiker, wenn nicht im Freudschen Sinne, dann im Horizont ethnographischer Forschung: Da wird der zwischenzeitliche Haß "veröffentlichten Texten ab[ge]lesen", da werden "sehr seltsame symbolische Handlungen" beobachtet (und interpretiert), die die Überwindung des Hasses angezeigt hätten. Fichte, der Schriftsteller, und sein (ethnographisches) Material: die Lebensgeschichte eines Mörders und Ledermanns. Und damit auch kein Zweifel an dieser Rollenverteilung aufkommt, beendet Fichte das Interview folgendermaßen:

FICHTE: Was hältst du von diesem Interview der Form und dem Inhalt nach?

EPPENDORFER: Ich weiß nicht. Ich kann dazu schlecht etwas sagen. Ich habe nicht den Anfang beachtet. Ich habe es einfach laufen lassen und ich habe mich immer auf das gegenwärtig zu Sagende konzentriert. Ich weiß also nicht genau, was gesagt worden ist. Ich bin einfach so nahe wie möglich deinen Fragen entgegengekommen.

FICHTE: Hast du das Gefühl, daß etwas Ästhetisches dabei herausgekommen ist?

EPPENDORFER: Das glaube ich eigentlich nicht. Weil es hier nicht auf eine ästhetisch schöne Formulierung ankam, sondern auf den Versuch, eine Entwicklung, auch wenn es nur aus verschiedenen Rudimenten zusammengesetzt sein kann, so präzise wie möglich zu artikulieren.

FICHTE: Und diese Präzision ist in den Antworten und in den Fragen erreicht?

EPPENDORFER: Ich hoffe, ja.

FICHTE: Schienen dir die Fragen präzise?

EPPENDORFER: Ja.

FICHTE: Und bleibt für dich noch etwas Wesentliches zu sagen?

EPPENDORFER: Ich glaube, es ist zuende.

FICHTE: Das meine ich mit Schönheit: Präzision des Baus." (216)

Fichte behält das letzte Wort und mit ihm die Kontrolle über den Text. Er wußte, nicht nur weil er es den veröffentlichten Texten Eppendorfers abgelesen hatte, daß die Interviews für diesen auch ein literarisches Ringen mit dem bewunderten Skandalautor waren, geboren aus dem Wunsch nach Anerkennung. Am Ende aber erscheint Eppendorfer doch wieder nur als "Material", das seine Lebensgeschichte "liefert".

In seiner (unter dem maliziösen Titel *Das Land des Lächelns* erschienenen) Abrechnung mit Claude Lévi-Strauss' *Traurigen Tropen* hat Fichte u.a. auch diesen Satz von LÉVI-STRAUSS zitiert:

"Die Ethnographie beruhigt diesen unruhigen und zerstörerischen Appetit, von dem ich sprach, indem sie meiner Reflexion ein praktisch unerschöpfliches Material garantiert, welches durch die Verschiedenheit der Sitten, der Gebräuche und der Institutionen geliefert wird [...]"

- und kommentiert:

"Wenn ich davon absehe, daß Strauss hier Ethnographie und Ethnologie verwechselt, daß er die Gemeinheit begeht, jede Ethnographie auf ein solches faschistisches Muster festzulegen – auch Spieth, auch Frazer, auch Malinowski –, bleibt bestehen, daß Strauss, zehn Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkriegs, von Völkern, Menschen aussagt, sie garantierten praktisch unerschöpfliches Material, das geliefert würde." (FICHTE 1987: 331)

Auch wenn Fichte es vehement geleugnet hätte: Sein Verfahren, seine Haltung in diesem Interview ist die gleiche. Nachdem er sich von Eppendorfer die Präzision der Fragen hat bestätigen lassen, erledigt er ihn mit dem Satz: "Das meine ich mit Schönheit: Präzision des Baus." Anders gesagt: Ich, Hubert Fichte, habe präzise Fragen gestellt; du, Hans Eppendorfer, wolltest die Interviews, du hast deine Lebensgeschichte erzählt; die 'Schönheit' – und damit literarische Qualität – geht wieder auf meine Rechnung (was im übrigen die Übernahme des nun anders

gebauten Textes in seinen Roman aus Fichtes Perspektive rechtfertigt). Du bist der Gegenstand, ich der Schriftsteller.

Eppendorfer hat seine – ihn objektivierende – Niederlage durchaus realisiert. In seinem Nachruf auf Fichte schreibt er, an die letzten Sätze des Interviews anknüpfend:

“Manchmal hätte ich dich erwürgen mögen, Hubert Fichte: ich habe unter deinen sporadischen Gemeinheiten gelitten wie ein Tier, rote Flecke im Blick und die Fingernägel bis an den Rand des Abbeißbaren runtergekaut, im Versuch dagegen zu halten und Verbitterung in Worte zu fassen, aber piß du mal ein Kritikerdenkmal an! Denn auch da warst du brillant, perfid und fies und mit genügend Schleimrutengängern zur Seite.” (EPPENDORFER 1986: 74)

In einem Interview von 1988 hat Eppendorfer versucht, Fichtes Schluß im Nachhinein noch in einen Punktsieg für sich umzumünzen:

“EPPENDORFER: Es ist falsch zu sagen, es seien rein authentische Texte, das ist dummes Zeug. Einen Großteil davon habe ich handgeschrieben, ohne Fichtes Anwesenheit. Beim ‘Ledermann’ handelt es sich von Anfang an um einen gebauten Text, der wesentlich enger angelegt ist als ich. Wenn Ihr Euch den letzten Satz in diesem Buch anschaut: ‘Das meine ich mit Schönheit: Präzision des Baus’, sagt Fichte zum Schluß, dann ist doch eigentlich ganz klar, daß es eine Kunstfigur ist. Was mich immer geärgert hat, daß viele Rezensenten grundsätzlich immer den Text besser kennen wollten als ich selber.

HERR SCHMIDT: Bist du sauer auf Fichte oder auf die Rezensenten?

EPPENDORFER: Ach, auf Hubert bin ich nicht böse, wir haben das ja angelegt; nur hat er es dann so laufen lassen, weil er sagt, laß uns das als authentische Gespräche verkaufen, das verkauft sich besser. Mir ging es um die Aussage. Mir ging es um die Aufarbeitung von persönlichen Erfahrungen, mir ging es darum, möglichst weit Erfahrungen.

mit menschlicher Aggression aufzuzeichnen. Ich wollte den Text einfach machen – den hätte ich auch ohne Fichte gemacht.”

(EPPENDORFER 1988: 102 f.)

Über 12 Jahre nach dem letzten Interview ist Eppendorfer offensichtlich immer noch dabei, den letzten Vor-Stoß Fichtes zu verarbeiten. Er versucht, den Spieß umzudrehen: Natürlich ist der Text gebaut; ich war nicht der harmlose Interviewte; wir haben das zusammen angelegt. Und während Eppendorfer sich im Interview mit dem Satz “Ich habe es einfach laufen lassen” als Material-‘Lieferant’ akzeptiert, versucht er nun, zumindest diesen Satz Fichte anzuhängen: “er hat es dann so laufen lassen”. Wenn Eppendorfer jedoch als Argument gegen die bloß von Fichte zu verantwortende “Präzision des Baus” anführt, er habe einen großen Teil der Texte in Fichtes Abwesenheit handgeschrieben, dann geht er damit noch einmal in die Falle. Denn bei der Frage nach der ‘Schönheit’ des Interviews geht es nicht um dessen Schriftlichkeit oder Mündlichkeit, sondern bloß darum, wer diesen Text *als Literatur* signieren darf. Der Autor aber – das macht der Text im Widerspruch zum Titel deutlich – heißt (zumindest aus der Perspektive Fichtes): Hubert Fichte. Auch dies ist eine Frage der Gewalt.

## II

“Hans Eppendorfer folgt den Anweisungen Genets und Jean Paul Sartres à la lettre. / Er entwirft ein neues Kapitel des “Mordes als schöner Kunst” – mit Kristallsplittern und Zungenfetzen. / Er schreibt nicht aus dem Café Flore, sondern aus dem Kieler Jugendgefängnis. / Kassiber. / Er ist kein Poète Maudit. / Er verruft.” (FICHTE 1987: 20)

Zunächst jedoch geht es um sehr viel handgreiflichere Formen der Gewaltausübung, die sich um eine Abtreibung, einen Mord, einen Gefängnisaufenthalt, eine Vergewaltigung und die *heavy scenes* der Lederzene drehen. Die Interviews konstruieren einen Zusammenhang zwi-

schen diesen Ereignissen, der sich so liest: eine lieblose Kindheit, das Wissen darum, daß man abgetrieben werden sollte, bündeln sich im Haß auf die Mutter, der im Mord an einer anderen Frau eskaliert. Im Gefängnis wird der Täter, der physische Gewalt ausübte, zum Gegenstand von (vornehmlich – um einen Begriff Johan Galtungs aufzunehmen, der Gewaltakte auch jenseits physischer Beeinträchtigungen benennen soll – struktureller) Gewalt, zum Opfer, als das er sich im Grunde von Anfang an verstand, denn auch der Mord war für ihn die Tat eines Opfers, das nicht mehr anders konnte, als zurückzuschlagen. Besonders deutlich wird dies an Eppendorfers Interpretation des Mordes an Pier Paolo Pasolini: “Pasolini [...] hat es fertiggebracht, diesen Jungen wie eine Marionette in seinen Plan einzusetzen, einzupassen.” (178) Und: “der Junge in seiner fürchterlichen Angst, Pasolini ist für ihn ja ein Monster gewesen, für ihn ein Alptraum, ein riesiger Schatten, der ... der über ihn zu kommen drohte, ihn zu ersticken suchte.” (180) Eppendorfer sieht sich hinsichtlich seiner eigenen Tat in einer vergleichbaren Opferrolle, wenn auch sein “Alptraum” und “riesiger Schatten” nicht vom (Selbst)Mord-Kalkül eines anderen abhing, sondern von seiner eigenen Vorgeschichte:

“Es ist schon richtig, dieser Mensch, diese Frau tut mir natürlich leid, da ist irgendwas geplatzt, ist irgendwas über die Stränge gehauen, ich habe mich in diesem Augenblick von meiner Mutter endgültig getrennt, ich habe etwas zerschlagen, blutig zerschlagen, ich habe alles ausgelebt, Rache, Haß, die niedergetretene Zuneigung eines Kindes zur Mutter, all diese Wünsche, all diese Hoffnungen, all die Enttäuschungen, alles habe ich in dieses Gesicht [kurz zuvor (S. 50) heißt es: ‘Irgendwie war dieses Gesicht plötzlich das Gesicht meiner Mutter’. M.W.] hineingeschlagen, hineingestampft, zerrissen, gehackt, gestochen, und ich fühlte mich befreit, wirklich befreit.” (51 f.)

Die Strafe, der Gefängnisaufenthalt, fixiert den ‘Täter’ erneut in der Rolle des Opfers. Schon am Anfang des ersten Interviews beschreibt Eppendorfer seinen Gefängnisaufenthalt mit der Formulierung: “Man

wird zehn Jahre gelebt.” (7) Gerade dieses quälend lange Opfer-(Da)Sein bringt Eppendorfer aber auch zu dem Entschluß, niemals wieder zum Täter werden zu wollen:

“EPPENDORFER: Ich will keinen Menschen zerstören. Ich kann es ohne weiteres. Ich könnte es sofort, weil ich weiß, daß die Grenze so minimal schmal ist und verschiebbar. Es ist überhaupt nichts, jemanden zu töten, jemanden zu zerstören, zu zerfetzen, auszuradieren, das ist überhaupt nichts. Aber ich will das nicht.

FICHTE: Diese Grenze ist ganz hart?

EPPENDORFER: Ja.

FICHTE: Wie hast du dir das erarbeitet?

EPPENDORFER: Durch Willen. Durch Kontrolle. Einfach durch eine Art von Disziplin. Ich will nie wieder, daß mir die Zügel aus der Hand gehen.

FICHTE: Und wo hast du dir diese Sicherheit erworben?

EPPENDORFER: Was heißt Sicherheit. Indem ich einfach mir sagte: Zehn Jahre, zwölf Jahre. Nie, nie, nie, nie wieder! In diese Ohnmacht getreten zu werden. Nie wieder einfach nicht mehr man selber sein zu können, einfach nur ein Aktenzeichen, eine Nummer an der Tür. Nie wieder das! Es ist keine Angst, zurückgeworfen zu werden in dieses Ghetto. Es ist einfach der unbeugsame Wille, das nie wieder mit sich geschehen zu lassen. Das wird mich mit Sicherheit davor bewahren.” (119 f.)

Während er sich in der Zeit vor seiner Tat als “völlig verweichlicht” (191) bestimmt, entspricht der im Gefängnis antrainierte “unbeugsame Wille” auch Eppendorfers Männerbild:

“FICHTE: Wie sollte ein Mann deiner Meinung nach sein? [...]

EPPENDORFER: [...] Er sollte wissen, was er will. Er sollte sehr intensiv leben. Und er sollte die Kontrolle über seine Gefühle haben.

FICHTE: Warum?

EPPENDORFER: Weil es sonst meistens Unheil gibt.” (91)

Im Gefängnis Opfer von physischer wie struktureller Gewalt will Eppendorfer nie mehr zum Täter werden, um niemals mehr in *diese* Opferrolle gedrängt zu werden. Dennoch bleibt eine Ambivalenz hinsichtlich eines solchen Opfer-Täter-Dualismus, denn das *missing link* seines Eintritts in die Lederszene ist eine anale Vergewaltigung durch einen amerikanischen Seemann. Bei dieser Vergewaltigung habe er "zum ersten Mal einen echten Schmerz gefühlt" (117). Selbst die "völlig zerschnittenen Hände", die er sich bei der Tat zugezogen hatte, hätten ihn "dem Schmerz nicht nahe gebracht. [...] Es tat überhaupt nicht weh, weder vorher noch nachher. Es war überhaupt kein Schmerz. Dieser Mann hat mich das erste Mal in den Schmerz fallen lassen, eine unfaßbare Art von Schmerz, eine unfaßbare Art von Zertrümmerung." (171) Doch dem Schmerz folgt die Zärtlichkeit, die Eppendorfer sein Leben lang gesucht hatte:

"Als er dann fertig war, wurde er sowas von zärtlich. Das war etwas, was ich in meinem ganzen Leben noch nie erlebt hatte und mich in den Arm nahm. Natürlich hatte ich geheult. Einfach mich streichelte, mich im Arm hielt bis morgens um acht. Dies war einfach das erste Mal von Zärtlichkeitsgefühl von einem Mann, der alles sein konnte: Bruder, Geliebter, Vater." (113)

Wenn Eppendorfer diese Erfahrung in den Satz zusammenfaßt: "Dieser Mann hat mich das erste Mal an den Schmerz geführt, auf der anderen Seite ließ er mich aber leben" (117), dann versteht er die Vergewaltigung als Spiegelbild seines Mordes. Den engen Bezug der Vergewaltigung zur eigenen Tat zeigt auch Eppendorfers Antwort auf Fichtes Frage, ob er "irgendwelche Erlebnisse aus [s]einer Kindheit bei den Riten der Lederszene wiedergefunden" habe:

"Einfach nur das Problem der Einsamkeit und vielleicht das Extrem von Blut. Und daß dir einfach Blut über die Hände läuft, über die Arme trift, einfach eine irrsinnige Menge von Blut, die man nicht genau klar sehen kann. Es ist wie durch eine ... man kann nicht mehr gut sehen, man braucht eine Brille, um klar, scharf sehen zu können, und hat diese Brille in dem Moment nicht und dann kommt ein Schwall von Blut

und deine Hände sind völlig zerschnitten, triefen von Blut und du atmest halb blind, du atmest den Dunst von frischem, warmem, dampfenden Blut. Das ist eine ungeheure Faszination." (117)

Anschließend bejaht Eppendorfer ausdrücklich Fichtes Resümee: "Das ist dein Erlebnis mit siebzehn Jahren und dieses Erlebnis tauchte jetzt wieder auf, als du die Begegnung mit dem Seemann hattest." (115)

Von daher läßt sich der Mord nicht nur als Explosion von aufgestautem Haß, sondern auch als Schrei nach Zärtlichkeit und Liebe verstehen.

Im letzten Interview führt Eppendorfer seine allgemeine Lebensangst zurück auf "die Furcht, noch einmal glücklich abgetrieben zu werden." (191) Wenn diese Furcht jedoch in Haß umschlägt, dann geschieht dies in enger Verbindung mit der Vorstellung von Blut:

"EPPENDORFER: Ich hatte auch erfahren, daß meine Mutter, die versucht hatte, mich abzutreiben, mich dennoch mit ihrem Blut genährt hat. Das hat eigentlich ein körperliches Unwohlsein ausgelöst. Wenn ich daran dachte, wurde mir echt schlecht. Ich hatte wirklich den Wunsch, mich zu erbrechen, dieses Blut wieder auszukotzen.

FICHTE: Du willst ihr das Blut zurückgeben?

EPPENDORFER: Ich will sie nicht in mir haben." (117)

Gerade dieses Blut ist aber auch mit der Hoffnung auf einen Umschlag verbunden:

"FICHTE: Wie ist das eigentlich, wenn man erotische Vorstellungen von seiner Mutter hat?

EPPENDORFER: Es ist eigentlich immer wieder eine Form von neuer Geburt. In sie hineinkriechen, um mit ihr verbunden zu sein. Eine ... Eine ganz elementare Verbindung. Es ist nicht fixiert auf Scheide oder Brustwarzen oder irgendwelche Fleischteile. Es ist fixiert auf den Leib, es ist fixiert auf Wärme. Es ist fixiert auf Geruch, es ist fixiert auf Blut.

FICHTE: Woher Blut?

EPPENDORFER: Nicht als Ausfluß von Tod, sondern als Ausfluß von Nahrung. Ich wollte eigentlich immer diesen Haß des Nichtgewolltseins, das Gefühl der Überflüssigkeit immer ungeschehen machen. Ich wollte mich eigentlich von ihr immer noch einmal gebären lassen." (187)

Dieser Umschlag, den der Mord nicht herbeizuführen vermochte, gelingt in der Vergewaltigung durch den Seemann. Was dem 'Täter' nicht gelang, wird dem Opfer zuteil: die (immer vermißte) Zärtlichkeit. Als der Seemann verschwindet, begibt sich Eppendorfer auf die Suche nach dieser "Zärtlichkeit, es war die Suche nach diesem Körper, es war die Suche nach dieser Hand, nach diesem Atem, nach diesem Lächeln – es war einfach diese Gestalt." (114) Die Suche führt ihn in die (damals) einzige schwule Lederbar Hamburgs, das "Loreley": "In dieser 'Lore' lernte ich dann die ersten Schwulen kennen. Diese Lederleute, die aussahen wie ein Mann und die hab ich dann gefickt. Reihenweise, jede Nacht einen anderen." (114) Erstaunlicherweise ergibt sich hier ein nochmaliger Umschlag: Derjenige, der als Opfer analer Vergewaltigung zum ersten Mal Zärtlichkeit gefunden hat, sucht gerade nicht die rituelle Wiederholung dieser Szene; vielmehr wird er wiederum zum Täter:

"Ich habe ja in der Lederszene nicht mich als Opfer eingesetzt, sondern mir, in der Umkehrung, der ich selbst Opfer gewesen war, in einer ungeheuren Absolutheit, der ich auch Opfer gewesen war bis an den Rand der Selbstvernichtung, ich habe dieses Verhältnis umgedreht und mir mein Opfer gesucht. Ich bin nicht mehr das Opfer gewesen, sondern ich habe mich zum Opfernden gemacht." (200)

Das Opfer-Sein in der Vergewaltigung unterscheidet sich von Eppendorfers Opfer-Rolle vor der Tat im Verhältnis von physischer zu struktureller Gewalt. Der physische Schmerz stellt eine Vereinfachung dar; in dieser Vereinfachung kann sich Eppendorfer nun auch mit seiner Tat und Täterrolle auseinandersetzen. Von daher läßt sich verstehen, daß die Lederszene – wie Fichte es nennt – für Eppendorfer zu "einer Art

theatralischer Therapie" (199) wurde. Zum Pasolini-Mörder Pelosi sagt Eppendorfer: "Wenn er begriffen hat, was in dieser Nacht wirklich passiert ist – [...] [d]ann wird er zum Krüppel. Wenn er nicht begreift, was damals in dieser Nacht vorgegangen ist, außer diesen ganzen technischen Dingen, daß eben ein Mensch getötet wurde, wird er diesen Vorgang heil überstehen." (181) Auf seine eigene Tat bezogen heißt dies, daß – da einen das Verständnis des Geschehenen zum "Krüppel" machen würde – die Gewaltrituale der Lederszene für Eppendorfer die Möglichkeit boten, sich mit seiner Gewalt-Tat auseinanderzusetzen, ohne wirklich begreifen zu müssen, was er getan hat.

Immer wieder verweist Eppendorfer auf die Ambivalenz des Sadoomasochismus, die niemals völlig eindeutig zugeschriebenen Rollen:

"EPPENDORFER: [...] Ich finde, daß der echte Charakter von vielen aus der Gruppe einfach so ist, daß sie gespalten sind, daß sie fähig sind zum Sadismus, daß sie fähig sind zum Masochismus, daß es sich nicht immer die Waage hält, das ist richtig und daß es auf die agierenden Partner ankommt, was daraus wird. Aber daß man sich einfach, das ist auch die Chance, daß man sich freihält für etwas Neues, für etwas Anderes, daß man sowohl der Vergewaltigte sein kann wie auch der Vergewaltiger.

FICHTE: Das ist auch bei dir so?

EPPENDORFER: Das ist möglich. Ich bin überhaupt nicht festgelegt. Es kommt auf die Art der Fantasie an." (106 f.)

Was Eppendorfer hier, im zweiten Interview, noch zugesteht, daß er sowohl in der Rolle des Vergewaltigers, Sadisten und Täters als auch in der des Vergewaltigten, Masochisten und Opfers zu agieren bereit ist, leugnet er im dritten Interview, allerdings nicht ohne noch einmal die grundsätzliche Ambivalenz zu betonen:

"EPPENDORFER: Häufiger schwenkt der Sadist um in die Sparte des Masochisten. Weniger der Masochist in die umgekehrte Richtung. Man

paßt sich in die verschiedenen Rollen ein. Man versucht, sich gegenseitig dem erträumten Ideal zu nähern.

FICHTE: Hast du als Sadist oder als Masochist agiert.

EPPENDORFER: Ich habe nie als Masochist agiert.

FICHTE: Nie?

EPPENDORFER: Nie." (206 f.)

Es liegt nahe, Eppendorfers 'Sadismus' als rituelle Wiederholung seiner Tat zu verstehen, als Möglichkeit, sich mit ihr in einer 'theatralischen' Form so auseinanderzusetzen, daß er sich selbst nicht nur als permanentes Opfer, sondern auch als Täter anzuerkennen lernt. Wenn es auch für ihn entscheidend ist, daß die nun ausgeführten 'Taten' niemals über jene Grenze hinausgehen, deren Überschreitung ihn noch einmal in die Opferrolle des Gefängnisinsassen bringen würde, so weiß er doch, wie "schmal" und "verschiebbar" diese Grenze ist, wie besonders deutlich wird, wenn er den nicht zu überschreitenden "Trennungsstrich" auch als "Brücke" benennt (123). An diesem Punkt können sich Fichte und Eppendorfer nicht über die Funktion der "extremen, quasi-magischen Riten" (175) der Lederszene einigen:

"FICHTE: Wir tun das kleinere Schreckliche und hoffen dadurch – instinktiv – dem größeren Schrecklichen zu entgehen?

EPPENDORFER: Möglich. Aber ich glaube, daß beispielsweise die Tätigkeiten des Faustfickens Vorstufen kleiner praktizierter Tötungen sind.

FICHTE: Ja, aber eben Tötungen doch nicht. Wenn ich eine Puppe mit Nadeln durchsteche, um meinen Feind zu töten, stirbt er nur in den seltensten Fällen. Praktisch habe ich meine Aggressionen abgelenkt und keinen Menschen getötet, sondern eine Puppe mit Nadeln durchstoßen. Du bringst deinen Partner nicht um, sondern fickst ihn mit der Faust." (175)

Zwar stimmt Eppendorfer dieser These Fichtes noch einmal zu, doch bleibt ein Unterschied: Eppendorfers Rede vom *fast fucking* als

"Vorstufe kleiner Tötungen" markiert, daß es sich dabei nicht nur um eine eher harmlose Abfuhr von Aggressionen handelt, sondern daß die Grenze jedesmal auch überschritten werden könnte.

Immerhin war Eppendorfers "theatralische Therapie" nicht nur in der Hinsicht 'erfolgreich', daß er niemals wieder zum Mörder geworden ist, sondern weitergehend auch insofern, als er zuletzt die Lederszene hinter sich gelassen hat. Im Interview von 1988 heißt es:

"HERR SCHMIDT: *Du bist heute kein "Ledermann" mehr?*

EPPENDORFER: Mein Gott, für mich war es eine unglaubliche Transitstrecke, eine faszinierende Erfahrung.

HERR SCHMIDT: *Ein Lebensabschnitt, der abgeschlossen ist?*

EPPENDORFER: Ja sicher, ich habe meine Ledermontur irgendwann zwischen 23. Straße und Lower East Side in New York verschenkt. Wenn damals irgendwelche anderen Leute auf mich zugekommen wären, hätte ich in dieser Beziehung möglicherweise auch eine ganz andere Erfahrungsentwicklung durchgemacht. Die Leute waren einfach da, als ich völlig ausgekühlt, fast verstört noch mit Stottern, süchtig nach Menschen war, süchtig nach Gefühl, in welcher Richtung auch immer, und dann hab ich mich drauf eingelassen, gründlich, wie ich nun mal bin." (EPPENDORFER 1988: 103)

### III

"Er versagte vor ihr [seiner Mutter; M.W.] als Ethnologe.

– Herodot hat auch nicht seine Mutter interviewt, sagte Jäcki zu Irma auf dem Nachhauseweg.

– Aber Sophokles hat, antwortete sie." (FICHTE 1990: 26)

Hans MAYER (1981: 65) hat angemerkt, daß es in Fichtes Interviews "niemals zum freien und schöpferischen Erzählen der Objekte [sic!] kommt, weil das Fragespiel nach der von Fichte gesetzten Regel

abläuft, die, trotz aller Freundlichkeit, kein wirklich freies und damit schöpferisches Erzählen des Partners zulässt", Wolfgang von WANGENHEIM (1980: 167) schreibt, wenn auch zu Fichtes *Interviews aus dem Palais d'Amour*: "Fichte holt aus den Hamburgern Geschichten heraus, die seiner eigenen ähneln" – und: "Fichte wollte an diesen Leuten etwas 'rauskriegeln' als Kommentar zu seiner eigenen Geschichte". Fritz J. RADDATZ (1983: 50) formuliert zugespitzt: "Es ist die sonderbare Kunst von Fichtes Interviews, daß er seine Partner Dinge sagen läßt, die mit *ihm* und *seiner*, des Gesprächsführers, Arbeit zusammenhängen." Mit anderen Worten: Fichtes Interviews handeln immer auch/immer nur von ihm selbst. So erscheint es auch in Eppendorfers Rückblick:

"HERR SCHMIDT: Man hat [...] den Eindruck, daß dich Fichte in eine bestimmte Richtung drängt, das scheint ja alles sehr zielgerichtet und künstlich auf dich draufprojiziert zu sein: der Mutterkomplex, der zum Mord an der mütterlichen Frau führt und so weiter.

EPPENDORFER: Es ist ein Text aus unglaublicher Nähe zwischen zwei Menschen – ich habe ihm natürlich vertraut, und ich habe mich auf seine Erfahrungen verlassen; ich gebe heute zu, ich habe mich geirrt. Vieles von dem, was er damals sagte, ist einfach nicht richtig, ich habe mich auf manches eingelassen, was ich heute nicht mehr tun würde."

(EPPENDORFER 1988: 103)

Die Manipulation des Interviewten durch den Interviewer Fichte läßt sich bei Eppendorfer an mehreren Stellen deutlich aufweisen. Zwar sagt Eppendorfer im ersten Interview: "Unterwegs in Bayern habe ich noch Tieffliegerangriffe in Erinnerung" (37); wenn Hubert Fichte jedoch einige Zeit später nachfragt, dann stellt er diese Erfahrung in einen ihm bekannten Kontext, wie er ihn schon in seinem ersten Roman *Das Waisenhaus* beschrieben hatte: "Hast du früher schon so Absenzen gehabt? Daß du mitmal in so einen anderen Zustand eintratst – während des Tieffliegereinsatzes?" (57) Nicht nur geht es im *Waisenhaus* um diese

Form der Absence (insofern er von nichts anderem handelt als von drei oder fünf Sekunden tranceartiger Erinnerung an ein im Waisenhaus verbrachtes Jahr), sondern dieser Roman ist vornehmlich auch einer über die Angst; einen Zusammenhang, den Eppendorfer prompt bestätigt, wenn er antwortet: "Da bestand ich nur aus Angst." (57)

Ähnliches gilt für die Auseinandersetzung um Eppendorfers nächtlichen Ausflug in den New Yorker *Central Park*, in der Fichte nachfragt: "Es sind Teile einer neuen Erfahrung, die auf dich zukommen? Es sind keine Leichenteile?" (151) Diese zunächst befremdende Nachfrage wird verständlich aus einer Erfahrung Fichtes – der Teilnahme an einer Sezierung –, die er am Beginn des *Versuchs über die Pubertät* gerade so schildert, daß der Sezierer zu einem "Gegenzauberer" wird, der "den mich in dreißig Jahren enger und enger schnürenden Körperzauber kaputt-schneiden könnte" (FICHTE 1982: 19): "Denn ich interessiere mich nicht touristisch für die Toten, sondern für das Auseinanderfallen des Bildes, das mich ausmacht." (ebd.) In der Identifikation mit dem Toten, dem "Gleichnam" (ebd.: 20) fällt mit jedem Schnitt des Sezierers, "Teil um Teil [...] jedes Organ, das ich mir in Halbträumen einverleibt hatte zu dem rituellen Körper meines sinnlichen Bewußtseins, wieder ab und heraus." (ebd.: 21) Nur in Kenntnis dieser Szene ergibt die in der Nachfrage angebotene Alternative von "neuer Erfahrung" und "Leichenteilen" einen Sinn.

Aus dieser Perspektive wäre es angebracht, das von Eppendorfer gelieferte 'Material' auch noch einmal auf Fichtes Biographie zu fokussieren – auch wenn (bzw. gerade weil) Fichte eine eigene Fasziniertheit von Gewalt apodiktisch bestritten hat: "Damit es ganz klar ist: Die Befassung mit Sadismus und Brutalität in meinen Büchern drückt keine private Neigung aus und keine heimliche Bewunderung, sondern die Obsession durch die Frage: Warum quält ein Mensch den anderen?" (ZIMMER 1985: 121). Zu dieser Spiegelung von Eppendorfers Erfahrungen an Fichtes Biographie fehlt hier jedoch leider der Platz.

Unumgänglich aber ist der Hinweis, daß die in Fichtes Fragen formulierte Darstellung des Verhältnisses von Hans Eppendorfer zu seiner Mutter ganz von Fichtes Beziehung zur eigenen Mutter bestimmt ist. Dies hatte in diesem Fall eine äußerst intrikate Folge.

In einem Essay über Hubert Fichte, dessen erste Fassung auch im Feuilleton der *Zeit* erschien, schrieb F.J. RADDATZ:

“Was in der ‘Palette’ noch gelegentlich glitzernd blenden mochte, was im ‘Grünspan’ wie Etüden klang, das wird hier [im *Versuch über die Pubertät*; M.W.] sehr ernsthaft, sehr bitter, grandios vorgeführt. Einübungen zur ‘Vorzeit’ des Menschen, Nachschleifen eines Prägestempels, der eines Tages sagbar macht: ‘Ich habe sehr früh gewußt, daß meine Mutter eine Abtreibung vorgenommen hatte, weil sie mich nicht haben wollte, und das ging schief, dann kam ich dennoch.’” (RADDATZ 1983: 59)

Raddatz nimmt hier eine Aussage Eppendorfers für eine Selbstausgabe Fichtes. In der auf 19 Bände angelegten *Geschichte der Empfindlichkeit* (zu deren “Vorgeschichte” (LERCH & BIELEFELD 1985) er im übrigen nicht nur seine frühen Romane, sondern eben auch die Interviews zählte) hat Fichte einen Roman – *Die Geschichte der Nana* – ganz der Auseinandersetzung mit seiner Mutter vorbehalten; darin schildert er die Folgen dieses Mißverständnisses:

“Was dann kam, erfuhr Jäcki erst, als Albers [i.e. Raddatz; M.W.] auf einen Lesefehler hin in der *ZEIT* geschrieben hatte, Dora Mascha [Jäckis Mutter; M.W.] hätte versucht, den Dichter der “Pubertät” abzutreiben. / Die Greisin Dora kaufte Torte und goß Kaffee auf und schrieb einen Leserbrief. / Sie lud Jäcki ein zu Schokolade mit Haselnüssen und Aal in Gelee und erzählte, wie es war:

– Ich wollte dich nie abtreiben.

– Ich habe es auch gegen meinen Willen nie versucht.” (FICHTE 1990: 41)

Im gleichen Roman liest man: Sie weigerte

“sich, seine Bücher zu lesen. / Und deshalb zwang sie ihn, die Wahrnehmungsworte anzuhören und den Artikel über Haiti in der *Frau im Spiegel*. / Öffentlich gemacht hatte sie es für alle Zeiten in der *ZEIT* mit dem Leserbrief. Sie wollte die Anstrengung nicht verstehen, die es bedeutete, alles, was er je für sie empfunden hatte, schonsam einzukleiden in die Figur der Nana, die als feuchte Nachtmutter streichelt, wo Dora Mascha tagsüber Laken aufriß? / Sie empörte sich über das falsche Zitat, über den Lesefehler von Albers. / Warum empörte sie sich so? Hatte der trügerische Freund das richtige geirrt? / War es imm er von allem Anfang an ihr Wunsch gewesen, ihn zu vernichten? / Und war ihr Leserbrief nur ein letzter schwacher Durchschlag davon?” (ebd.: 93)

Und noch einmal kommt Fichte darauf zurück:

“Die Mutter bemerkte die Anstrengung nicht, in der Jäcki zurückschritt, vor Proust, vor Freud, Shakespeare, Sophokles, Empedokles, zu Morgen und Mond, Laich, Quappen und Schlamm. / Die Mutter las es nicht. / Sie las die Kritik in der *ZEIT*. / Albers hatte in der Eile ein Zitat für die Aussage Jäckis genommen. / Jäcki zitierte Eppendorfer, der von der Mutter spricht, die ihn abtreiben wollte. / Eppendorfer, Albers, Dora Mascha und Jäcki wußten, daß es keine Zitate gibt. / Und deshalb regten sich alle vier so auf. / Alle drei.” (ebd.: 111)

Wie Eppendorfers Darstellung des Verhältnisses zu seiner Mutter auch (und gerade weil Fichte ihm immer wieder die eigene Sicht der Dinge insinuiert) Auskunft gibt über Fichtes Beziehung zu seiner Mutter, so muß man auch Eppendorfers Auskünfte über die Lederszene auf Fichte beziehen. Im schon mehrfach zitierten Interview von 1988 sagt Eppendorfer:

“HERR SCHMIDT: *Kommen wir zum Stichwort “Ledermann”. Du beschreibst recht drastisch die sadomasochistischen Praktiken der schwulen Lederszene. Ist das authentisch?*



EPPENDORFER: Der Erfahrungspielraum ist durch den Text gedeckt. Aber das Linke an der Geschichte: Eigentlich saß ich bei diesem berühmten Ledertreffen nur an der Kasse, war der Chronist und absolut abstinent, ich hab überhaupt nicht mal was davon gehabt, und alle anderen haben sich amüsiert, ob das nun Fichte war, ob das X. war (ein bekannter bundesdeutscher Feuilletonist, d.R. [einmal mehr: F.J. Raddatz; M.W.]), die haben ihre Sau rausgelassen, die werden es heute alle bestreiten, das ist doch der Witz. Ich bin nur das schwarze Schaf, das solche Sachen artikuliert hat. Für Fichte war es natürlich ein großer Genuß, von mir diese Sachen artikulieren zu lassen, während er sie wirklich genossen hat. Er hat sich in diesen Geschichten so gut wie niemals persönlich eingebracht, also nie genug eigene Betroffenheit gezeigt.

HERR SCHMIDT: *Er hat den Psychoanalytiker gespielt.*

EPPENDORFER: Gespielt, ja sicher. Weißt du, es ist diese Maßkonfektion mit den schmutzigen Schuhen. Wenn man vorgibt, Wahrheit mitzuteilen, soll man nicht nur so tun, als sei es Wahrheit. Insofern sind seine ganzen sexuellen Präferenzen einfach hemmungslos geschönt."

(EPPENDORFER 1988: 103)

In der Tatsache, daß Fichte Eppendorfers Lebensgeschichte zum Beleg seiner eigenen Thesen vor allem zum Bereich der Rituale heranzieht (vgl. dazu die Ausführungen unter Punkt IV), wird noch einmal jenes im ersten Kapitel angesprochene Moment der Gewalt deutlich.

Solche Vereinnahmung seiner Gesprächspartner bestimmte jedoch auch schon die Recherchen zu seinem zweiten Roman *Die Palette*, in dem einzelne Kapitel (etwa: DER AUTOR WILL MEHR VON IGOR WISSEN (FICHTE 1981: 258 ff.) und JÜRGEN. GESTAPO (ebd.: 264 ff.) ebenfalls als Interviews gebaut sind. Natias NEUTERT schreibt in seinem Nachruf auf Fichte:

"Hubert Fichte ist dort [in der Palette; M.W.] erst später aufgekreuzt, als schon erste Gerüchte vom Dicht-gemacht-Werden umgingen. Wir

waren 'Gammer', und er stieß eines Tages zu uns, sehr gut gekleidet, eine Art bärtiger Anthropolog, der offenbar schräge Vögel sammelte. Was Wunder, daß wir erst mal mißtrauisch waren – der Mann war fast dreißig, so alt wollte doch keiner werden aus unserer Clique! Wir waren Genies, die kräftigst von einem Konto abhoben, das künstlerisch noch nicht gedeckt war, und es machte eine Anfreundung nicht leichter, daß uns Fichte ewig mit seiner Notizzettelwirtschaft kam. Er schrieb alles auf, was nur so aus uns herausprudelte, ob Erlebtes oder Erfundenes, ganz egal.

Wie ich mich fühlte als derart Verzettelter?

Zappeliger Wilder, der ich war, kam ich mir wie aufgespießt vor, totes Präparat, Spezies 'Palettianer'. Und er erschien mir wie ein Fliegenbeinzähler [...]" (NEUTERT 1986: 2)

Einen jener "Verzettelten" – Axel Bullert – hat Fichte in der *Palette* unter dem (Buxtehudes Kantate Nr. 45 von 1690 entliehenen) Namen "Blume zu Saaron" geschildert. Das Kapitel 139 von *Detlevs Imitationen "Grünspan"* beginnt: "Die Blume zu Saaron ist tot." (FICHTE 1979: 218) Hartmut BÖHME faßt Fichtes Umgang mit dieser Figur so zusammen:

"Die tote Blume zu Saaron wird von Fichte benutzt, um auf ihn das zu projizieren, wovon er sich abstößt: die Drogen, die Politik, die Gewalt. Die Beat-Literatur. Die linken Radikalen. Die politisierten Literaten.

Die tote Blume von Saaron wird benutzt, um auf ihn zu projizieren, was Fichte anzieht: die Schönheit des Mannes, der Totenkult, das Leben der Toten, der Zerfall der Körper.

Die lebendige Blume zu Saaron wurde von Jäcki vergeblich begehrt." (BÖHME 1995: 358)

BÖHME resümiert:

"Die Blume zu Saaron ist die Maske des Erzählers, in deren Mimikry zwei entscheidende Momente des schriftstellerischen Selbstverständ-

nisses Hubert Fichtes hervorgetrieben und besiegelt werden. Dieser Maske wird die Geschichte Axels zum Opfer gebracht. Ohne Mitleid, nicht ohne Gefühl der Schuld. Die "Blume zu Saaron" ist die Maske, durch die Fichte glauben machen möchte, es ginge um jemand anderen, als er selbst sei." (ebd.: 359 f.)

Aufspießen, benutzen, zum Opfer bringen – was im Übergang aus dem 'wirklichen Leben' in die Literatur eine allenfalls hypothetische Form der Gewalt ist, erhält im Interview einen anderen Stellenwert. Insofern ist Fichtes Interview-Stil ein gewalttätiger. Andererseits läßt sich aber postulieren – vor allem, wenn man der zu simplen Autobiographie-Prämisse Böhmes widersteht –, daß Fichtes Romane unausgesetzt gerade dieses Motiv reflektieren. Von daher würde jedoch gelten – wie besonders deutlich wird, wenn Fichte dem Eppendorfer-Interview mit der Schlußwendung von der "Präzision des Baus" literarische Qualität zuspricht und den Interview-Band *Wolli Indienfahrer* (eine um ein drittes Gespräch mit Wolfgang Köhler erweiterte Neuauflage der *Interviews aus dem Palais d'Amour*) im Untertitel ausdrücklich als *Roman* bezeichnet –, daß solche Reflektiertheit des eigenen Tuns auch die Fichteschen Interviews bestimmt (und in ihnen jeweils mitzulesen ist).

Besonders virulent wird die Frage nach der 'Gewalt' der Fichteschen Interviews, wenn man sie im Horizont seiner ethnographischen Forschungen stellt. Denn sein Konzept der "Poetischen Anthropologie" erhebt den Anspruch, eine "neue" und damit bessere "Wissenschaft vom Menschen" zu sein, weil sie den "Beschriebenen" eben keine Gewalt antut. In seinen *Ketzerischen Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen* schreibt Fichte:

"Die Wissenschaft vom Menschen könnte ihre Haltung von "Die Stuyvesant-Generation geht ihren Weg" aufgeben.

Sie würde deutlich als ein vieldimensionales Gebilde – ein poetisches. Dichterische Sprache – im Gegensatz zur taktischen in Werbung und Politik – entsteht im Augenblick der Aussage neu, zusammen mit dem Gegenstand der Aussage selbst.

"Die Welt würde nicht länger aufgefasst als ein Supermarket, aus dem man in Halbpfundpaketen einsammelt. Sie teilte sich nicht länger in Beschreiber und Beschriebene, Gebrandmarkte.

Ethnologische Forschung würde ein dialektischer Vorgang, eine sprachliche Correspondance." (FICHTE 1980: 361)

Seine *Ketzerischen Bemerkungen* faßt Fichte in *Explosion. Roman der Ethnologie* so zusammen:

"Er hatte einen Vortrag in der Frobenius-Gesellschaft gehalten. / [...] Er hatte Lévi-Strauss angepißt. / Und gesagt, daß er Rimbaud und Bataille und Leiris für Heuchler hielt und Kolonialisten." (FICHTE 1993: 425)

Solcher 'Kolonisierung' des Fremden will Fichte mit seiner poetisch reflektierten Anthropologie entgehen. Die 'Gewalttätigkeit' seiner frühen Interviews versieht diesen Anspruch zumindest mit einem Fragezeichen; doch bedürfte dieses Problem einer eigenen Studie (vgl. zur "Poetischen Anthropologie" Fichtes: WEINBERG 1999).

#### IV

"In Corello da Cunha Murango meinte Jäcki die Ansätze einer schwulen Lebensart zu erkennen, etwas, das, wie Jäcki meinte, immer wieder, im Laufe der 5000 Jahre, da Romane, Funkfeatures, Interviews, Spiegelartikel, Talkshows gemacht werden, zerstört worden war. / Etwas Schöpferisches, Eigenes. / Nicht nur ein flatterndes Reagieren. / Nicht nur der Karnaval eines Universums, das sie nicht akzeptierte und das sie nicht akzeptierten. / Corello sagte, mit einem zarten Gelächle, das Jäcki dem Schrank gar nicht zugetraut hätte: / – Das Geschlecht der afrikanischen Götter ist unbestimmt, wie das Geschlecht der Engel. / Und damit umriß er für Jäcki nicht nur eine Kulturgeschichte der Angst / von den Assyren bis zu Jean Cocteau und Hans Henny Jahnn / sondern Corello stürzte quasi naiv, so sah es Jäcki, in eine Benn'sche,

schleimhafte Anfangsambivalenz, er setzte einem androgynen Weltbild ein hermaphroditisches entgegen." (FICHTE 1993a: 367 f.)

Seine *Anmerkungen zu Daniel Casper von Lohensteins Agrippina* beendet Hubert Fichte mit dem Absatz:

"Jede Interpretation ist Ueberinterpretation und bleibt weit hinter ihrem Gegenstand zurueck. / [...] Wahrscheinlich kann man auch mit einiger Gewandtheit Idi Amin und Sappho in einem Essai zusammenbringen. / Und warum eigentlich nicht? / Ich wollte zeigen, dass es keine ganz exotische, ganz abwegige, ganz primitive, ganz durchgedrehte Kultur gibt – die der Afroamerikaner – und nicht einen ganz verwerflichen, ganz schwuelstigen, ganz perversen, ganz elitaeren Literaten – Lohenstein. / Beide stellen unsere Entwicklung dar. / In die Aesthetik des regelhaft Unregelmaessigen gehoert der Vaudou mit hinein. / Die Gesten der Magie gleichen den Gesten der Manie und des Manierismus." (FICHTE 1987: 192)

Im selben Essay heißt es auch:

"Magie stellt Aggressionsvermeidung her, auch Vermeidung sexueller Aggression durch karnavaleske Uebertreibung. / Nicht der Feind wird einmal mit dem Schwert durchbohrt, sondern die Puppe tausendmal mit Naegeln. / Verwandlung. / Katharsis – deren Funktionieren Lohenstein durch die Vermittlung Senecas kannte. / Lohensteins Analyse aggressiver Verhaltensweisen scheint weit ueber jedes Vaudoubeispiel hinauszugehen. / Es gibt im haitianischen Vaudou, wie in allen anderen afroamerikanischen Religionen, grausame Opferriten – Menschenopfer, mit rituellen Schlachtschnitten sind rar, Folter und Qualmorde gibt es nicht. / Die Erzaelungen der Glaebigen aber [...] spiegeln die Taten der afrikanischen Ahnen. [...]

Und in der politischen Wirklichkeit? / Haftet den Koenigen und Kaisern auf Haiti, den Revolutionaeren und Unterdrueckern, dem Schwiegersohn Napoleons, des Konsuls, nicht etwas Spaetroemisches, etwa

Neronisches an? / Diese schwarzen Othos und Agrippinen, Senecas und Epicharissen leben als Heroen in den Tontoepfen des Vaudou fort neben den anthropophagen Ledermaennern und Lederfrauen, Erzulie Zé Rouge, Ti Jean Pied Fin, Guédé Nibo, Guédé Jourmaille. / In sie verwandeln sich die Glaebigen während der Trance, von der das Barocktheater nur ein spaeter, saekularisierter Nachhall ist. / Diese Trance bedeutet – neben den christlichen Litaneien und Messen der Mischreligionen – den umgekehrten Moralweg: Nicht Imitation des Guten, also Naturalismus, Klassik, sondern Entaeusserung des Boesen, Concepts, Asianismus." (ebd.: 185 f.)

Das Zusammenbringen des Entferntesten – warum nicht auch: Idi Amin und Sappho – ist für Fichte ethnographisches *und* literarisches Programm, das er in seinen *Ketzerischen Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen* so formuliert hat:

"Poetisch freilegen, meine ich – nicht zupoetisieren. / Nicht den Wirt wundermild – sondern *Lohenstein*. / Fantasie: / Bei den Einweihungsriten der Leopardemänner müssen einem *The Leatherman's Handbook* aus New York und zu *Jean Genets* *Enfant Criminel* das Verhalten der Oasis Gabés einfallen dürfen." (FICHTE 1980: 363)

In diese Zusammenhänge gehört für Fichte auch das von Eppendorfer gelieferte 'Material':

"Als ich mich mit Eppendorfers Aussagen beschäftigte und mit dem Kodex der Lederwelt, fiel mir auf, daß es dort fast keine Ritualisierungen gibt, die nicht bereits in religiösen Handlungen der sogenannten 'primitiven' Gesellschaften angewendet worden wären. Inzisionen, Urinriten, Beschmutzungen der Geheimgesellschaften im Kongo sind die gleichen wie in *The Leatherman's Handbook*." (ZIMMER 1985: 117 f.)

Ein Beispiel solcher Übereinstimmungen ist für Fichte auch Eppendorfers Faszination durch Panther:

“Ich habe als kleiner Junge schon immer eine Vorliebe gehabt für Panther. Ich liebte einfach Panther. Die Geschmeidigkeit, die Strenge der Form. Trotzdem eine fließende Linie. Diese spielerische Kraft, die Geschmeidigkeit. Das ist etwas, was Leder auch hat. Diese Pantherillusion. Ich habe ... als ich dann älter wurde, bin ich im Zirkus jedesmal gewesen und habe versucht, mit dem Dompteur mich anzufreunden. In einem Zirkus ist es mir dann auch gelungen, mit ihm in den Käfig zu dürfen und den Panther [...] einfach auf den Schultern aus der Manege tragen zu dürfen in seinen Käfig. Das war ein ungeheurer Höhepunkt.” (105 f.)

Gerade aufgrund dieser Faszination sei es nicht “wahllos, die Aussagen des Ledermannes mit dem Schamanismus in Verbindung zu bringen. Panthermänner, Löwenmänner, Krokodilmänner bevölkern unsere frühen Erlebnisse, und ganz selbstverständlich findet sich auch in Eppendorfers Leder-Phantasien das Kindheitserlebnis mit dem Tragen des Panthers.” (zit. nach: SKASA 1976)

In seinem Rimbaud-Essay schreibt Fichte:

“Spiegelungen. / Spiegelverkehrungen: / – Panthères à peaux / D’hommes! / Leopardenmänner, Panthermänner, magische Verbrechergilden, Assassine sind alt wie die Menschheit. / Schon vor etwa 20 000 Jahren gibt es in Les Trois Frères einen Zauberer als Ledermann in der Haut eines Tieres. / Rimbaud kehrt dieses Urbild um: Panthères à peaux d’hommes – Panther in Menschenhäuten.” (FICHTE 1987: 273)

Weitere Spiegelungen:

“Sades Mythen sind wie das Durchbohren der Puppe. Es ist die ganz außerordentliche Literatur eines Mannes, der 30 von 70 Lebensjahren wegen geringfügiger Ausschweifungen in Haft verbrachte; wie meiner Meinung nach jede magische Prozedur hat sie eine aggressionsableitende, eine therapeutische Funktion, es ist nicht das Selbstgespräch

eines Psychotikers, es ist die schriftliche Therapie eines Mannes, der sich vor der Psychose bewahrt hat.

Kann dies Werk nun zur Analyse des Sadomasochismus der Lederfetischisten etwas beitragen?

Das kann es nur, wenn man ungeprüft Volksmeinungen übernimmt, wenn wir von Archée, von Kollektivem Unbewußten, vom Es und vom Ödipus schwärmen, wenn wir Analogieschlüsse für wissenschaftlich verbindlich erklären und den Beweis für diese Verbindlichkeit eskamotieren.

So bleibt mir nur die Feststellung, daß in Sade’s Werk Vorgänge geschildert werden, die mit den Schilderungen von afrikanischen Einweihungsriten kongruent sind und mit den Ritualisierungen der Lederszene. (FICHTE 1987: 131)

Die Ambivalenz [von Sade; M.W.] in der Beurteilung der Gefangenenwärter findet bei Hans Peter Reichelt eine Entsprechung. (ebd.: 44)

Schurken haben in der Lederszene eine Bedeutung wie bei Sade und wie in *Le Rouge et le Noir*. (ebd.: 163)

Auch das Haar finden wir bei Stendhal, das Scheren des Ledermanns. (ebd.: 238)

Es ist eine Welt der Ledermänner, die Luther verinnerlichte und reproduzierte:

– Ein Christenmensch ist ein freier Herr über alle Dinge und niemandem untertan. Ein Christenmensch ist ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan. Unser Herr und Meister Jesus Christus hat, wenn er spricht ‘Tut Buße’ gewollt, daß das ganze Leben der Gläubigen eine Buße sei. Wahre Reue sucht und liebt die Strafe.

Diese Dialektik des Sadomasochismus schlägt nach der Zerknirschung gleich wieder um in die Folter:

Zungen soll man ausreißen und an den Galgen nageln, schlägt Luther 1545 vor. (FICHTE 1988: 57)

[Zu Herodot:] Berührten ihn die Riten der Ledermänner peinlich? Lustvoll?” (FICHTE 1987: 405)

Es geht Fichte also offensichtlich um Konstanten, um "einen quasi rituellen Grund, einen archaischen Grund" (1985a: 61) des menschlichen Verhaltens. Der erste Satz des Mottos des *Versuchs über die Pubertät* lautet: "Plötzlich – aber vielleicht vorbereitet durch langsam zur Oberfläche geschwemmtes Material – entdeckte ich, daß alle meine Versuche bisher nur eine Bewegung verrieten: zurückzufinden in frühere Schichten." (FICHTE 1982: 9) Im späten Roman *Explosion* kritisiert Fichte: "Das war ein wenig an den Begriffen und an den Tatsachen entlang geschlittert / Vielleicht versuchte er von verrotteten Riten, zu weniger verrotteten zu gelangen." (1993a: 427)

Doch auch dieser Versuch, die verrotteten Riten – "Ich glaube eben, daß bestimmte Riten als sekundäre oder säkularisierte Riten erhalten sind" (WISCHENBART 1981: 76) – auf ihnen vorausgehende, weniger verrottete Riten hin freizulegen, ist kein Versuch, einen simplen, alles erklärenden Anfang zu finden. Im *Versuch über die Pubertät* heißt es über die Steinzeit-Höhlenmalereien in Lascaux: "Am Anfang war also nicht das Grobe, das Simple, sondern die Knie der Knie meines Herzens – Rehe und Büffel von jagenden Watteaus und zaubernden Ingres." (FICHTE 1982: 221) In seinem Essay *Der Zauberberg ist leer. Überlegungen zur Maria-Lionza-Religion in Venezuela* schreibt Fichte:

"I.

Wie entsteht Zauber? / Wie entsteht Religion? / Wie entsteht aus einer bruchstückhaft erlebten Wirklichkeit die Vorstellung von Ordnung, 'Power', Sinn, Logik, Gewissen, übersinnlichen Gebieten und wie entstehen daraus Anrufungen, Opfer, Tänze, Hilfe, Unterwerfung?

II.

Die Verhaltensforscher zeigen, daß schon bei Tieren zeremoniöse Handlungen existieren: / Die Laubenvögel umtanzen maibaumartige Gebilde, bauen Kreuzganglauben, die sie wie Kapellen ausschmücken, die Männchen bieten den Weibchen rote Früchte an. / Die höheren Affen kennen Vaterfiguren, Demutsgebärden, Strafhomosexualität und so etwas wie Vergebung.

III.

Zwischen diesen quasi-religiösen und quasi-ästhetischen Handlungsweisen der Tiere und den ersten Zeugnissen menschlicher Religiosität liegt ein Land der Toten.

Vor 500.000 Jahren, so bezeugen die Anthropologen, saugten Menschen bei Peking das Gehirn aus aufgelöcherten Menschenschädeln. Vor 60.000 Jahren legten Trauernde den Toten Heilpflanzen ins Grab. Diese ersten Funde bedeuten sehr komplizierte Glaubensformen. Beweisen sie nicht, daß es vor jedem komplizierten Ur immer schon ein früheres kompliziertes Ur gab, daß sich Religion gar nicht aus uranfänglichen einfachen Tatsachen und Ideen entwickelte, sondern daß komplizierte quasi-tierische Verhaltenshülsen mit zunehmenden Bewußtsein und zunehmender Angst umgedeutet wurden, stilisiert und erst sehr spät ausgefüllt mit Inhalten wie Seele, Liebe, Gewissen, Gott und Sinn und Nutzen? Fiele also der Beginn der Säkularisation mit dem Beginn der Religiosität zusammen?" (FICHTE 1985b: 319 f.)

Die Geburt der Religion (sowie von Ordnung, 'Power', Sinn, Logik, Seele, Liebe, Gewissen etc.) aus dem Geist des Rituals. Zwar behauptet somit Fichte die Vorgängigkeit der Ritualisierungen, nicht aber ihre Unveränderbarkeit, wie deutlich wird, wenn er gerade in Eppendorfers Aussagen "das Verbindungsglied [...] zwischen magischer Realität und Konsumgesellschaft" erkennt; erst im Kontext der Konsumgesellschaft werden die magischen Opfer-Riten nämlich zu Perversionen: "Sadismus jedoch als 'Perversion', als sexuelle Verhaltensweise, die den Masochismus sucht und nicht das Opfer, scheint mir erst möglich nach einem Vorgang der Gewissensbildung, der Ausbildung von 'Mitleid' und individueller 'Leidenschaft'." (ZIMMER 1985: 117)

Zur *Gewalt* schreibt Hubert Fichte:

"Denn es scheint, als brächen in sexuellen Randformen archaische Verhaltensmuster durch.

Die Flagellationen der S&M-Szene, ihre Kot- und Urinriten, ihre Fetische, ihre Mutilationen und Heavy Scenes werden nicht nur im Werk von Proust und Genet und Sartre vorweggespiegelt – sie finden eine genaue Entsprechung in Einweihungsritualen der ganzen Welt, vor allem der afrikanischen Geheimgesellschaften.

Es handle sich um Übergangsriten, meint Genet, Übergangsriten, die er selbst als junger Mann im Gefängnis durch seine Romane nachvollzogen habe, wo das gleiche Syndrom wirksam war: Qual, Eisen, Leder, Fäkalien, Mord.

Heißt das: Gewisse sexuelle Verhaltensweisen regredieren, und zwar nicht nur auf frühkindliche Phasen, sondern vielmehr auf frühe gesellschaftliche Phasen, auf rituelle, magische? Heißt das umgekehrt: Religiöse, magische Riten denaturieren in säkularisierten Gesellschaften, in der Konsumgesellschaft zu Randverhalten, Neurosen, Spaltungssymptomen?“ (FICHTE 1987: 135 f.)

Wenn Fichte an dieser Stelle Genets 'Meinung' anführt, so verschweigt er einmal mehr, daß er ihm im Interview solche 'Meinung' in den Mund gelegt hat:

“H.F.: Bei gewissen Einweihungsriten der afrikanischen Geheimsekten findet man häufig ein ähnliches Ensemble – Flagellation, Verrat, Verwandtenmord, Urin, Exkrememente, Tierhäute, Eisen etc.; im 'Miracle de la Rose' erscheinen die gleichen Komponenten, wenn auch nicht so eng beieinander. Glauben sie, daß sie durch ihre Erfahrungen einen quasi rituellen Grund, einen archaischen Grund erreicht haben?

J.G.: Ja. Ich habe keine anthropologischen Kenntnisse, was Sie beschreiben, sind Übergangsriten. Es handelt sich darum, den Stamm zu verraten, um tatsächlich neu aufgenommen zu werden, Urin zu trinken, um ihn tatsächlich nicht länger zu trinken. Es ist möglich, daß ich ganz allein in 'Miracle de la Rose' versucht habe – unbewußt natürlich – Übergangsriten zu entdecken. Diese Idee ist mir bisher

nicht gekommen –, aber es könnte erklären, warum ich nach dem Verlassen des Gefängnisses kein Buch mehr geschrieben habe – außer 'Journal d'un Voleur'. Ich hatte keines mehr zu schreiben. Der Übergang war geschehen.“ (FICHTE 1985a: 61 f.)

Blickt man von dieser "Ritualtheorie" auf das Eppendorfer-Interview zurück, so wird deutlich, daß Fichte mit seinen Fragen versucht, eben jenen rituellen, archaischen Grund (was, wie dargelegt, keine *arché* allen weiteren menschlichen Verhaltens, sondern eben nur die Anerkennung der Ritualisiertheit alles Menschlichen meint) sowohl von Eppendorfers Tat als auch, allgemeiner, des in der Lederszene zu beobachtenden Verhaltens freizulegen. Gerade den Opferritualen der Ledermänner (in ihrer Übereinstimmung mit dem, was er in den synkretistischen afroamerikanischen Religionen gefunden hat) gilt sein Interesse als einem im Verhältnis zum abendländisch tradierten "umgekehrten Moralweg: Nicht Imitation des Guten, [...] sondern Entausserung des Bösen" (s.o.). Diese andere Moral hat für Fichte durchaus utopische Qualitäten. Im Interview mit Peter Laemmle sagt er, die Afroamerikaner hätten uns "eine Psychiatrie voraus" (LAEMMLE 1980: 20); im zweiten Interview mit Dieter E. ZIMMER heißt es:

“Ich möchte dem Problem der Bewußtseinsänderung in Initiationsritualen [...] nachgehen, denn ich vermute, daß es in der afroamerikanischen Kultur ein System des Psychischen gibt, das älter ist als das unsere und vielleicht besser funktioniert, denn schließlich hat es die Afrikaner die Greuel der Versklavung überstehen lassen und läßt sie das unvorstellbare Elend des Neokolonialismus überstehen.“ (ZIMMER 1985: 120)

Insofern gilt Fichtes Interesse gerade der von ihm erst unterstellten "theatralischen Therapie", der Tatsache, daß es Eppendorfer – als Übergangsritus – gelingt, in der rituellen Entäußerung des "Bösen" in den *heavy scenes* der Lederszene sich mit seiner Tat auseinanderzusetzen, ohne noch einmal in die Gefahr einer solchen Tat zu geraten.

In seinem Sade-Essay schreibt Fichte:

“Die Mythen Hesiods und Homers, die Schächtungen und Kreuzigungen des Alten und des Neuen Testaments, die Einweihungsriten der Reiseberichte, die Foltermanuale, alle Greuel der Elisabethaner und des Jesuitentheaters sind hier [bei Sade; M.W.] zusammengefaßt und übersteigert, Freud und Kafka, Artaud und Genet, Polanski und Warhol, Grand Guignol und Italowestern in der Vorwegnahme übertroffen. Es ist, im magischen Rahmen der Initiationsreise – wie *Robinson Crusoe*, *Nils Holgersson*, *Moby Dick* – eine Schematisierung von Zerstückelungsphantasien [...]”

Genauer: eine Schematisierung von Zerstückelungssätzen (FICHTE 1987: 62).

Mit dem letzten Satz – des vorstehend zitierten Abschnitts wie dem des Eppendorfer-Interviews – wäre dann auch noch einmal die Frage nach der Literatur (und ihrem Verhältnis zur Gewalt) gestellt.

### Zitierte Literatur

- BÖHME, Hartmut. “Die ‘Blume zu Saaron’ und das Maskenspiel des Erzählers. Eine Figur Hubert Fichtes und ihr Hintergrund”. In: BÖHME, Hartmut & Nikolaus TILING (Hg.). *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*. Stuttgart, M & P, 334–360, 1995.
- EPPENDORFER, Hans. *Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980 (Erstausgabe: 1977).
- EPPENDORFER, Hans. “Manchmal hätte ich dich erwürgen mögen. Zum Tode von Hubert Fichte”. In: *Kölner Illustrierte* 4, 74, 1986.
- EPPENDORFER, Hans. “Ledermänner gibt’s nicht”. In: *Herr Schmidt. Das Magazin aus Würzburg* 2.11, 102-104, 1988.
- FICHTE, Hubert. *Wolli Indiefahrer. Roman*. Frankfurt/Main, Fischer, 1978.
- FICHTE, Hubert. *Detlevs Imitationen “Grünspan”*. Frankfurt/Main, Fischer, 1979 (Erstausgabe: 1971).

- FICHTE, Hubert. *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen. Santo Domingo, Venezuela, Miami, Grenada*. Frankfurt/Main, Fischer, 1980.
- FICHTE, Hubert. *Die Palette*. Frankfurt/Main, Fischer, 1981 (Erstausgabe: 1968).
- FICHTE, Hubert. *Versuch über die Pubertät*. Frankfurt/Main, Fischer, 1982 (Erstausgabe: Hamburg, Hoffmann und Campe, 1974).
- FICHTE, Hubert. *Jean Genet*. Frankfurt/Main, Qumran, 1985a.
- FICHTE, Hubert. *Lazarus und die Waschmaschine. Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur*. Frankfurt/Main, Fischer, 1985b.
- FICHTE, Hubert. *Homosexualität und Literatur I. Polemiken (Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena I)*. Frankfurt/Main, Fischer, 1987.
- FICHTE, Hubert. *Homosexualität und Literatur II. Polemiken (Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena I)*. Frankfurt/Main, Fischer, 1988.
- FICHTE, Hubert. *Die Geschichte der Nana*. Frankfurt/Main, Fischer, 1990.
- FICHTE, Hubert. *Explosion. Roman der Ethnologie*. Frankfurt/Main, Fischer, 1993a.
- FICHTE, Hubert. *Hamburg Hauptbahnhof. Register*. Frankfurt/Main, Fischer, 1993b.
- LAEMMLE, Peter. “Ich weiß nicht, was uns noch retten kann”. Rundfunk-Interview, Norddeutscher Rundfunk, Sendung: 28. Oktober 1980.
- LERCH, Gisela & Claus-Ulrich BIELEFELD. “Freiheit kann ja nur Ritenlosigkeit heißen. Ein Gespräch mit Hubert Fichte über sein Romanprojekt ‘Geschichte der Empfindsamkeit’”. In: *Frankfurter Rundschau*, ZB 2, 23. März 1985.
- MAYER, Hans. “Die Grenzen der Befragung. Anmerkung zu Hubert Fichtes Roman ‘Wolli Indiefahrer’”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.). *Text + Kritik* 72: *Hubert Fichte*. München, Edition Text & Kritik, 62-66, 1981.
- NEUTERT, Natias. “Nachruf eines ‘Palettianers’. Auf Hubert Fichte”. In: *Frankfurter Rundschau* 74, ZB 2, 29. März 1986.
- RADDATZ, Fritz J. “Aufklärer, nicht Seher”. In: RADDATZ, Fritz J. *Eros und Tod. Literarische Porträts*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 49–75, 1983.

SKASA, Michael. "Expedition zu den Ledermännern. – Interviews mit einem Mörder. Hubert Fichtes 'Hans Eppendorfer' in München". In: *Die Zeit*, 24.12.1976.

VON WANGENHEIM, Wolfgang. *Hubert Fichte*. München, Beck, 1980.

WEINBERG, Manfred. "Erbrechen Sie sich! Zu Hubert Fichtes 'Ketzerischen Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen'". In: *KEA*. Themenheft: *Literatur und Anthropologie*, voraussichtlich 1999.

WISCHENBART, Rüdiger. "'Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint.' Ein Gespräch mit Hubert Fichte". In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.). *Text + Kritik 72: Hubert Fichte*. München, Edition Text & Kritik, 67–85, 1981.

ZIMMER, Dieter E. "Leben, um einen Stil zu finden – schreiben, um sich einzuholen". In: BECKERMANN, Thomas (Hg.). *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt/Main, Fischer, 115–121, 1985.

*LÍNGUA –*

*SPRACHE*



# DEUTSCHE PRÄPOSITIONEN IM ÜBERBLICK: FORM, STELLUNG UND REKTION

Claudio Di Meola\*

**Abstract:** This paper gives a survey over the forms that can be used as prepositions in contemporary German. Apart from prototypical prepositions such as *an* [at, by], *auf* [on] or *in* [in], there are prepositions with the form of a content word or the form of a syntactical structure. Prepositions with the form of a content word look like adverbs (e.g. *abseits* [away], *außerhalb* [outside]), verbs (*entsprechend* [corresponding], *betreffend* [concerning]), adjectives (*nahe* [near], *seitlich* [at the side]) or nouns (*trotz* [despite], *kraft* [by virtue]); prepositions with the form of a syntactical structure look like prepositional phrases (*im Gefolge* [in the wake], *am Rande* [on the brink]).

These “atypical” prepositions are of special interest for two reasons: (1) they raise the question of the delimitation of the grammatical category “preposition”; (2) unlike prototypical prepositions, they are often characterized by semantically irrelevant variations in position (preposing vs postposing) and in the choice of the governed case (dative vs genitive). These synchronic variations are documented by authentic examples from a large corpus of written German of the 90s, and are explained on the basis of a diachronic grammaticalization model.

**Keywords:** Prepositions; German language; Grammaticalization; Dative; Genitive.

**Resumo:** Este artigo oferece um panorama das formas que podem funcionar como preposições na língua alemã contemporânea. Além de preposições prototípicas como, p.ex., *an* [em, a], *auf* [sobre] ou *in* [em], existem preposições com a forma de uma palavra autosssemântica ou de uma estrutura sintática. Preposições com a forma de

---

\* Der Autor ist Hochschuldozent an der *Università degli Studi di Roma “La Sapienza”*, *Gruppo di Lingue e Letterature Germaniche*. Adresse: Via Carlo Fea 2, I-00161 Roma; e-mail: dimeola@axrma.uniroma1.it.

uma palavra autosemântica assemelham-se a advérbios (p.ex., *abseits* [distante], *außerhalb* [fora]), verbos (*entsprechend* [correspondente], *betreffend* [concernente]), adjetivos (*nahe* [perto], *seitlich* [lateral]) ou substantivos (*trotz* [apesar], *kraft* [em virtude]); preposições com a forma de uma estrutura sintática assemelham-se a sintagmas preposicionados (*im Gefolge* [como conseqüência], *am Rande* [na margem]).

Essas preposições “atípicas” são de interesse particular por dois motivos: (1) elas mostram a dificuldade de delimitar a categoria gramatical “preposição”; (2) diferentemente das preposições prototípicas, elas apresentam, com freqüência, variantes de posicionamento (pré vs. pós-nuclear) e de regência (dativo vs. genitivo), sem relevância semântica. Essas variantes sincrônicas são documentadas a partir de exemplos autênticos, provenientes de um extenso *corpus* da língua alemã escrita dos anos noventa, sendo explicadas com base em um modelo diacrônico de gramaticalização.

**Palavras-chave:** Preposições; Língua alemã; Gramaticalização; Dativo; Genitivo.

**Stichwörter:** Präpositionen; Deutsche Sprache; Grammatikalisierung; Dativ; Genitiv.

## 0. Einleitung

Betrachtet man die Präpositionen des Deutschen in ihrer Gesamtheit, müssen zumindest zwei Problemkreise berücksichtigt werden: (a) die morphologische Form einer als Präposition einzustufenden Bildung und die damit verbundene Frage ihres kategorialen Status; (b) grundlegende syntaktische Eigenschaften wie Stellung und Rektion.

(a) **Morphologische Form und Abgrenzung der Kategorie “Präposition”:** Es steht außer Zweifel, daß Formen wie *an*, *auf*, *aus*, *in*, *nach*, *um* oder *zu* Präpositionen sind. Doch wie verhält es sich mit Adverbien wie *gegenüber* und *abseits*, mit Verbformen wie *betreffend* und *entsprechend*, mit Adjektiven wie *nahe* und *voll*, mit Substantiven wie *Zeit* und *Dank*, mit syntaktischen Strukturen wie *im*

*Gefolge* und *zum Trotz*? Derartige Formen können in einigen ihrer Verwendungen als Präpositionen fungieren, in anderen jedoch nicht.

Die gängigen Grammatiken des Deutschen (angeführt seien hier zumindest HELBIG & BUSCHA 1986, SOMMERFELDT & STARKE 1992, WEINRICH 1993, HENTSCHEL & WEYDT 1994, DROSDOWSKI & al. 1995, ENGEL 1996 und ZIFONUN & al. 1997) tragen nicht zur Klärung dieser Frage bei, da im wesentlichen lediglich Listen von als Präpositionen klassifizierten Formen geliefert werden. Auch das Lexikon von SCHRÖDER (1986) sowie die Gesamtdarstellungen deutscher Präpositionen von WITTICH & al. (1975) und FRIES (1988) helfen hier kaum weiter. Einzig LINDQVIST (1994) behandelt graduelle Übergänge zwischen Präpositionen und Nicht-Präpositionen, kann sich jedoch nicht auf eine systematische Korpusarbeit stützen.

(b) **Stellung und Rektion:** Präpositionen treten – wie der Name bereits sagt – oftmals in Prästellung auf. Aber auch Poststellung ist verbreitet, sei es als einzige Konstruktionsmöglichkeit, sei es als Alternative zur Prästellung. Was die Rektion betrifft, so können Präpositionen einen oder mehrere der folgenden Kasus regieren: Akkusativ, Dativ, Genitiv. Während die Opposition Akkusativ/Dativ semantisch relevant ist (*er läuft auf die Straße/auf der Straße*), wird die semantisch irrelevante Opposition Genitiv/Dativ meist als rein “stilistisch” eingestuft (*wegen des Regens/dem Regen*).

Grammatiken und einschlägige Studien beschränken sich darauf, Stellungs- und Rektionsmöglichkeiten der verschiedenen Präpositionen anzugeben, wobei kein übergreifender Beschreibungsversuch zu erkennen ist. Zur Poststellung von Präpositionen liegt meines Wissens keine spezifische Untersuchung vor. Die bei relativ wenigen Präpositionen zu beobachtende Akkusativ/Dativ-Opposition ist eingehend beschrieben worden (vgl. u.a. SMITH 1987 und LEYS 1989), die zahlreiche Präpositionen betreffende Genitiv/Dativ-Opposition ist hingegen kaum beachtet worden (mit Ausnahme von GELHAUS & al. 1972). Eine empirisch fundierte Arbeit zu Stellung und Rektion im Gesamtsystem der deutschen Präpositionen steht also noch aus.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich zeigen, daß die beiden Problemkreise – morphologische Form und syntaktische Eigenschaften von Präpositionen – aufs engste miteinander verbunden sind und im Rahmen des Grammatikalisierungsmodells eine adäquate Beschreibung finden können. Als Materialbasis meiner Untersuchung dient ein umfangreiches, breitgefächertes Korpus der deutschen Gegenwartssprache: 5.000.000 Wörter, paritätisch verteilt auf die Textsortenbereiche Pressesprache, Fachsprache, Belletristik, Unterhaltungsliteratur und Sachprosa. Für die fünf Teilbereiche sind jeweils berücksichtigt worden: (1) 15 Ausgaben der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Januar 1994); (2) je 7 Werke aus den Gebieten Rechts- und Wirtschaftswissenschaften; (3) 20 Werke anerkannter literarischer Autoren; (4) je 11 Kriminal- und Frauenromane; (5) 12 Ratgeber (Hobby, Freizeit, Sport) sowie 12 Reiseführer. Es handelt sich jeweils um Texte aus den Jahren 1990-1995.

Zunächst werde ich grundlegende Postulate der Grammatikalisierungstheorie erläutern (Punkt 1). Sodann sollen die wichtigsten Formen vorgestellt werden, die als Präposition fungieren können: Die verschiedenen Stellungs- und Rektionsvarianten werden dabei anhand authentischer Belege dokumentiert und statistisch erfaßt (Punkt 2). Abschließend wird gezeigt, wie diachrone Grammatikalisierungsprozesse morphologischer und syntaktischer Art sich auf die synchronen Rektions- und Stellungseigenschaften von Präpositionen auswirken (Punkt 3).

Eine terminologische Frage sei noch vorab geklärt. Ich verwende im folgenden den traditionellen Terminus *Präposition* ganz allgemein im Sinne von *Adpositionalausdruck*: für Präpositionen im engeren Sinne (*samt*), Postpositionen (*halber*), Zirkumpositionen (*um ... willen*) und präpositionsartige Präpositionalphrasen (*auf Grund*).

## 1. Das Grammatikalisierungsmodell

### 1.1. Lexikalische und grammatische Zeichen

Sprachzeichen werden traditionsgemäß in zwei große Gruppen eingeteilt: lexikalische Zeichen und grammatische Zeichen. Zu den ersteren – auch *Inhaltswörter* genannt – zählen hauptsächlich Substantive, Verben, Adjektive und Adverbien, zu den letzteren – auch *Funktionswörter* genannt – Konjunktionen, Präpositionen, Hilfsverben und Artikel. Der Unterschied läßt sich wie folgt umreißen:

“Die lexikalischen Zeichen dienen der Benennung von außersprachlichen Inhalten, z.B. der Beschreibung von Dingen oder Vorgängen. Sie haben denotative Funktion. Die grammatischen Zeichen dagegen dienen dazu, Beziehungen zwischen den Sprachzeichen oder zwischen Sprachzeichen und Sprechsituation herzustellen. Sie haben relationale Funktion.” (DIEWALD 1997: 1 f.)

Die Grammatikalisierungsforschung untersucht nun den diachronischen Übergang von lexikalischen zu grammatischen Zeichen.<sup>1</sup>

### 1.2. Parameter der Grammatikalisierung

LEHMANN (1982) unterscheidet in seiner bahnbrechenden Arbeit zwischen paradigmatischer und syntagmatischer Ebene des Grammatikalisierungsprozesses. Auf paradigmatischer Ebene wird durch Erosion die phonologische und/oder semantische Substanz des Zeichens ange-

<sup>1</sup> Die Literatur zur Grammatikalisierung ist sehr umfangreich. Außer den richtungweisenden Studien von LEHMANN (1982, 1985, 1991, 1995) sind meines Erachtens zu erwähnen: die Gesamtdarstellungen von HEINE & al. (1991), HOPPER & TRAUGOTT (1993) und DIEWALD (1997), die von TRAUGOTT & HEINE (1991), PAGLIUCA (1994) und GIACALONE RAMAT & HOPPER (1998) herausgegebenen Sammelbände sowie das Nachschlagewerk von LESSAU (1994).

griffen: Das Sprachzeichen verkürzt sich (z.B. das englische Modalverb *will* als Futuranzeiger 'll), seine ursprüngliche lexikalische Bedeutung verblaßt (Verlust der volitiv-intentionalen Bedeutungskomponente in Verwendungen wie *the weather will be fine tomorrow*). Das Zeichen wird bei fortschreitender Grammatikalisierung in ein semantisch wie formal hochintegriertes Paradigma eingegliedert und ist letztendlich Teil einer geschlossenen Klasse (*she will marry Bill / she is to marry Bill / she is going to marry Bill*). Dabei wird die ehemals freie Wahl eines bestimmten Elementes zunehmend eingeschränkt (so kann *will* als Mittel zur Futurbildung nicht mehr durch bedeutungsähnliche Modalverbformen wie z.B. *would* ersetzt werden).

Auf syntagmatischer Ebene läßt sich im Zuge der Grammatikalisierung in erster Linie eine verstärkte phonologische Bindung zu den benachbarten Zeichen feststellen. Die Fügungsebene nimmt beispielsweise zu, wenn eine einfache Juxtaposition autonomer Formen (*they will*) in einer Klitisierung mündet (*they'll*). In Zusammenhang damit verringert sich die Stellungsfreiheit der betreffenden Form (*they will / will they? vs. they'll / \*ll'they?*).

### 1.3. Gerichtetheit

Es wird gemeinhin angenommen, daß Grammatikalisierung ein zielgerichteter Prozeß ist, der nicht mehr umkehrbar erscheint. Unidirektionalität bedeutet, daß diachronisch gesehen lexikalische Zeichen zu grammatischen werden können, aber nicht (oder nur sehr selten) grammatische Zeichen zu lexikalischen. Sprachtypologische Studien haben zudem gezeigt, daß Grammatikalisierung immer wieder bestimmte Wege einschlägt (beispielsweise die Entwicklung: Vollverb > Hilfsverb > Klitikum). In der einschlägigen Literatur spricht man von *Grammatikalisierungspfaden* bzw. *-kanälen*. So ist sprachübergreifend zu beobachten, daß bestimmte lexikalische Klassen immer wieder zu bestimmten

Grammatikalisierungsprozessen herangezogen werden (z.B. Körperteilbezeichnungen für räumliche Präpositionen).<sup>2</sup>

### 1.4. Relevanz der Diachronie für die Synchronie

Ein Hauptverdienst der Grammatikalisierungsforschung ist nun, Sprachwandelprozesse systematisch zur Erklärung synchroner Sprachzustände heranzuziehen. Statt eines substitutiven Wandels  $A > B$  wird eine diachronische Entwicklung  $A > A/B (> B)$  angenommen: Neue Strukturen treten in Konkurrenz zu bereits bestehenden Strukturen, bevor letztere (eventuell) wegfallen (vgl. auch die allgemeinen Betrachtungen von LEHMANN 1982: 21, HEINE & al. 1991: 74 und HOPPER & TRAUGOTT 1993: 36, 124 ff.). Die Folge davon ist, daß innerhalb einer bestimmten funktionalen Domäne – in ein und demselben synchronischen Zustand – alte und neue Strukturen koexistieren können. Grammatik ist somit kein statisches Regelwerk, sondern erscheint unaufhörlichen Umbildungsprozessen unterworfen. HOPPER (1987) spricht in diesem Zusammenhang von *emergent grammar*: Grammatik ist ihrem Wesen nach stets im Werden. Im einzelnen sind zwei diachronische Aspekte für die Synchronie von größter Bedeutung: HOPPER (1991) nennt sie *layering* (Schichtung) und *persistence* (Beharrung).

(a) **Schichtung:** Wenn verschieden stark grammatikalisierte Varianten synchronisch innerhalb desselben sprachlichen Subsystems koexistieren, kann man davon ausgehen, daß die weniger grammatikalisierten historisch nach den stärker grammatikalisierten entstanden

<sup>2</sup> Der Aspekt der Gerichtetheit wird von den allgemeinen Darstellungen zur Grammatikalisierung ausführlich behandelt (HEINE & al. 1991: 212-47; HOPPER & TRAUGOTT 1993: 94-129; DIEWALD 1997: 11-20, 106-113). Auch einige Studien – wie z.B. HEINE (1990), COMPES & al. (1993) und HASPELMATH (im Druck) – befassen sich eingehend mit diesem Themenbereich. Fälle von Umkehrung der Grammatikalisierungsrichtung werden von RAMAT (1992) diskutiert.

sein müssen. Ältere und neuere Formen sind nicht synonym. Ganz allgemein gesprochen kann man davon ausgehen, daß stärker grammatikalisierte Mittel automatisierter und "abgenutzter" erscheinen, schwächer grammatikalisierte Mittel hingegen eine höhere Stufe der Expressivität, Kreativität oder Präzision darstellen.

- (b) **Beharrung:** Die ursprüngliche lexikalische Bedeutung eines grammatischen Zeichens ist zwar weitgehend oder gänzlich verblaßt, kann jedoch weiterhin einen Einfluß auf dessen semantische oder syntaktische Eigenschaften ausüben. HOPPER & TRAUGOTT (1993: 90 ff.) und BYBEE & al. (1994: 15 ff.) zeigen dies am Beispiel der englischen Futur-Marker *will*, *shall* und *be going to*, die aufgrund ihrer ursprünglichen Semantik präzisen Kombinationsbeschränkungen unterworfen sind ('Verpflichtung' bei *shall*, 'Bereitwilligkeit' bei *will* usw.).

## 2. Bestandsaufnahme der deutschen Präpositionen

In diesem Abschnitt wird ein Überblick über die Formen gegeben, die im Deutschen als Präpositionen fungieren können. Einteilungskriterium ist das morphologische Erscheinungsbild. Es lassen sich drei Gruppen von Präpositionen unterscheiden: (a) Präpositionen mit der Form eines Inhaltswortes; (b) Präpositionen mit der Form einer syntaktischen Struktur; (c) Präpositionen mit der Form eines Funktionswortes. Die ersten beiden Gruppen sind mitunter nur schwer von Nicht-Präpositionen zu trennen und weisen einen niedrigen bis mittleren Grad der Grammatikalisierung auf; die dritte Gruppe ist dagegen durch einen hohen Grad gekennzeichnet.

Präpositionen mit der Form eines Inhaltswortes (2.1.-2.4.) sehen aus wie Adverbien (z.B. *abseits*, *außerhalb*), Verben (*entsprechend*, *betreffend*), Adjektive (*nahe*, *seitlich*) oder Substantive (*trotz*, *kraft*). Die Präpositionen werden in der Regel zugleich als Inhaltswort verwendet (z.B. *ähnlich* als Adjektiv). Dies ist jedoch nicht durchgehend der Fall:

So fungiert beispielsweise das "Adjektiv" *hinsichtlich* ausschließlich als Präposition und kann deswegen bereits als fortgeschritten grammatikalisiert gelten.

Präpositionen mit der Form einer syntaktischen Struktur (2.5.) sehen oftmals wie eine Präpositionalphrase aus (z.B. *im Gefolge* [*der Konferenz*], *am Rande* [*der Konferenz*]). Die meisten dieser Präpositionen fungieren gleichzeitig als echte Präpositionalphrasen (*im Gefolge* [*des Königs*], *am Rande* [*des Beckens*]). Strukturen, bei denen dies nicht möglich ist, sind als fortgeschritten grammatikalisiert einzustufen (z.B. *im Wege*).

Präpositionen mit der Form eines Funktionswortes schließlich (2.6.) sind synchron nicht mehr auf eine lexikalische Kategorie oder syntaktische Struktur zurückzuführen. Sie haben die Form, die man von einer "typischen" Präposition erwartet (*an*, *auf*, *aus*, *bei*, *um*, *vor*, *zu* usw.) und treten – wenn überhaupt – nur in Ausnahmefällen als Inhaltswort auf.

Es sei darauf hingewiesen, daß diese Klassifikation einem synchronischen Kriterium folgt und sich folglich mit der traditionellen Einteilung in denominal, deverbale und deadverbale Präpositionen nur teilweise deckt (zu den denominalen Präpositionen siehe den interessanten Beitrag von EISENBERG 1979). Das heutige Erscheinungsbild einer Präposition und der sprachgeschichtliche Spenderbereich müssen auseinandergehalten werden. So gibt es beispielsweise unter den Präpositionen mit der Form eines Adjektivs Bildungen nominalen (z.B. *bezüglich*, von *Bezug*) und verbalen Ursprungs (z.B. *einschließlich*, von *einschließen*). Präpositionen mit der Form eines Substantivs können direkt aus der Konversion von Substantiven entstanden sein (durch Reinterpretation wird *Dank* [*sei*] *dem König* zu *dank dem König*), aber z.B. auch auf Präpositionalphrasen zurückgehen (*nach Laut* > *laut*, *in Kraft* > *kraft*).

Im folgenden Überblick werden für die einzelnen Präpositionen jeweils Informationen zu drei Aspekten gegeben: (a) morphologische Transparenz (Grad der Übereinstimmung mit dem Inhaltswort bzw. der

ursprünglichen syntaktischen Struktur); (b) Stellung; (c) Kasusreaktion. Authentische Sprachbelege sollen Schwankungen in Stellung und/oder Rektion dokumentieren, wobei die Frequenz der jeweiligen Varianten statistisch erfaßt wird. Nur diejenigen Präpositionen werden berücksichtigt, für die sich im Korpus Belege gefunden haben. Auf weitere mögliche Präpositionen wird jeweils in Fußnoten kurz hingewiesen.

## 2.1. Präpositionen mit der Form eines Adverbs

Es ist mitunter schwer, zwischen Präpositionen in Poststellung und Adverbien bzw. Verbpartikeln zu unterscheiden. Betrachten wir folgende Beispiele:

- (1) a Sie steht ihrem Freund (direkt) beiseite.  
 b Sie steht ihrem Freund (direkt) gegenüber.
- (2) a Sie fährt den Fluß (leise) abwärts.  
 b Sie fährt den Fluß (leise) entlang.

In (1) ist die Nominalphrase (*ihrem Freund*) ein verbabhängiges Dativobjekt, in (2) ist die NP (*den Fluß*) ein verbabhängiger Akkusativ der Erstreckung; die unterstrichenen Formen sind als Adverbien bzw. Verbpartikeln einzustufen. Fällt das sprachliche Element (*direkt, leise*) zwischen der NP und der relevanten Form weg, rückt diese in unmittelbare Nachbarschaft zur NP und kann als Präposition in Poststellung reanalysiert werden: Der Kasus der NP (Dativ in (1), Akkusativ in (2)) wird nun als durch Rektion zugewiesen interpretiert.<sup>3</sup> Sichtbar wird die Reanalyse jedoch erst, wenn die betreffende Form in der für Präpositionen typischen Präststellung erscheint:

<sup>3</sup> Die Relevanz der Reanalyse für Grammatikalisierungsprozesse wird u.a. von HEINE & al. (1991: 215-20) und HOPPER & TRAUGOTT (1993: 32-62) hervorgehoben. Vgl. auch den von ABRAHAM (1993) herausgegebenen Sammelband.

- (3) Sie steht gegenüber / \*beiseite ihrem Freund.  
 (4) Sie fährt entlang / \*abwärts des Flusses.

Der Stellungswechsel ist für *gegenüber* und *entlang* möglich, nicht jedoch für Formen wie *beiseite* und *abwärts*. Im folgenden werde ich als "Präpositionen" einzig Adverbien berücksichtigen, die Präststellung aufweisen (können). Dazu folgende Übersicht:<sup>4</sup>

- (i) gegenüber, entgegen, entlang  
 (ii) fernab, weitab, rechterhand/rechter Hand, linkerhand/linker Hand, rechts, links, längs, abseits, beiderseits/beidseits, diesseits, jenseits, innerhalb, außerhalb, oberhalb, unterhalb  
 (iii) binnen, inmitten

Die Präpositionen der Untergruppe (i) können sowohl in Poststellung als auch in Präststellung vorkommen. Es sind Dativ-Präpositionen (*entlang* auch mit Akkusativ),<sup>5</sup> die in Präststellung zusätzlich einen Genitiv regieren können:

- (5) a Dem Bett gegenüber ist eine gewaltige Hifi-Anlage aufgebaut, obenauf thront ein Fernseher mit riesiger Bildfläche. (HAUPTMANN, 172)  
 b Budde parkte gegenüber dem Häuserblock, in dem die Wolters wohnten. (BREEST, 127)  
 c "Der DFB muß sich darüber im klaren sein, daß er die WM dann nicht bekommt, wenn er solche Forderungen unterstützt", sagte Burger am Sonntag gegenüber des Deutschlandfunks. (FAZ 10.1.94, 22)

<sup>4</sup> Es existieren sicherlich noch weitere präpositionale Adverbien in Präststellung; so z.B. die im Korpus nicht belegten Bildungen *linkerseits, rechterseits, oberseits, unterseits, längsseits* sowie *seitwärts* und *seitab*.

<sup>5</sup> Zur Sonderstellung von *entlang*, das als einzige Präposition des Deutschen alle drei Kasus (Dativ, Akkusativ und Genitiv) regieren kann, siehe DI MEOLA (1998 b).

- (6) a Also rappelte ich mich auf und strebte von neuem dem Ziel entgegen, das begehrenswert und zum Greifen nahe vor mir lag. (BECKER, 102)
- b Dies geschah, entgegen allen Grundsätzen einer antizyklischen Fiskalpolitik, im Zeitpunkt der Hochkonjunktur. (JENS, 43)
- c Entgegen verhaltener Eingangserwartungen habe die Domotex mit nochmals verbesserten Ergebnissen abgeschlossen, berichtet die Deutsche Messe AG. (FAZ 13.1.94, 12)
- (7) a Viele Landrover-Fahrer ziehen es deshalb vor, bei Ebbe den Strand entlang zu fahren. (FREUDENBERGER, 271)
- b Exzellentes Stegreiftheater ohne jede Eintrittsgebühr bieten auch die Wiener Märkte, allen voran der Naschmarkt entlang dem Wienfluß, flankiert von wunderschönen Jugendstilhäusern von Otto Wagner. (KOHUT & al., 148)
- c Entlang dieser Flüsse wurden in den letzten Jahren zahlreiche Wildwasserschulen gegründet, die Touren und Schulungen veranstalten. (KOHUT & al., 110)

Tabelle 1 gibt das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Prä- und Poststellung wieder:

Tab. 1:

	Prä	Post	% Prä
<u>entgegen</u>	125	150	45%
<u>entlang</u>	195	92	68%
<u>gegenüber</u>	1108	410	73%

Bei der Untergruppe (ii) handelt es sich um Präpositionen, die ausschließlich in Präststellung erscheinen und den Genitiv regieren (*fernab des Trubels, links des Flusses, längs des Kanals, unterhalb des Tisches* usw.). Einzig *innerhalb* ist im Korpus auch mit Dativrektion belegt:

- (8) a Und genau durch diesen höheren Sauerstoffumsatz werden auch vermehrt Radikale innerhalb der Zellen frei. (MÜHLBAUER, 122)
- b Solche Aussagen sind nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, auf welche Feinheiten innerhalb den verschiedenen Begriffen zu achten ist. (MÜHLBAUER, 174)

Die beiden Bildungen der Untergruppe (iii) können als Präposition mit der Form eines Adverbs angesehen werden aufgrund ihrer formalen Ähnlichkeit mit den Adverbien *innen* und *mitten*. Dativ- wie Genitivrektion sind belegt:

- (9) a Der Rücktritt des 59 Jahre alten Diplomaten im Zusammenhang mit dem Balkankrieg ist schon der fünfte binnen zwei Jahren. (FAZ 8.1.94, 1)
- b Ziel von Telekom ist es, mit einem gewaltigen Investitionsprogramm binnen weniger Jahre das Telekommunikationsgefälle zwischen Ost- und Westdeutschland zu beseitigen. (BECKER & al., 65)
- (10) a Nun begann meine Zeit, die der Unordnung, der brechenden Winkel und der Chaosforschung inmitten rostendem Kraut oder einem Berg aus Schrauben. (HERBURGER, 161)
- b Maryam sortierte kupferne Geschoßhülsen, leere Kartuschen, auch zerrissene Kleider, vor allem lange Stengel, die an den Enden vergilbt waren, von einem Haufen zum anderen inmitten eines Gehöfts. (HERBURGER, 300)

Halten wir zusammenfassend fest, daß – bis auf *binnen* und *inmitten* – sämtliche Präpositionen auch adverbial verwendet werden können.

Folgende Tabelle gibt einen zahlenmäßigen Überblick über die Präpositionen mit Kasusschwankung. In der ersten Spalte wird die standardsprachlich akzeptierte Rektion angeführt (Dativ und/oder Genitiv).

tiv),<sup>6</sup> in der zweiten und dritten die tatsächliche Frequenz der beiden Kasus im vorliegenden Korpus, in der letzten Spalte der prozentmäßige Anteil der jeweils normabweichenden Rektion.<sup>7</sup>

Tab. 2:

	standard-sprachlich	Dativ	Genitiv	nicht-standard in %
gegenüber	Dativ	725	1	< 1%
entgegen	Dativ	55	3	5%
binnen	Dativ/Genitiv	20	21	–
entlang	Dativ/Genitiv	17	52	–
innerhalb	Genitiv	2	340	1%
inmitten	Genitiv	2	64	3%

Wie man sieht, finden sich selbst in (gehobener) Schriftsprache sichtbare Abweichungen von den standardsprachlichen Vorschriften.

## 2.2. Präpositionen mit der Form eines Verbs

Prinzipiell kann jedes Partizip als Präposition in Poststellung reanalysiert werden, wenn es in unmittelbarer Nachbarschaft zur relevanten Nominalphrase steht (vgl. die sprachübergreifenden Untersuchungen von KÖNIG & KORTMANN 1991 und KORTMANN & KÖNIG 1992):

<sup>6</sup> Es sei vermerkt, daß bei Genitivpräpositionen – im Falle eines flexivisch nicht eindeutigen Genitivs, der mit dem Nominativ/Akkusativ zusammenfällt (z.B. \**innerhalb Zäune*) – standardsprachlich der Dativ nicht nur akzeptiert, sondern gar gefordert wird (*innerhalb Zäunen*).

<sup>7</sup> Hier und im folgenden werden einzig Prätellungsbelege berücksichtigt, da nur in Prätellung Dativ und Genitiv alternieren. Zu den Dativbelegen rechne ich sowohl eindeutige Dative (z.B. *dem Mann*) als auch mehrdeutige Formen (z.B. *Mann*), die als Dativ, nicht jedoch als Genitiv interpretiert werden können. Zu den Genitivbelegen rechne ich sowohl eindeutige Genitive (z.B. *des Mannes*) als auch mehrdeutige Formen (z.B. *Männer*), die als Genitiv, nicht jedoch als Dativ interpretiert werden können.

(11) Ihrem Befehl (sofort) folgend, ging er nach Hause.

(12) Ihrem Wunsch (sofort) entsprechend, ging er nach Hause.

Im folgenden werden als Präpositionen jedoch nur die Bildungen gezählt, die (auch) in Prätellung auftreten können (also z.B. *entsprechend*, nicht aber *folgend*). Die Präpositionen haben die Form eines Partizips Präsens (Gruppe i) oder Partizips Perfekt (Gruppen ii-iii).<sup>8</sup>

(i) betreffend, entsprechend, während

(ii) eingeschlossen, ausgenommen

(iii) ungeachtet, unbeschadet, inbegriffen

In der Gruppe (i) kann die Akkusativ-Präposition *betreffend* sowohl Post- wie Prätellung aufweisen:

(13) a Er sagte, daß er mich nicht lange aufhalten werde, nur gekommen sei, um mir ein paar neugierige Fragen zu stellen, mein Studium betreffend. (BURMEISTER, 237)

b Zulässig ist eine Freistellung von Unterhaltsansprüchen betreffend die Kinder im Verhältnis der Ehegatten zueinander, denn § 1614 BGB bleibt hiervon unberührt. (FRIEDERICI, 129)

Die Dativ-Präposition *entsprechend* zeigt ebenfalls beide Stellungsvarianten, wobei in Prätellung auch der Genitiv vorkommen kann:

<sup>8</sup> Bildungen wie *von ... ausgehend / ausgehend von* oder *von ... abgesehen / abgesehen von* könnten eventuell als Präpositionen in Zirkum- bzw. Prätellung angesehen werden. Es ist mir hier jedoch nicht möglich, auf diesen Konstruktionstypus näher einzugehen.

Nicht belegt im Korpus sind die präpositionalen Partizipien *unerachtet* und *ungerechnet*; weitere potentielle Präpositionen, wie beispielsweise *eingerechnet* und *ausgeschlossen*, treten im Korpus nicht in Prätellung auf.



- (14) a Der Neuaufbau der deutschen Verwaltung begann dem Potsdamer Abkommen entsprechend auf der untersten Ebene bei den Kommunalverwaltungen. (MAIER, 71)
- b Gemäß der Budgetrestriktion ist damit bei gegebener Güternachfrage des Staates ein realer Budgetüberschuß entstanden, der entsprechend den Annahmen über die Finanzierung dieses Budgetsaldos zu einer ständigen Reduktion der nominalen Geldmenge und/oder der nominalen Wertpapierbestände führt. (FUHRMANN, 237)
- c Auf der anderen Seite führt die Erhöhung der Staatsausgaben unmittelbar zu einem staatlichen Defizit und damit entsprechend der Annahmen über die Finanzierung dieses Defizites zu einer Ausdehnung des Geldangebotes. (FUHRMANN, 211)

*Während* tritt nur in Prästellung auf und regiert neben dem Genitiv auch den Dativ:

- (15) a Und hier war Fonty während der Kriegsjahre als Soldat ein und aus gegangen, mit längeren Pausen dazwischen, wenn er auf Dienstreise war. (GRASS, 69)
- b Das Schienbein und der operierte Kiefer schmerzten besonders während Anstiegen. (HERBURGER, 202)

In den Gruppen (ii und iii) bleiben *unbeschadet* und *inbegriffen* jeweils auf Prä- bzw. Poststellung begrenzt. Die Präpositionen *eingeschlossen*, *ausgenommen* und *ungeachtet* erscheinen demgegenüber in beiden Stellungsvarianten:

- (16) a Dies verringert die Nebenwirkungen, das Krebsrisiko eingeschlossen. (FAZ 12.1.94, N1)
- b Höher stehen die Menschenwürde und deren Achtung als drittes Prozeßziel in einem weiten Sinne, eingeschlossen die Grundrechte wie auch die Verfassungsgarantien. (WOLTER, 216)

- (17) a Diese Staaten – das Nato-Mitglied Norwegen ausgenommen – stehen aber alle außerhalb des nordatlantischen Bündnisses und waren bisher neutral. (FAZ 7.1.94, 7)
- b Ich bekomme fast nie Zahnschmerzen, ausgenommen den seltenen Fall, daß meine Plomben mit Pfefferminzsoße in Berührung kommen. (KEHRER, 119-20)
- (18) a Wir zogen ja bald in den obersten Stock, wo man über Dächer und Höfe hinweg sogar Bäume sieht, eine Gruppe Pappeln, die du, der Wirklichkeit ungeachtet, die Drei Gleichen getauft hast, weil dich der Name an etwas erinnerte, Felsen oder Schloßtürme hoch überm Fluß. (BURMEISTER, 11)
- b In den ersten fünf Jahren hatte er, ungeachtet ihres auf- und abschwellenden Bauches, immer Lust auf sie gehabt. (HOLST, 17)

Die Bildungen der Gruppe (iii) können nicht als Inhaltswort verwendet werden: Zu *inbegriffen* liegt kein Infinitiv *\*inbegreifen*, sondern lediglich *begreifen* vor. Des weiteren existieren keine Negativ-Infinitive *\*unachten* und *\*unbeschaden*, sondern lediglich der Infinitiv *achten* (*beschaden* im Sinne von 'beschädigen' ist veraltet).

Die folgenden beiden Tabellen zeigen uns die Verteilung der Stellungs- und Rektionsvarianten:

Tab. 3:

	Prä	Post	% Prä
eingeschlossen	3	16	16%
betreffend	5	14	26%
entsprechend	170	58	75%
ausgenommen	30	8	79%
ungeachtet	48	1	98%

Tab. 4:

	standard-sprachlich	Genitiv	Dativ	nicht-standard in %
während	Genitiv	445	10	2%
entsprechend	Dativ	10	79	11%

### 2.3. Präpositionen mit der Form eines Adjektivs

Auch bei den Adjektiven werden diejenigen Formen aus der Betrachtung ausgeschlossen, die einzig in Poststellung auftreten (*einen Tag lang, einen Spalt breit* usw.). Als Präpositionen im engeren Sinne lassen sich demgegenüber anführen:<sup>9</sup>

- (i) nah/nahe, ähnlich, gleich, gemäß; eingedenk, bar
- (ii) fern, weit<sup>10</sup>, getreu, nächst, frei, seitlich, voll/voller<sup>11</sup>, nördlich, südlich, westlich, östlich, nordöstlich usw.
- (iii) unfern, unweit; anlässlich, vorbehaltlich, hinsichtlich, bezüglich, abzüglich, zuzüglich, einschließlich

Die Präpositionen der Untergruppe (i) kommen sowohl in Post- wie in Prästellung vor:

- (19) a Dem Hungertod nahe, hatte der Vater kurzerhand seine eigene Brut verschlungen. (FAZ 8.1.94, 28)

<sup>9</sup> Nicht belegt sind im Korpus mögliche adjektivische Präpositionen wie *konform, ungleich, ausschließlic, gelegentlic, antwortlic, ausweislic, rücksichtlic*.

<sup>10</sup> Nicht beachtet wurden Verwendungen in Poststellung wie z.B. *er ging einen Kilometer weit*.

<sup>11</sup> Nicht beachtet wurden Verwendungen in Poststellung wie z.B. *sie hat einen Sack voll gekauft*.

- b Zudem war ihre Praxis an der Straße des Friedens und nahe dem "Gesellschaftshaus Oranienburg" außerordentlich günstig gelegen. (BOSETZKY, 18)

- (20) a Es gibt Pftenspray, einem Sprühverband ähnlich, der gegen die ätzende Wirkung schützt. (HEGER, 54)

- b Sie leiden jetzt unter einer Strukturkrise und Liquiditätsnot, ähnlich den Strukturkrisen der in staatlichem Besitz befindlichen Industrieunternehmen in Osteuropa. (REIMANN, 172)

- (21) a An ihrem Ende liegt, einem Märchenschloß gleich und überragt von einem mächtigen Glockenturm, die größte Sehenswürdigkeit von Symp: das Kloster des Erzengels Michael. (WENDT, 82)

- b Alles rückt in die Weite und die Ferne, wird zu Berg und Gipfel, Horizont und Kimm, unfaßlich gleich den Gefühlen, von denen du hörst: Liebe, Leidenschaft, Haß und Güte. (KUNERT, 160)

- (22) a Diesen Grundsätzen gemäß müssen Eigentumsbindungen stets verhältnismäßig sein. (HESSE, 184)

- b Bewegen Sie sich gemäß den goldenen Regeln, werden Sie schnell bemerken, daß die Tiere zutraulich und neugierig auf Sie zukommen, den Eindringling kurz beobachten, um wieder ihrer Wege zu gehen. (NAGLSCHMID, 51)

- (23) a Der Gipfel in Genf hat weder zu einem konkreten Plan noch zu einem exakten Fahrplan für einen Frieden zwischen Symp und Israel geführt. Wer aber, der Geschichte des Nahost-Konflikts eingedenk, Realist geblieben ist, hat solches auch nicht erwartet ... (FAZ 18.1.94, 2)

- b Eingedenk der friedvollen Stimmung, die dieser Geigermensch mir schon in der Kathedrale von Montcluton hatte vermitteln können, lehnte ich mich mit fettverschmiertem Mund an sein weißes Geigerhermd und flennte die zweite Strophe meiner Herzeleidhymne. (LIND, 162)

- (24) a So, ohne Ziel, ohne Kompaß, aller Orientierung bar, hatte er mit André und Theo einmal aufbrechen wollen, zu einer Reise, auf der die Zeit nicht mehr in Minuten und Sekunden, sondern nur in Erfahrungen gezählt würde und jedes Abenteuer möglich wäre. (SCHNEIDER, 336)
- b Die Kirche hat sich selber einen schlechten Dienst erwiesen, indem sie das inkarnierte Böse zur Metapher, zum nur bildlich Gemeinten umwandelte und abstrahierte; zwangsläufig wurde es durch die Gleichnishaftigkeit verdünnt, aufgelöst und zur umgangssprachlichen Bezeichnung verharmlost, bar des alten Schreckens. (KUNERT, 50)

Die Frequenz der beiden Stellungsvarianten läßt sich wie folgt zusammenfassen:

Tab. 5:

	Prä	Post	% Prä
eingedenk	2	2	50%
ähnlich	43	34	56%
nah/nahe	138	34	80%
gleich	211	47	82%
bar	7	1	88%
gemäß	644	21	97%

Was den Kasus betrifft, so regieren *bar* und *eingedenk* stets den Genitiv. Die Dativ-Präpositionen *nahe*, *ähnlich*, *gleich* und *gemäß* können in Prädikation zusätzlich einen Genitiv aufweisen:

- (25) Der Rundfunk in Sarajevo berichtete, der nördliche Vorort Vogosca und ein Gebiet nahe des Flughafens seien Ziel von Artilleriebeschuß gewesen. (FAZ 14.1.94, 6)
- (26) Sie warf mir einen Blick zu, einen schnellen, harten, ähnlich der schnellen, harten Ohrfeigen, zu denen sie sich neuerdings manchmal hinreißen ließ. (KELLER, 34)

- (27) Bei gegebener Menge der Produktionsfaktoren ist der Output somit gleich der kleineren der in der Klammer enthaltenen Verhältniszahlen. (FUHRMANN, 96)
- (28) Auch im Magen- und Darmbereich können Barotraumen entstehen, da auch hier Gase vorhanden sind, die sich gemäß der Druckgesetze verhalten. (NAGLSCHMID, 79)

Die beiden übrigen Gruppen von Präpositionen (ii/iii), sind ausschließlich in Prädikation belegt. In der (ii)-Gruppe wird der Genitiv von *nördlich/östlich/nordöstlich* usw. und *seitlich* regiert, der Dativ von *fern*, *getreu*, *nächst* (bei *weit* und *frei* gab es keine eindeutigen Kasusbelege). Folgende Präpositionen der (ii)-Gruppe zeigen schließlich eine Alternation zwischen Genitiv und Dativ:

- (29) a Die Begriffe jung, jugendliches Team, flexibel, dynamisch, kreativ, für Neuheiten aufgeschlossen, voll unkonventioneller Ideen, Innovationsfähigkeit schienen sich allerdings auch nicht gezielt an eine Frau von Ende Dreißig zu richten. (DÜNNEBIER, 109)
- b Leider haben wir damals den abschließenden Satz des Informanten "Fonty", "Dieses Stück birgt Sprengkammern voll sozialistischem Dynamit", als positive Wertung verstanden. (GRASS, 93)
- (30) a Eine Sonderbriefmarke ist [...] ein apartes Motiv, die Leipziger Nikolaikirche mit ihrem Vorplatz voller demonstrierender Menschen, auf den Umschlag geklebt eines Briefes, der mich eben erreichte [...]. (DRAWERT, 36)
- b Und wir würden begraben liegen hinter einem dieser Vorgärten voller prächtig blühendem Rhododendron im makellosen Gebäude und lediglich als Attrappe hervorgeholt werden zum Tag, zur Unkenntlichkeit verformt und verschnitzt [...]. (DRAWERT, 44-5)

(31) a Nach zwei Männern werde noch gesucht, sagte ein Sprecher des Unternehmens Kloof Gold Mining in Carletonville, 70 Kilometer westlich Johannesburgs. (FAZ 12.1.94, 9)

b Ein weiteres Projekt mit 1000 Soldaten-Wohnungen im Gesamtwert von 117 Millionen befindet sich in Wjasma, westlich Moskau. (FAZ 15.1.94, 16)

(32) a Südlich des Museums liegt der Brooklyn Botanic Garden. (METZGER, 156)

b Sami, die Transportgesellschaft der Pirelli Tyre Gruppe, mietet 7000 Quadratmeter Lagerhaus und 1500 Quadratmeter Bürofläche in Dietzenbach, südlich Frankfurt, in einem neuen Business Park, für unter 10 DM je Quadratmeter für Lagerfläche. (FAZ 14.1.94, 33)

Die Präpositionen der Untergruppe (iii) haben die Form eines Adjektivs, sind jedoch im Korpus nicht in adjektivischer Verwendung belegt. Sie regieren allesamt den Genitiv, einige darüber hinaus den Dativ:

(33) a Hinsichtlich des volkseigenen Wohnungsbestandes staatlicher Einrichtungen, soweit dieser nicht bereits unter Artikel 21 fällt, bleibt Absatz 1 unberührt. (*Vermögensrechtliche Ansprüche*, 12)

b Hinsichtlich Tages- oder Kunstlicht ist der Farbnegativfilm universell einsetzbar, denn Farbstiche werden bei der Vergrößerung ausgefiltert. (SCHATTER, 117)

(34) a Frau Pupke aber war zu einer Grundsatzdebatte bezüglich der Geschlechterrollen aufgelegt. (LIND, 170)

b Dein Geschmack bezüglich Männern ist zum Weinen. (LIND, 159)

(35) a Ausbildungsvergütung, abzüglich ausbildungsbedingter Aufwendungen, und Kindergeld sind Einkommen des Unterhaltsberechtigten, das den Bedarf mindert. (FRIEDERICI, 83)

b Der Mensch wiegt 1,036mal schwerer als Wasser. Demnach: Körpergewicht mal 1,036 abzüglich Körpergewicht entspricht 2,34. (MÜHLBAUER, 214)

(36) a Werden Beträge nach Absatz 1 Nr. 1 oder 2 aktiviert, so dürfen bis zu deren Tilgung durch Abschreibung Gewinne nur ausgeschüttet werden, wenn die nach der Ausschüttung verbleibenden jederzeit auflösbaren Gewinnrücklagen zuzüglich eines Gewinnvortrags und abzüglich eines Verlustvortrags dem angesetzten Betrag mindestens entsprechen. (*Vermögensrechtliche Ansprüche*, 99)

b Herrscht in der (Modell-)Volkswirtschaft Gleichgewicht, so ist der interne Zinssatz gleich dem Wertpapierzinssatz zuzüglich einem (annahmegemäß) konstanten Risikozuschlag. (FUHRMANN, 73)

(37) a Einschließlich des laufenden Geschäftsjahres konnte Schieder in den vergangenen fünf Jahren ein Umsatzplus von über 700 Millionen DM erwirtschaften. (FAZ 17.1.94, 14)

b Darüber hinaus war auch ein zweiter Aspekt zu bedenken: Wenn die Arbeitsverfahren der DP ausschieden, könnten nicht gänzlich neue, allen Kräften einschließlich den West-Kräften unbekanntes Verfahren eingeführt werden. (BECKER & al., 102)

Betrachten wir nun das jeweilige Verhältnis von Genitiv und Dativ für die Präpositionen sämtlicher Gruppen (i-iii):

Tab. 6:

	standard- sprachlich	Genitiv	Dativ	nicht- standard in %
gleich	Dativ	1	65	2%
ähnlich	Dativ	2	25	7%
nahe	Dativ	5	57	8%
gemäß	Dativ	16	49	25%
voll	Dativ/Genitiv	31	48	–
voller	Dativ/Genitiv	40	68	–
westlich	Genitiv	16	1	6%
hinsichtlich	Genitiv	100	7	7%
südlich	Genitiv	21	2	9%
bezüglich	Genitiv	52	6	10%
abzüglich	Genitiv	9	2	18%
einschließlich	Genitiv	118	34	22%
zuzüglich	Genitiv	2	5	71%

#### 2.4. Präpositionen mit der Form eines Substantivs

Alle Präpositionen mit der Form eines Substantivs stehen in Prästellung. Die Bildungen der Gruppe (i) stimmen mit dem Nominativ/Akkusativ/Dativ eines Singular-Substantivs überein (bei Feminina erstreckt sich der Synkretismus auch auf den Genitiv), die Bildungen der Gruppe (ii) mit dem Genitiv Sing. eines maskulinen Substantivs; unter (iii) findet sich eine analogische Bildung auf *-s*.<sup>12</sup>

- (i) Richtung, Nähe, Anfang, Ende, Mitte/mitte, Punkt/punkt, Zeit/zeit, Kraft/kraft, statt, trotz, dank, laut
- (ii) angesichts, anblicks, betreffs, namens, anfangs, ausgangs, mangels, mittels, zwecks
- (iii) seitens<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Nicht belegt sind im Korpus mögliche substantivische Präpositionen wie *eingangs, auftrags, behufs, befehls, beginns, verlaufs, hinblicks* usw.

<sup>13</sup> An die heute nicht mehr produktive Flexionsform *Seiten* (Dat. Sing. Fem. auf *-n*) ist – wohl in Analogie zu den anderen substantivischen *-s* Bildungen – eine mask./

In der Untergruppe (i) regieren den Genitiv *Anfang, Ende, Zeit/zeit*, im vorliegenden Korpus kommt *laut* hingegen ausschließlich mit dem Dativ vor, *Richtung, Nähe* und *Punkt/punkt* sind ohne eindeutige Genitiv- bzw. Dativbelege. Die Präpositionen *Mitte/mitte, Kraft/kraft, statt, trotz, dank* treten schließlich mit beiden Kasus auf:

- (38) a Mitte vorigen Jahres wurden zwei Militärs in Chiapas getötet. (FAZ 5.1.94, 1)  
b Nur eine Nonne war mit ihm, Mitte Nachmittag, im Bus nach Logroño. (HANDKE, 46)
- (39) a Das Pfandrecht geht mit der Übertragung der Forderung auf den neuen Gläubiger kraft Gesetzes über. (KÖBLER, 134)  
b Nach §1257 BGB finden die Vorschriften über das durch Rechtsgeschäft bestellte Pfandrecht auf ein kraft Gesetz entstandenes Pfandrecht Anwendung. (KÖBLER, 134)
- (40) a Sie juchzte, aus dem Hintergrund kamen nun statt weiterer Fragen die anderen herbei. (KLUGMANN, 126)  
b Statt tropfnassen, langstieligen Rosen verkauften sie Zukunft. (SCHNEIDER, 189)
- (41) a “War’s denn so schlimm mit dir?” fragte Marie und zündete sich trotz eines mahnenden Gattenblicks eine Zigarette an. (HOLST, 221)  
b Diese Umsatzsteigerung gelang trotz einem Umsatzausfall von 200 Millionen DM, der durch den Wegkauf von sechs Anschlußhäusern durch den Mannesmann-Konzern verursacht wurde. (FAZ 3.1.94, 15)
- (42) a Dank der ausgezeichneten Wandermöglichkeiten im Sommer und der schneesicheren Lage im Winter hat sich entlang der Scheitelstrecke ein richtiges Feriendorf entwickelt. (KOHUT & al., 257)

neutr.-Endung “fälschlicherweise” angehängt worden. Somit ist eine Substantivform *seitens* entstanden, die im Flexionsparadigma von *Seite* nicht existiert.

- b Ihm gehören – dank den Deviseneinnahmen aus dem Erdölgeschäft – unter anderem zwei für jeweils 55 Millionen Dollar erlesen ausgestattete Flugzeuge des Typs Boeing-747 [...]. (FAZ 3.1.94, 7)

Die Präpositionen der Untergruppe (ii) regieren allesamt den Genitiv (bei *betreffe*s gab es allerdings keine eindeutigen Belege) – *mangels*, *mittels* und *zwecks* darüber hinaus den Dativ:

- (43) a Mangels eines Abnehmers wären diese inländischen Sammlungsbemühungen schon jetzt zum Scheitern verurteilt. (FAZ 6.1.94, 6)

- b Gelingt die Rechtfertigungs-Argumentation nicht, sind die Regelungen mangels dringendem öffentlichen Interesse in ihrer Eingriffs-Legitimation zweifelhaft. (WOLTER, 30)

- (44) a Da das Bildnis oft nicht mehr vorzufinden war, wandte man in Sizilien die zunächst seltsam anmutende Methode der Durchnummerierung mittels des Alphabets an. (FREUDENBERGER, 22)

- b Auch die Normannen, die den Arabern als Herrscher folgten, konnten Enna nur mittels Verrat einnehmen. (FREUDENBERGER, 254)

- (45) a Selbst das Zerlegen eines zähen Hühnerbollens zwecks Bereitens einer kräftigenden Brühe für den abgearbeiteten Herrn Gemahl fiel mir schwer. (LIND, 235)

- b Ich blätterte in meinem Terminkalender. Prima, für übermorgen hatte ich achtzehn Leute eingeladen, zwecks rauschendem Geburtstagsfest. (GRUBE, 111)

Tabelle 7 zeigt uns die zahlenmäßige Verteilung der jeweiligen Rektionsvarianten in sämtlichen Untergruppen:

Tab. 7:

	standard-sprachlich	Genitiv	Dativ	nicht-standard in %
Mitte	Genitiv	69	3	4%
trotz	Genitiv	470	39	8%
kraft	Genitiv	59	5	8%
mangels	Genitiv	28	7	20%
mittels	Genitiv	29	9	24%
statt	Genitiv	119	44	27%
zwecks	Genitiv	2	3	60%
dank	Genitiv/Dativ	65	18	–

## 2.5. Präpositionen mit der Form einer syntaktischen Struktur

Präpositionen mit der Form einer syntaktischen Struktur sehen oftmals aus wie Präpositionalphrasen (*im Zuge*, *auf Grund* usw.).<sup>14</sup> Im Prinzip kann jede beliebige PP, die in unmittelbarer Nähe zu einer Nominalphrase steht, als "komplexe Präposition" bzw. "präpositionsartige Präpositionalphrase" interpretiert werden. Betrachten wir dazu die folgenden beiden Beispiele:

- (46) Im Auto meines Bruders fahre ich zum Anwalt.

- (47) Im Dienste meines Bruders fahre ich zum Anwalt.

Im ersten Satz ist die Präpositionalphrase *im Auto* eine freie syntagmatische Kombination von autonomen Elementen, im zweiten er-

<sup>14</sup> Auf die Tatsache, daß Adverbialphrasen wie *an ... vorbei* oder *um ... herum* und Nebensätze wie *was ... betrifft* oder *was ... anbelangt* sich als Präpositionen in Zirkumstellung interpretieren lassen, kann hier nicht näher eingegangen werden.

scheint *im Dienste* als eine nicht mehr weiter aufspaltbare und modifizierbare Einheit.

In der Literatur ist eingehend untersucht worden, worin sich "normale" und "präpositionsartige" Präpositionalphrasen unterscheiden (vgl. u.a. BENEŠ 1974, OSTRČILOVÁ 1980, BIADUN-GRABAREK 1991, LEHMANN 1991 und MEIBAUER 1995) Aus der Perspektive eines Grammatikalisierungsmodells lassen sich die angeführten Kriterien in drei Gruppen einteilen:

1. Kriterien, die das Zusammenwachsen der Präpositionalphrase auf syntagmatischer Ebene betreffen. Ein erster Schritt in Richtung Präpositionalisierung ist vollzogen, wenn der Artikel innerhalb der PP mit der Präposition verschmilzt (z.B. *im Zuge*) oder gänzlich entfällt (*auf Grund*). In einem weiteren Schritt werden Präposition und Substantiv zu einer untrennbaren Einheit, die nicht mehr die Möglichkeit der attributiven Erweiterung zulässt (z.B. *im (\*schnellen) Zuge der Rationalisierung, auf (\*solidem) Grund der Beweislage*). Der formelhafte Charakter einer präpositionsartigen Präpositionalphrase ist immer dann besonders deutlich, wenn er durch Klein- und/oder Zusammenschreibung angezeigt wird (*infolge, auf seiten*).
2. Kriterien, die die Distinktivität der Präpositionalphrase auf paradigmatischer Ebene betreffen. Eine erhöhte Stufe der Grammatikalisierung liegt vor, wenn das Substantiv einzig in der betreffenden PP vorkommt (z.B. *in Anbetracht*), eine veraltete Flexionsform (z.B. *Gunsten in zugunsten*) bzw. veraltende Flexionsform (z.B. Dativendung *-e* bei *im Falle*) aufweist oder eine modifizierte Semantik zeigt (*im Gefolge* mit temporaler, nicht räumlicher Bedeutung). Ein Zeichen fortgeschrittener Grammatikalisierung ist gleichfalls die eingeschränkte Reihenbildung: Typischerweise ist die Möglichkeit der Variation eines Gliedes nicht mehr gegeben (*auf/\*durch/\*mit Grund einer Feier*).
3. Kriterien, die die Ähnlichkeit zu "einfachen" Präpositionen betreffen. Eine präpositionsartige Präpositionalphrase ist nicht satzglied-

fähig (*\*zuliebe hat sie geheiratet* vs. *aus Liebe hat sie geheiratet*), ist oft zu einfachen Präpositionen synonym (*im Angesicht/angesichts des Todes*) und kann syntaktisch mit ihnen koordiniert werden (*im Gefolge und während des Parteitag*).

Es ist offensichtlich, daß diese Parameter keine notwendigen und hinreichenden Bedingungen für das Vorhandensein einer präpositionsartigen Präpositionalphrase darstellen. Zudem sind sie oft gradueller, nicht dichotomer Natur (LINDQVIST 1994: 288). Die Grenze zwischen präpositionsartigen Präpositionalphrasen und "normalen" Präpositionalphrasen kann also nur selten eindeutig gezogen werden. Im folgenden habe ich eine Auswahl von präpositionsartigen Präpositionalphrasen zusammengestellt. Bei den Bildungen unter (i) und (ii) signalisiert in der Regel bereits die Orthographie den präpositionsartigen Charakter der PP; unter (iii) finden sich Bildungen, die zumindest einige – wenn auch nicht alle – Merkmale der Präpositionalisierung vorzuweisen haben.<sup>15</sup>

- (i) *zuliebe, zu Folge/zufolge, zum Trotz*
- (ii) *an Hand/anhand, an Stelle/anstelle, an ... Statt/anstatt  
auf Grund/aufgrund, auf/von seiten  
in Folge/infolge, in bezug auf  
mit Hilfe/mithilfe  
um ... willen  
von ... wegen, von wegen  
zu Gunsten/zugunsten, zuungunsten/zu ungunsten, zu Lasten/zulasten*

<sup>15</sup> Nicht berücksichtigt habe ich niedriggradig grammatikalisierte Präpositionalphrasen wie z.B.: *auf dem Gebiet, aus der Sicht, in Kontakt mit, im Gegensatz zu, in Übereinstimmung mit, in/bei/unter/ohne Berücksichtigung, mit Ausnahme, im Interesse* u.v.m.

Nicht belegt sind im Korpus einige höhergradig grammatikalisierte Bildungen wie beispielsweise *in betreff, zum Behuf, in Gemäßheit, im Verfolg, mit Inbegriff, unter Bedachtnahme, zu Seiten*.

(iii) am Rande

auf dem Wege; auf Antrag, auf Vorschlag, auf Ersuchen, auf Bitten,  
auf Geheiß, auf Veranlassung, auf Betreiben; auf Kosten

aus Anlaß

im Wege, im Zuge, in Anbetracht, in Ansehung, ohne Ansehen, in  
Ermangelung, in Hinsicht auf, im/mit Blick auf, im Hinblick auf,  
im Anblick, im Vorfeld, im Gefolge, im Benehmen mit, im Rah-  
men, in/aus Richtung, in Höhe, in Gestalt, im Umfang, in Form, im  
Angesicht, im Kreise, im Falle, im Dienste, in Fragen, in Sachen, in  
Anwesenheit, im Beisein, in Gegenwart, in Begleitung, im Lichte,  
im Zeichen

mit/unter Einschluß, mit/unter Berufung auf

nach Maßgabe, nach Art

vom Standpunkt

zur Zeit, zum Zeitpunkt; zum Nachteil, zum Schaden, zum Wohle,  
zu Ehren

Die Präpositionen der Gruppe (i) stehen in Poststellung und regie-  
ren den Dativ, die Präpositionen der Gruppen (ii/iii) treten fast durchge-  
hend in Prätstellung auf (*um ... willen* jedoch in Zirkumstellung). Es las-  
sen sich zwei Fälle anführen, bei denen Prä- und Zirkumstellung alter-  
nieren (*an ... Statt/anstatt, von ... wegen/von wegen*):

(48) a Es könnte schwerlich erklären, warum das Grundgesetz anstatt ei-  
nes allgemeinen Rechts auf Freiheit von ungesetzlichem Zwang  
enumerativ konkrete Freiheiten normiert und jeweils durch unter-  
schiedliche, sorgfältig abgestufte Vorbehalte begrenzt. (HESSE, 120)

b Soweit eine Glaubhaftmachung ausreichend ist, bestehen grund-  
sätzliche Bedenken, es als ausreichend zu betrachten, wenn die  
eidesstattliche Versicherung nur auf einen Anwaltsschriftsatz  
Bezug nimmt, ohne ihrerseits selbst konkrete Tatsachen-  
behauptungen wiederzugeben, deren Richtigkeit an Eides Statt  
versichert wird. (FRIEDERICI; 53 f.)

(49) a Ich bemühte mich, vieldeutig zu lächeln und die Lippen leicht geöff-  
net zu lassen, von wegen der sinnlichen Ausstrahlung. (ZINN, 43)

b Ein Normalsterblicher hätte die Bewegung vielleicht übersehen,  
aber ich guckte von Berufs wegen immer etwas genauer hin.  
(KLUGMANN, 9)

Während bei Prätstellung jede beliebige Nominalphrase auftreten  
kann (*anstatt, von wegen*), ist die Zirkumstellung auf formelhafte Wen-  
dungen aus dem juristischen Wortschatz beschränkt. Im Korpus ist  
*an...Statt* u.a. belegt mit: *Sohnes (an Sohnes statt), Eides, Erfüllungs* und  
*Zahlungs*; *von...wegen* tritt auf mit: *Amts (von Amts wegen), Berufs, To-*  
*des, Staats, Rechts, Gesetzes, Verfassungs* und *Konventions*. Die beiden  
Stellungsvarianten, die sich semantisch grundlegend unterscheiden, wei-  
sen folgende zahlenmäßige Verteilung auf:

Tab. 8:

	Prä	Zirkum	% Prä
von wegen/ von...wegen	25	95	21%
anstatt/an...Statt	14	12	54%

Die Präpositionen der Gruppen (ii) und (iii) regieren den Genitiv  
(oder einen Präpositionalkasus). Einzige Präposition mit Kasusalternation  
ist *anstatt*, die neben dem Genitiv (vgl. 48a) auch den Dativ regieren  
kann:

(50) Die Geschichte von dem Bäcker, der einer Preisregulierung des  
Brotpreises ausweicht, indem er anstatt preisreguliertem Brot  
andere Mehlprodukte wie Brötchen [...] oder Konditorwaren her-  
stellt, gehört zum Standardrepertoire der volkswirtschaftlichen  
Einführungsvorlesungen. (SIEBERT, 166)

Im vorliegenden Korpus finden sich 6 standardgemäße Genitiv-  
belege sowie 3 normabweichende Dativbelege (33%).



## 2.6. Präpositionen mit der Form eines Funktionswortes

Synchron gesehen können einige Präpositionen direkt weder auf ein Inhaltswort noch auf eine syntaktische Konstruktion zurückgeführt werden und erhalten somit den Status von "reinen" Funktionswörtern. Zu dieser Gruppe gehören auch sämtliche Präpositionen, die als Paradebeispiele für die grammatische Kategorie "Präposition" im Deutschen gelten können.

Es lassen sich nun drei Untergruppen von Präpositionen mit der Form eines Funktionswortes erkennen: (a) Bildungen, deren Etymologie wenigstens teilweise rekonstruiert werden kann; (b) morphologisch vollkommen opake Bildungen; (c) entlehnte Präpositionen.

(a) **Teilweise rekonstruierbare Bildungen:** Folgende Präpositionen sind etymologisch wenigstens teilweise transparent:

- (i) *samt/mitsamt*, *wegen*, *halber*, *vermöge*
- (ii) *außer*, *nebst*, *gen*; *ob*

Eine erste Untergruppe – (i) – weist eine formale und/oder semantische Verwandtschaft zu einem Inhaltswort auf. Bei der Präposition *samt* und der Zusammensetzung *mitsamt* ist die paradigmatische Relation zu Inhaltswörtern wie *gesamt* oder *sämtlich* evident. *Wegen* stimmt mit dem Dativ Plural des Substantivs *Weg* überein, *halber* steht in Relation zu *halb* – die semantische Verbindung ist jedoch in beiden Fällen verlorengegangen. *Vermöge* als Substantiv ist seit langem aus dem Sprachgebrauch verschwunden, es besteht nur noch ein synchroner Zusammenhang mit *vermögen/Vermögen*. Eine zweite Untergruppe – (ii) – ist nicht auf ein Inhaltswort, sondern auf ein anderes Funktionswort zurückführbar. Es läßt sich synchron noch erkennen, daß *außer* auf *aus* zurückgeht, *nebst* auf *neben* und daß *gen* eine Kurzform von *gegen* ist. Die Präposition *ob* ist mit der etymologisch nicht verwandten Konjunktion *ob* lautlich zusammengelaufen.

Die Präpositionen beider Untergruppen erscheinen in Prästellung, einzig *halber* in ausschließlicher Poststellung. Eine Stellungsalternation weist lediglich *wegen* auf (1810 Belege in Prä- und 69 in Poststellung; Anteil der Prästellung: 96%):

- (51) a Die Himbeere muß wegen der langen Ruten mit Hilfe eines Gerüstes oder mit Spanndrähten aufrecht gehalten werden. (ZETTL, 63)
- b Im Winter kommen hier die Surfer, der hohen Wellen wegen, voll auf ihre Kosten. (OHLHOFF, 181)

Was den Kasus betrifft, so regieren *halber*, *vermöge* und *ob* den Genitiv, *außer* und *nebst* den Dativ (*gen* ohne eindeutigen Beleg). Eine Alternation zwischen Dativ und Genitiv findet sich bei *samt*, *mitsamt* und *wegen*:

- (52) a Nachher also Julchen von der Bahn abholen samt ihrem botanischen Gatten. (KIRSCH, 74)
- b Mit *Le Fou* meinte er, das wußte ich unterdessen, den Philosophen *Foucault*, welcher, samt seines Anhangs, tatsächlich immer mehr in Mode gekommen war. (HILBIG, 21)
- (53) a Die würden heute noch die Hälfte ihres Vermögens geben, wenn man die ganze Siedlung mitsamt ihren Bewohnern plattwalzen würde, daß kein Halm mehr stehenblieb. (KELLER, 103)
- b Man war die Hits glücklich losgeworden, und sie bildeten mitsamt ihrer Schulnoten kein Thema mehr. (KELLER, 60)
- (54) a Also war es nicht nur der Mißkredit, den W. wegen seines Umgangs mit einem Haufen von sogenannten Arbeitsscheuen erntete. (HILBIG, 88)
- b Wegen dem Oberleutnant, den ich hinter mir spürte, vermied ich es, in Laufschrift zu fallen, und schmutziges Wasser lief mir in die Stirn, als ich den Bahnhof endlich erreicht hatte. (HILBIG, 60)

Dazu folgende Tabelle:

Tab. 9:

	standard-sprachlich	Genitiv	Dativ	nicht-standard in %
samt	Dativ	3	64	4%
mitsamt	Dativ	2	33	6%
wegen	Genitiv	799	147	16%

- (b) **Morphologisch opake Bildungen:** Die morphologisch opaken Bildungen stellen die prototypischen Präpositionen des Deutschen dar:
- (i) ab, an, auf, aus, bei, bis, durch, für, gegen, hinter, in, mit, nach, neben, ohne, seit, über, um, unter, von, vor, wider, zu, zwischen

Diese Präpositionen können weder formal noch inhaltlich mit Inhaltswörtern in Verbindung gebracht werden: Obwohl sie sprachgeschichtlich fast durchgehend auf Adverbien zurückgehen, werden sie – bis auf formelhafte Wendungen wie z.B. *durch und durch* oder *auf und ab* – nicht mehr adverbial gebraucht.

Die prototypischen Präpositionen treten durchgehend in Prästellung auf. Einzig bei *nach* findet darüber hinaus die Poststellung eine gewisse Verbreitung (z.B. *meiner Ansicht nach*, *dem Gesetz nach*, *der Reihe nach*) – bei *durch* (*es ist drei Uhr durch*), *über* (*den ganzen Tag über*) und *zu* (*die Veranda ist der Straße zu gelegen*) ist Poststellung auf ganz spezifische Verwendungen beschränkt.

Die prototypischen Präpositionen regieren den Akkusativ, den Dativ oder können (in unterschiedlicher Bedeutung) sowohl mit Akkusativ als auch mit Dativ erscheinen. Eine Schwankung zwischen Dativ und Genitiv ist demgegenüber nicht gegeben. Im Gesamtsystem der deutschen Präpositionen erscheinen somit die beiden Rektionsalternativen – die semantisch relevante Akkusativ/Dativ-Alternation und die semantisch irrelevante Genitiv/Dativ-Alternation – als komplementär.

- (c) **Entlehnte Präpositionen:** Folgende Präpositionen sind aus dem Lateinischen (i) bzw. Französischen (ii) entlehnt (zur Rektion einiger der folgenden Präpositionen siehe HENTSCHEL 1989; aufschlußreich auch die Darstellung in ZIFONUN & al. 1997: 2083 f.):

(i) contra/kontra, inklusive, exklusive, minus, plus, per, pro, via, versus

(ii) à, vis-à-vis

Es handelt sich um zumeist im kaufmännischen Bereich verwendete Präpositionen. Vom Gesichtspunkt der Grammatikalisierung sind entlehnte Formen von sekundärer Relevanz, da sie sich als "Fremdkörper" den typischen Präpositionalisierungsprozessen weitgehend entziehen.

### 3. Morphologische und syntaktische Aspekte der präpositionalen Grammatikalisierung: Sprachwandel als Erklärung synchroner Sprachzustände

Wir haben unter Punkt 2 gesehen, daß die als Präpositionen einzustufenden Bildungen in der deutschen Gegenwartssprache unterschiedliche Grade der morphologischen Transparenz und unterschiedliche Möglichkeiten der Stellung und Rektion aufweisen. Diese Vielfalt ist eine synchrone Auswirkung des präpositionalen Grammatikalisierungsprozesses, der bei den einzelnen Bildungen unterschiedlich weit fortgeschritten ist.

#### 3.1. Grammatikalisierung als "maximale Differenzierung"

Es ist eine bekannte Tatsache, daß im Zuge der Grammatikalisierung sich das morphologische Erscheinungsbild der betreffenden Form

verändert. In der bisherigen Grammatikalisierungsforschung ist jedoch nicht gebührend beachtet worden, daß sich gleichfalls die syntaktische Umgebung der Form wandeln kann.<sup>16</sup> Morphologische wie syntaktische Veränderungen lassen sich meines Erachtens auf ein übergreifendes Prinzip zurückführen, das ich "Prinzip der maximalen Differenzierung gegenüber der Ursprungsstruktur" genannt habe (vgl. Di MEOLA 1998a):

### Prinzip der maximalen Differenzierung:

Im Zuge der Grammatikalisierung findet eine progressive Abkehr von der ursprünglichen morpho-phonologischen Struktur sowie von der ursprünglichen syntaktischen Umgebung der betreffenden Form statt.

Dieses Prinzip ist ikonischer Natur. Durch Reanalyse hat bereits eine semantische Entwicklung von Inhalts- zu Funktionswort stattgefunden, die äußere Form ist jedoch zunächst unverändert geblieben. Erst durch eine "sichtbare" Abkehr von der Ursprungsstruktur wird diese Asymmetrie überwunden und eine Übereinstimmung zwischen kognitiv-semantischer und linguistisch-formaler Struktur wiederhergestellt.

Betrachten wir nun den präpositionalen Grammatikalisierungsprozeß unter den beiden Aspekten Morphologie und Syntax.

### 3.2. Morphologische Grammatikalisierung von Präpositionen

Im Verlauf der Grammatikalisierung wird das ursprüngliche morphologische Erscheinungsbild der betreffenden Form modifiziert durch

<sup>16</sup> So können sich beispielsweise bei der Grammatikalisierung von subordinierenden Konjunktionen Stellung und Modus des Verbs verändern (vgl. Di MEOLA 1997).

Erosion und durch engere Bindung an die benachbarten Wörter in der Zeichenkette. Dies äußert sich synchron darin, daß die paradigmatische Ähnlichkeit zu koexistierenden Formen abnimmt. So stimmen morphologisch kaum grammatikalisierte Präpositionen mit anderen Formen des Sprachsystems voll überein (z.B. *außerhalb* als Präposition und als Adverb, *nahe* als Präposition und als Adjektiv), bei mittelstark grammatikalisierten ist eine partielle Ähnlichkeit gegeben (z.B. *zugunsten* vs. *Gunst*, *seitens* vs. *Seite*), bei hochgradig grammatikalisierten kann keine Verbindung zu anderen Wörtern hergestellt werden (*an*, *bei*, *in*, *um*, *vor* usw.).

Der morphologische Grammatikalisierungsgrad korreliert außerdem mit der Produktivität des jeweiligen Bildungsmusters. Präpositionen mit niedriger bis mittlerer Grammatikalisierung sind oftmals Teil produktiver Muster, so z.B. die nominalen Bildungen auf *-s* (*angesichts*, *mangels* usw.), die verbalen Bildungen auf *-end* (*beiseitend*, *entsprechend* usw.), die adjektivischen Bildungen auf *-lich* (*seitlich*, *nördlich* usw.). Bei Präpositionen mit hoher Grammatikalisierung sind dagegen die formalen Beziehungen zu den anderen Präpositionen minimal: Keine Reihenbildung ist mehr erkennbar.

Wenn ehemals syntaktische Strukturen (wie Präpositionalphrasen) im Laufe des Grammatikalisierungsprozesses zusammenwachsen, so äußert sich das synchron in einer eingeschränkten Variabilität. Bei niedriggradig grammatikalisierten Präpositionalphrasen können einzelne Bestandteile variieren (z.B. *mit / unter / bei Berücksichtigung*) und die Möglichkeit einer attributiven Erweiterung ist gegeben (*unter direkter / sofortiger Berücksichtigung*), bei höhergradig grammatikalisierten Präpositionalphrasen hingegen nicht (*mit / \*bei / \*unter Hilfe; \*mit direkter / sofortiger Hilfe eines Wörterbuchs*).

### 3.3. Syntaktische Grammatikalisierung von Präpositionen

Die relevante syntaktische Umgebung für Präpositionen ist die Präpositionalphrase. Zwei syntaktische Eigenschaften können vom

grammatikalisierungsbedingten Wandel betroffen sein: die Stellung der Präposition bezüglich der regierten Nominalphrase und der Kasus der betreffenden NP.

- (a) **Stellung:** Präpositionen tendieren im Laufe des Grammatikalisierungsprozesses dazu, von Post- zu Prästellung überzugehen.<sup>17</sup> Synchron äußert sich diese Entwicklung darin, daß aus Poststellung hervorgehende Präpositionen verschiedene Stellungsmöglichkeiten aufzeigen können: Syntaktisch niedriggradig grammatikalisierte Präpositionen bleiben in Poststellung (z.B. *inbegriffen*, *zufolge*, *zuliebe*, *zum Trotz*). Präpositionen mittleren Grammatikalisierungsgrades weisen beide Stellungsvarianten auf:

**ursprüngliche Postpositionen mit zusätzlicher Prästellung:**

entgegen, entlang, gegenüber

betreffend, entsprechend; eingeschlossen, ausgenommen, ungeachtet

nah/nahe, ähnlich, gleich, bar, eingedenk, gemäß

wegen

Es gilt der offensichtliche Zusammenhang: Je höher der zahlenmäßige Anteil der Prästellung, desto weiter fortgeschritten die Grammatikalisierung. Syntaktisch vollkommen grammatikalisierte Präpositionen schließlich sind ganz zur Prästellung übergegangen (z.B. *unbeschadet*, *getreu*).

<sup>17</sup> Da ein umfassender Exkurs den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde, sei diese Entwicklung zumindest an einem Beispiel verdeutlicht: der ursprünglichen Postposition *entlang*. Nimmt man als Referenzkorpus für frühere Sprachstufen das von BERTRAM & al. (1997) zusammengestellte elektronische Literaturkorpus (58 Autoren aus dem Zeitraum 1750-1920), so ist *entlang* 335 mal belegt: 291 mal in "alter" Poststellung, 44 mal in "neuer" Prästellung – dies entspricht einem Anteil von 13%. In meinem Korpus der jüngsten Gegenwartssprache beträgt der Prozentsatz der Prästellung bereits 68% (s. oben Tab. 1).

- (b) **Kasusreaktion:** Präpositionen tendieren im Laufe des Grammatikalisierungsprozesses dazu, den von ihnen regierten Kasus zu wechseln: Genitiv-Präpositionen gehen zum Dativ über, Dativ-Präpositionen zum Genitiv (was in der einschlägigen Literatur bisher kaum beachtet wurde).<sup>18</sup> Synchron gesehen, bleiben syntaktisch niedriggradig grammatikalisierte Präpositionen bei ihrem ursprünglichen Kasus (z.B. *außerhalb* beim Genitiv, *fern* beim Dativ). Präpositionen mittleren Grammatikalisierungsgrades weisen beide Kasualternativen auf:

**ursprüngliche Genitiv-Präpositionen mit zusätzlicher Dativreaktion:**

innerhalb

bezüglich, hinsichtlich, einschließlich, zuzüglich/abzüglich, voll/voller, westlich/südlich

während

Mitte, kraft, statt, mangels, mittels, zwecks

anstatt

wegen

**ursprüngliche Dativ-Präpositionen mit zusätzlicher Genitivreaktion:**

entgegen, entlang, gegenüber, inmitten, binnen

nahe, ähnlich, gleich, gemäß

entsprechend

dank, trotz

samt/mitsamt

<sup>18</sup> Auch hier sei als Beispiel *entlang* angeführt. Im Literaturkorpus von BERTRAM & al. (1997) finden sich neben 30 "alten" Dativbelegen 8 "neue" Genitivbelege (21%). In meinem Korpus der Gegenwartssprache beträgt der Genitivanteil bereits 75% (s. oben Tab. 2).

Auch hier gilt der Zusammenhang: Je höher der Prozentsatz der jeweils "neuen" Rektion, desto stärker die syntaktische Grammatikalisierung (zu der Untergruppe der Dativ-Postpositionen, die in Prästellung zusätzlich einen Genitiv regieren können, siehe Di MEOLA 1999). Weitestgehend grammatikalisierte Präpositionen schließlich sind gänzlich zum neuen Kasus übergegangen (z.B. die Genitiv-Präposition *laut* zum Dativ, die Dativ-Präpositionen *längs*, *unfern* und *unweit* zum Genitiv).

#### 4. Zusammenfassung und Ausblick

Die wichtigsten Ergebnisse lassen sich in fünf Punkten zusammenfassen:

1. Die meisten Formen, die als Präposition fungieren können, sehen gar nicht wie "richtige" Präpositionen aus, sondern wie Inhaltswörter (Adverb, Verb, Adjektiv, Substantiv) oder wie syntaktische Strukturen (Präpositionalphrasen). Somit ist es häufig sehr schwer zu entscheiden, ob in einer bestimmten Konstruktion eine Präposition vorliegt oder nicht. Präpositionen sind alles andere als eine "geschlossene Klasse": Innerhalb der Kategorie "Präposition" gibt es prototypische und periphere Vertreter, wobei letztere einen fließenden Übergang zu den Nicht-Präpositionen darstellen.
2. Eine Reihe von Präpositionen weist eine Alternation zwischen Prä- und Poststellung auf. Beide Stellungsvarianten sind standard-sprachlich akzeptiert. In Prästellung regieren zahlreiche Präpositionen sowohl den Dativ als auch den Genitiv. Eine der beiden Rektionsmöglichkeiten wird zumeist vom präskriptiven Standpunkt als "falsch" abqualifiziert – in der Sprachwirklichkeit finden sich jedoch selbst in kontrollierten Schrifttexten normabweichende Belege. Nicht selten ist es gar der Fall, daß für eine bestimmte Präposition Kasusschwankungen bei ein und demselben Autor belegt sind.
3. Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem morphologischen Erscheinungsbild einer Präposition und ihren syntaktischen Eigenschaften. Von der Form her typische Präpositionen sind in ihren syntaktischen Eigenschaften weitestgehend konstant: Sie treten in Prästellung auf und regieren – gleichbleibende Semantik vorausgesetzt – nur einen einzigen Kasus (Akkusativ oder Dativ). Von der Form her atypische Präpositionen haben demgegenüber des öfteren schwankende syntaktische Eigenschaften: So finden sich semantisch irrelevante Alternationen zwischen Prä- und Poststellung sowie zwischen Dativ- und Genitivrektion.
4. Synchron zu beobachtende Unterschiede zwischen Präpositionen in bezug auf die morphologische Struktur (paradigmatische Ähnlichkeit zu anderen Wörtern) und auf syntaktische Eigenschaften (Rektion und Stellung) lassen sich dadurch erklären, daß die einzelnen Präpositionen unterschiedliche Stufen auf einer Grammatikalisierungsskala einnehmen. Im Zuge der Grammatikalisierung findet nämlich eine progressive Abkehr von dem ursprünglichen morphologischen Erscheinungsbild sowie von der ursprünglichen syntaktischen Umgebung der betreffenden Form statt. Morphologische und syntaktische Aspekte der Grammatikalisierung korrelieren tendenziell, gehen aber nicht in jedem Einzelfall Hand in Hand (so ist z.B. *laut* morphologisch schwach, syntaktisch aber stark grammatikalisiert).
5. Die systematische Tendenz bei Genitiv-Präpositionen zur Dativrektion ist zwar eine bekannte Tatsache, wurde jedoch als rein stilistische Angelegenheit betrachtet und keiner näheren Erklärung für würdig befunden. Die systematische Tendenz bei Dativ-Präpositionen zur Genitivrektion ist meines Wissens bisher unbenutzt geblieben. Das Aufkommen einer neuen Rektion zeigt hier, daß der präpositionale Genitiv – entgegen einer weit verbreiteten Auffassung (vgl. WILLEMS 1997: 189) – alles andere als relikitär und unproduktiv ist.

Der semantische Aspekt der Grammatikalisierung – der sich primär in einer Bedeutungsverblässung bzw. -verallgemeinerung äußert – ist in meiner Darstellung des deutschen Präpositionalsystems zwar wiederholt angesprochen worden (besonders Punkt 2.5 und 2.6), verdient jedoch sicherlich eine eingehendere Behandlung. Besonders das Zusammenspiel mit den morphologischen und syntaktischen Parametern der Grammatikalisierung wird noch zu untersuchen sein.

### Zitierte Quellen

- BECKER, Hermann J. & al. (Hg.). *Fusionsreport '93*. Heidelberg, Decker's, 1994.
- BECKER, Jurek. *Amanda herzlos*. Roman. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992.
- BOSEZKY, Horst. *Blut will der Dämon*. Reinbek, Rowohlt, 1993.
- BREEST, Jürgen. *Großes Finale*. Reinbek, Rowohlt, 1994.
- BURMEISTER, Brigitte. *Unter dem Namen Norma*. Roman. Stuttgart, Klett-Cotta, 1994.
- DRAWERT, Kurt. *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992.
- DÜNNEBIER, Anna. *Der Quotenmann*. Frankfurt a.M., Fischer, 1993.
- FREUDENBERGER, Axel. *Sizilien*. Köln, Hayit, 1991.
- FRIEDERICI, Peter. *Aktuelles Unterhaltsrecht*. 2. Aufl., München, Beck, 1991.
- FUHRMANN, Wilfried. *Makroökonomik. Zur Theorie interdependenter Märkte*. 3. Aufl., München/Wien, Oldenbourg, 1991.
- GRASS, Günter. *Ein weites Feld*. Göttingen, Steidl, 1995.
- GRUBE, Tina. *Männer sind wie Schokolade*. Frankfurt a.M., Fischer, 1995.
- HANDKE, Peter. *Versuch über die Jukebox. Erzählung*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990.
- HAUPTMANN, Gaby. *Suche impotenten Mann fürs Leben*. München, Piper, 1995.

- HEGER, Anna-Maria. *Hunde. Rassen – Erziehung – Pflege*. Köln, Buch und Zeit Verlagsgesellschaft, 1994.
- HERBURGER, Günter. *Traum und Bahn*. München, Luchterhand, 1994.
- HESSE, Konrad. *Grundzüge des Verfassungsrechts der Bundesrepublik Deutschland*. 19. Aufl., Heidelberg, Müller, 1993.
- HILBIG, Wolfgang. *„Ich“*. Roman. Frankfurt a.M., Fischer, 1993.
- HOLST, Evelyn. *Ein Mann für gewisse Sekunden*. Taschenbuchausgabe, München, Knauer, 1994.
- JENS, Uwe (Hg.). *Der Umbau. Von der Kommandowirtschaft zur Öko-sozialen Marktwirtschaft*. Baden-Baden, Nomos, 1991.
- KEHRER, Jürgen. *Gottesgemüse*. Dortmund, Grafit, 1992.
- KELLER, Claudia. *Der Flop*. Frankfurt a.M., Fischer, 1991.
- KIRSCH, Sarah. *Das simple Leben*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1994.
- KLUGMANN, Norbert. *Schweinebande*. Reinbek, Rowohlt, 1995.
- KÖBLER, Gerhard. *Deutsches Privatrecht der Gegenwart*. München, Beck, 1991.
- KOHUT, Jutta & al. *Österreich*. Berlin usw., RV, 1993.
- KUNERT, Günter. *Im toten Winkel. Ein Hausbuch*. München/Wien, Hanser, 1992.
- LIND, Hera. *Frau zu sein bedarf es wenig*. Frankfurt a.M., Fischer, 1992.
- MAIER, Walter. *Staats- und Verfassungsrecht*. 2. Aufl., Achim, Fleischer, 1990.
- METZGER, Christine. *New York*. München, ADAC, 1994.
- MÜHLBAUER, Winni. *So einfach ist Laufen. Das Programm für den leichten Einstieg*. Taschenbuchausgabe, Reinbek, Rowohlt, 1997.
- NAGLSCHMID, Friedrich. *Fit mit Sporttauchen*. Niedernhausen/Ts., Falken, 1990.
- OHLHOFF, Kurt J. *Hawaii und Südsee*. Köln, DuMont, 1993.
- REIMANN, Günter. *Die Ohnmacht der Mächtigen. Das Kapital und die Weltkrise*. Leipzig, Kiepenheuer, 1993.
- SCHATTER, Hans R. *Der große Humboldt-Farbfotokurs*. München, Humboldt, 1992.

- SCHNEIDER, Peter. *Paarungen. Roman*. Berlin, Rowohlt, 1992.
- SIEBERT, Horst. *Geht den Deutschen die Arbeit aus? Neue Wege zu mehr Beschäftigung*. München, Bertelsmann, 1994.
- Vermögensrechtliche Ansprüche der DDR-Enteignungsgeschädigten: Texte und Materialien mit Erläuterungen*. Herne/Berlin, Verlag für Rechts- und Anwaltspraxis, o.J.
- WENDT, Christoph. *Griechische Inseln. Rhodos und Dodekanés*. Köln, Vista Point, 1994.
- WOLTER, Jürgen. (Hg.). *Zur Theorie und Systematik des Strafprozeßrechts*. Neuwied/Kriftel/Berlin, Luchterhand, 1995.
- ZETTL, Erich. *Der richtige Schnitt von Obst- und Ziergehölzen, Rosen und Hecken*. Niedernhausen/Ts., Falken, 1993.
- ZINN, Dorit. *Mit fünfzig küssen Männer anders*. Frankfurt a.M., Fischer, 1995.

### Literaturverzeichnis

- ABRAHAM, Werner (Hg.). *Grammatikalisierung und Reanalyse: Konfrontation*. Berlin, de Gruyter, 1993.
- BENEŠ, Eduard. "Präpositionswertige Präpositionalfügungen". In: ENGEL, Ulrich & Paul GREBE (Hg.). *Sprachsystem und Sprachgebrauch. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*. Teil 1. Düsseldorf, Schwann, 33-52, 1974.
- BERTRAM, Mathias & al. (Hg.). *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Berlin, Directmedia, 1997.
- BIADUN-GRABAREK, Hanna. "Zur Bestimmung und Abgrenzung der präpositionsartigen Präpositionalphrasen". In: FELDBUSCH, Elisabeth, Reiner POGARELL & Cornelia WEISS (Hg.). *Neue Fragen der Linguistik. Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums, Paderborn 1990*. Band 1. Tübingen, Niemeyer, 321-327, 1991.

- BYBEE, Joan L., Revere D. PERKINS & William PAGLIUCA. *The Evolution of Grammar. Tense, Aspect, and Modality in the Languages of the World*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- COMPES, Isabel, Silvia KUTSCHER & Carmen RUDORF. *Pfade der Grammatikalisierung: ein systematischer Überblick*. Köln, Institut für Sprachwissenschaft der Universität zu Köln, Arbeitspapier N. F. Nr. 17, 1993.
- DI MEOLA, Claudio. "Grammatikalisierungsprozesse am Beispiel subordinativer Konzessivkonnektive". In: *Papiere zur Linguistik* 57, 183-203, 1997.
- DI MEOLA, Claudio. "Präpositionale Rektionsalternation unter dem Gesichtspunkt der Grammatikalisierung: das Prinzip der maximalen Differenzierung". Vortrag im Rahmen des *Workshop on Prepositions*, Universität Hamburg, 26.-27.6.1998, 1998 a.
- DI MEOLA, Claudio. "Semantisch relevante und semantisch irrelevante Kasusalternation am Beispiel von *entlang*". Erscheint in: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 17, 1998 b.
- DI MEOLA, Claudio. "*Entgegen, nahe, entsprechend und gemäß* – Dativpräpositionen mit Genitivreaktion". In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 27, 1999.
- DI EWALD, Gabriele. *Grammatikalisierung. Eine Einführung in Sein und Werden grammatischer Formen*. Tübingen, Niemeyer, 1997.
- DROSDOWSKI, Günther & al. *Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 5. Aufl., Mannheim, Dudenverlag, 1995.
- EISENBERG, Peter. "Syntax und Semantik der denominalen Präpositionen des Deutschen". In: WEYDT, Harald (Hg.). *Die Partikeln der deutschen Sprache*. Berlin/New York, de Gruyter, 518-527, 1979.
- ENGEL, Ulrich. *Deutsche Grammatik*. 3. Aufl., Heidelberg, Groos, 1996.
- FRIES, Norbert. *Präpositionen und Präpositionalphrasen im Deutschen und Neugriechischen. Aspekte einer kontrastiven Analyse Deutsch-Neugriechisch*. Tübingen, Niemeyer, 1988.
- GELHAUS, Hermann, Roger FREY & Otfried HEYNE. *Vorstudien zu einer kontrastiven Beschreibung der schweizerdeutschen Schriftsprache der Gegenwart. Die Rektion der Präpositionen trotz, während und wegen*. Frankfurt a.M., Lang, 1972.

- GIACALONE RAMAT, Anna & Paul J. HOPPER (Hg.). *The Limits of Grammaticalization*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1998.
- HASPELMATH, Martin. "Why is grammaticalization irreversible?" In: *Linguistics* (im Druck).
- HEINE, Bernd. *Grammaticalization Chains as Linguistic Categories*. Duisburg, L.A.U.D., Series A, No. 291, 1990.
- HEINE, Bernd, Ulrike CLAUDI & Friederike HÜNNEMEYER. *Grammaticalization. A Conceptual Framework*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- HELBIG, Gerhard & Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. 9. Aufl., Leipzig, Enzyklopädie, 1986.
- HENTSCHEL, Elke. "Schwankender Kasusgebrauch im Deutschen: à, je, per, pro". In: REITER, Norbert (Hg.). *Sprechen und Hören. Akten des 23. Linguistischen Kolloquiums, Berlin 1988*. Tübingen, Niemeyer, 289-298, 1989.
- HENTSCHEL, Elke & Harald WEYDT. *Handbuch der deutschen Grammatik*. 2. Aufl., Berlin/New York, de Gruyter, 1994.
- HOPPER, Paul J. "Emergent grammar". In: *Berkeley Linguistics Society* 13, 139-147, 1987.
- HOPPER, Paul J. "On some principles of grammaticization". In: TRAUOGOTT, Elizabeth C. & Bernd HEINE (Hg.). Bd. 1, 17-35, 1991.
- HOPPER, Paul J. & Elizabeth C. TRAUOGOTT. *Grammaticalization*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- KÖNIG, Ekkehard & Bernd KORTMANN. "On the reanalysis of verbs as prepositions". In: RAUH, Gisa (Hg.). *Approaches to Prepositions*. Tübingen, Narr, 109-125, 1991.
- KORTMANN, Bernd & Ekkehard KÖNIG. "Categorial reanalysis: the case of deverbal prepositions". In: *Linguistics* 30, 671-697, 1992.
- LEHMANN, Christian. *Thoughts on Grammaticalization*. Köln, Institut für Sprachwissenschaft der Universität zu Köln, Arbeiten des Kölner Universalienprojekts 48, 1982 [2. Aufl., München/Newcastle, Lincom Europa, 1995].

- LEHMANN, Christian. "Grammaticalization: synchronic variation and diachronic change". In: *Lingua e stile* 20, 303-318, 1985.
- LEHMANN, Christian. "Grammaticalization and related changes in contemporary German". In: TRAUOGOTT, Elizabeth C. & Bernd HEINE (Hg.). Bd. 2, 493-535, 1991.
- LEHMANN, Christian. "Synsemantika". In: JACOBS, Joachim & al. (Hg.). *Syntax. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin/New York, de Gruyter, 1251-1266, 1995.
- LESSAU, Donald A. *A Dictionary of Grammaticalization*. 3 Bde., Bochum, Brockmeyer, 1994.
- LEYS, Odo. "Aspekt und Rektion räumlicher Präpositionen". In: *Deutsche Sprache* 17, 97-113, 1989.
- LINDQVIST, Christer. *Zur Entstehung von Präpositionen im Deutschen und Schwedischen*. Tübingen, Niemeyer, 1994.
- MEIBAUER, Jörg. "Komplexe Präpositionen – Grammatikalisierung, Metapher, Implikatur und *division of pragmatic labour*". In: LIEDTKE, Frank (Hg.). *Implikaturen. Grammatische und pragmatische Analysen*. Tübingen, Niemeyer, 47-74, 1995.
- OSTRČILOVÁ, Milada. "Zur Problematik der sekundären Präpositionen". In: *Germanistica Pragensia* 8, 47-66, 1980.
- PAGLIUCA, William (Hg.). *Perspectives on Grammaticalization*. Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1994.
- RAMAT, Paolo. "Thoughts on degrammaticalization". *Linguistics* 30, 549-560, 1992.
- SCHRÖDER, Jochen. *Lexikon deutscher Präpositionen*. Leipzig, Enzyklopädie, 1986.
- SMITH, Michael B. *The Semantics of Dative and Accusative in German. An Investigation in Cognitive Grammar*. Ph.D. diss. University of California, San Diego, 1987.
- SOMMERFELDT, Karl-Ernst & Günter STARKE. *Einführung in die Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 2. Aufl., Tübingen, Niemeyer, 1992.



TRAUGOTT, Elizabeth C. & Bernd HEINE (Hg.). *Approaches to Grammaticalization*. 2 Bde., Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1991.

WEINRICH, Harald. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim, Dudenverlag, 1993.

WILLEMS, Klaas. *Kasus, grammatische Bedeutung und kognitive Linguistik. Ein Beitrag zur allgemeinen Sprachwissenschaft*. Tübingen, Narr, 1997.

WITTICH, Ursula & al. "Präpositionen in der deutschen Gegenwartssprache". In: *Sprachpflege* 24, 16-21, 1975.

ZIFONUN, Gisela & al. *Grammatik der deutschen Sprache*. Berlin/New York, de Gruyter, 1997.

## RECENT DEVELOPMENTS IN PHONOLOGY

Heinz Vater\*

**Resumo:** Como quase nenhuma outra disciplina lingüística, a fonologia passou por uma evolução turbulenta nas duas últimas décadas. Ao contrário da abordagem clássica da Gramática Gerativa, que se concentrou na descrição de cadeias de segmentos fonológicos e de suas transformações em virtude de regras fonológicas, a Fonologia Não-linear colocou as relações prosódicas em enunciados em primeiro plano. A sílaba foi redescoberta como unidade prosódica; muitos trabalhos foram dedicados à análise de estruturas silábicas e de relações de sonoridade. Acima da sílaba, o pé e a palavra fonológica foram utilizados como unidades prosódicas relevantes para a descrição das estruturas de acento e entonação. Abaixo da sílaba, reabilitou-se a mora, já conhecida a partir da Filologia Clássica.

No presente artigo, descrevem-se, a partir de exemplos do alemão e de outras línguas, as duas abordagens principais da Fonologia Não-linear, a Fonologia Autosegmental e a Fonologia Métrica. Procura-se mostrar que, com esses modelos, alguns fenômenos prosódico-fonológicos que antes só podiam ser descritos com grandes dificuldades ou eram até mesmo indescritíveis podem ser analisados de maneira adequada e elegante.

**Palavras-Chave:** Fonologia Autosegmental; Fonologia Métrica; Fonologia Não-linear; Prosódia; Sílaba; Sonoridade.

**Zusammenfassung:** Wie kaum eine andere linguistische Disziplin hat die Phonologie in den letzten zwei Dekaden eine stürmische Entwicklung durchgemacht. Im Gegensatz zum klassischen Ansatz der Generativen Grammatik, der sich auf die Beschreibung phonologischer Segmentketten und ihrer Veränderungen durch phonologische Regeln

\* The author is Emeritus Professor of German Linguistics at the University of Cologne. The author's address: Universität zu Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz 1, D-50923 Köln, Germany.

konzentrierte, hat die Nichtlineare Phonologie prosodische Relationen in Äußerungsketten in den Mittelpunkt gestellt. Die Silbe wurde als prosodische Einheit wiederentdeckt; viele Arbeiten widmeten sich der Analyse von Silbenstrukturen und Sonoritätsrelationen. Oberhalb der Silbe wurden der Fuß und das phonologische Wort als relevante prosodische Einheiten zur Beschreibung von Akzent- und Intonationsstrukturen verwendet. Unterhalb der Silbe kam die aus der Klassischen Philologie bekannte More zu neuen Ehren.

Im vorliegenden Aufsatz werden die beiden Hauptansätze der Nichtlinearen Phonologie, Autosegmentale und Metrische Phonologie, anhand von Beispielen aus dem Deutschen und anderen Sprachen beschrieben. Es wird versucht zu zeigen, dass einige vorher nicht oder nur sehr umständlich beschreibbare prosodisch-phonologische Phänomene nach diesen Ansätzen adäquat und elegant analysierbar sind.

**Stichwörter:** Autosegmentale Phonologie; Metrische Phonologie; Nichtlineare Phonologie; Prosodie; Silbe; Sonorität.

**Keywords:** Autosegmental Phonology; Metrical Phonology; Non-linear Phonology; Prosody; Syllable; Sonority.

## 0. Introduction

Phonology has undergone a remarkable development during the last two decades. It did away with the rigid framework established by SPE (CHOMSKY & HALLE 1968) and resumed old roads of development that had been cut off by SPE, especially in the area of Prosodic Phonology. In doing so, modern phonology furnished a new framework that allowed for types of analysis unheard of before. This is especially true of the multiple tier approach in Autosegmental Phonology, which makes phonological analyses resemble musical scores (cf. VAN DER HULST & SMITH 1982).

My survey will concentrate on *Non-linear Phonology*, with its two main directions, *Autosegmental Phonology* and *Metrical Phonology*. Both

theories have been applied primarily to prosodic phenomena like syllable, accent and tone structure but had also impact on segments, e.g. concerning the analysis of affricates. Another important development has been the introduction of *Lexical Phonology* (cf. WIESE 1994): while in classical Generative Grammar, in the so-called *Standard theory*, morphology was reduced to "readjustment rules" transforming the output of syntax into an appropriate input for the phonological component, Lexical Phonology is based on the assumption that there is a close interaction between phonological and morphological processes in the lexicon, where morphological rules form the input for phonological rules and vice versa. Since many phonologists have given up Lexical Phonology during the last decade because it turned out to be too rigid and very often not compatible with the data of language, I will not include it in my survey.

## 1. From Classical Generative Phonology to Non-linear Phonology

The paradigm of Generative Grammar was first presented in CHOMSKY's *Syntactic Structures* (1957) and elaborated in CHOMSKY's *Aspects of the Theory of Syntax* (1965). Its application to phonology did not occur before the end of the sixties. CHOMSKY & HALLE (1968), *The Sound Pattern of English* (SPE), was the standard work of Generative Phonology up to the middle of the eighties. Classical Generative Phonology stands in opposition to Structural Phonology by considering two levels of phonological representation rather than one: phonological deep structure (also called *phonological representation*) and phonological surface structure (also called *phonetic representation*).

One of the central changes of SPE as opposed to Structural Phonology, its predecessor, concerns the basic entities of phonological description. In structural linguistics, the main entities of phonological description were phonemes. There are several different approaches to the definition of the phoneme. The most workable one stems from

TRUBETZKOY (1939) defining the phoneme as the minimal distinctive phonic entity (cf. RAMERS & VATER 1995, § 2.1), where *distinctive* is defined by means of oppositions occurring between so-called *minimal pairs* as demonstrated by (01); there are distinctive features like “voiced” vs “non-voiced” or “front” vs “back” underlying these oppositions.

- (01) a Bein “leg” vs Pein “pain” (“voiced” vs “non-voiced”)  
 b Reh “deer” vs roh “raw” (“front” vs “back”)

In Generative Phonology, the basic entities are no longer phonemes but underlying segments (cf. RAMERS & VATER 1995, § 2.4). CHOMSKY & HALLE (1968: 11) practically abolished the phoneme: “We will make no further mention of ‘phonemic analysis’ or ‘phonemes’ in this study ...”. They did so, since it turned out that phonological rules not only changed allophones – as in (02a) – but also phonemes as in German final devoicing (cf. (02b)); /b/ and /p/ are phonemes because they contrast in prevocalic position (cf. *Bein / Pein*).

- (02) a Bach [bax] “brook” vs Bäche [bɛçə] “brooks”  
 ([x] and [ç] are allophones)  
 b Diebe [di:bə] “thieves” vs Dieb [di:p] “thief”  
 (/b/ and /p/ are phonemes)

In standard theory, phonological representations consist, at every level, of a linear arrangement of segments and boundaries:

“Segments are conceived of as unordered sets of features (with a feature specification). The boundaries interspersed between the segments are, with respect to their ‘nature’ and location, dependent on morphological and syntactic structure. They partition the string of segments into substrings that constitute possible domains for phonological generalizations. The hierarchical aspect of the morpho-syntactic structuring is only of limited importance for the application of phonological

rules, with the one exception of stress rules. It is important to note that the segments are not grouped in terms of any other hierarchical structure, such as e.g. syllables.” (VAN DER HULST & SMITH 1982: 3)

Underlying segments with their distinctive features are not predictable, whereas the realizations on surface structure – being the output of phonological rules – are predictable.

Thus, final devoicing in German involves all obstruents; they become voiceless at the end of a morpheme and before a consonant after a single morpheme boundary (#). In this way, chains like (03) are obtained which are associated with syntactic trees:

- (03) ###zi##geb#n###im##di##hand### Sie geben ihm die Hand  
 “they give him their hands”

A word is defined as “a string of formatives ... contained in the context ##\_##” (CHOMSKY & HALLE 1968: 13). In addition, a clause is included in #...#. <sup>1</sup> Chains of segments like (03) undergo the following changes which are described by means of phonological rules (according to an old tradition, phonemic transcription is put between slashes and phonetic transcription between square brackets):

- *lengthening* of tense vowels under stress: /gebən/ becomes [ge:bən]; /im/ → [i:m]; in German, the tense vowels (earlier called “closed vowels”) /i, y, e, ø, a, u, o/ can be long or short, whereas the lax (“open”) vowels /ɪ, ʏ, ɛ, œ, ə, ʊ, ɔ/ are always short; cf. *Ozon* [ot'so:n] “ozone”, *Motte* [mɔtə] “moth”;

<sup>1</sup> There is a third kind of boundary in SPE phonology “+”, “for reasons having to do with the applicability of certain phonetic rules” (CHOMSKY & HALLE 1968: 13).

- *final devoicing (Auslautverhärtung)*: obstruents (i.e. consonants with an opposition of voiced and voiceless like *Bein* vs *Pein*) become devoiced at the end of a syllable (which is not indicated in German orthography): /hand/ → [hant];
- *schwa elimination* between obstruents and sonorants (nasals and liquids, being always voiced); thus /ge:bən/ becomes [ge:bn];
- (progressive) *assimilation* of nasal consonants occurring immediately after obstruents (which is here the case after schwa elimination): [ge:bn] → [ge:bm]; as a result of an assimilation, a sound is more similar to a neighbored sound; here dental /n/ is assimilated to bilabial /b/ and becomes bilabial /m/.

After application of the rules, the boundary symbols are erased and the *phonetic representation* (04) obtains:

(04) zi ge:bm i:m di hant

Phonological rules have the general format (05):

(05) A → B / X \_\_ Y (CHOMSKY & HALLE 1968: 14)

That means: an element of type A is changed to B if it is preceded by X and followed by Y. The change produced by a phonological rule consists of a substitution, an addition or a deletion of features. According to WURZEL (1970: 260), final devoicing is encoded as a rule with voiced and voiceless obstruents as input and voiceless obstruents as output; this change takes place:

- (i) before a double morpheme boundary – /d/ at the end of the first word in the compound *Handschuh* “glove” becomes [t]: [hantʃu:] – or
- (ii) before a single morpheme boundary if a consonant follows.

Thus, *Jagd* “hunt” becomes [jA:gt] according to (i) and then [jA:kt] according to (ii). For reasons of simplicity, WURZEL does not specify the input as [+voiced]: voiceless obstruents undergoing this rule are not changed. The rule is encoded in terms of phonological features. (06) is an informal (and simplified) notation of the rule given by WURZEL (1970):

(06) [+obstr] → [-voiced] before (a) ##  
(b) #[+consonant]

SPE phonology concentrates on changes of segments in a sequence. It can explain all kinds of complementary distribution of phonological segments. What it cannot explain are all kinds of prosodic (suprasegmental) phenomena like syllable and stress structure, tone contours, and intonation. In the SPE approach, attempts were made to deal with some of these phenomena (especially stress), but the theoretical frame did not allow for it, since it only provided linear chains rather than hierarchical phonological structures. The *Compound Rule* and the *Nuclear Stress Rule* (cf. CHOMSKY & HALLE 1968) are an attempt to analyze stress in English by associating it with segments; this leads to very artificial solutions since stress is associated with syllables rather than with single segments (vowels and consonants).

Besides, there are some problems of segmental analysis that could not really be handled within the SPE framework. Consider the treatment of affricates. As early as in Structural Phonology the question was discussed whether affricates were to be considered to be monophonematic or biphonematic. Phonotactic regularities in German and other languages seem to advocate a monophonematic analysis, whereas their feature matrices do not allow for this analysis: Since each segment consists of a bundle of unordered features, there is a clash between the [-continuant] specification of the stop part and the [+continuant] specification of the fricative part; (07a) contains the two contradictory features in a single bundle together with other non-contradictory features as [+obstr]; (07b) treats the feature specifications as if they were contained in two succeeding bundles; this cannot be true of a single segment.

- (07) a 

-continuant
+continuant
...
- b 

-continuant, +continuant
...

SPE theory is, in accordance with GOLDSMITH (1976; quoted from VAN DER HULST & SMITH 1982: 5), an 'absolute slicing hypothesis'. A sequence of sounds is sliced; the slices (segments) are in linear order. Suprasegmental phenomena cannot be attributed to segments, since they concern relations between several segments (or entities of a higher order). Thus, stress is nothing else but "relative prominence" of a syllable.

According to VAN DER HULST & SMITH (1982: 2), there are two phases in the history of Generative Phonology. In the first phase (SPE), main emphasis was put on the derivational aspect, the elaboration of phonological rules relating phonological structures with phonetic ones. In the second phase, the representational aspect, i.e. the structure of phonological representations itself became more important. This development was introduced by the debate on abstractness. The problem was to define how abstract underlying phonological structures were allowed to be. The representatives of the abstractness principle tried to derive as much as possible by rules; their underlying phonological structures were very abstract, far away from surface realizations. WURZEL (1970), a of the principle of abstractness, postulates that native roots in German are monosyllabic, because the occurrence of schwa between obstruents and sonorants is predictable:

- (08) a Vater            /fatr/            "father"  
       b Vogel            /fogl/            "bird"  
       c Frieden        /fridn/           "peace"

The advocates of *Natural Phonology* (cf. VENNEMANN 1974 and HOOPER 1976) opposed the idea of abstractness. There were ardent debates that contributed to the elaboration of Non-linear Phonology. Another result of these discussions was the insight that phonology and morphology should be seen and analyzed in close interaction. This led to the elaboration of *Lexical Phonology*; part of the phonological rules were transferred to the lexicon to form an integrated phonological-morphological component within the lexicon (cf. KIPARSKY 1982).

Interestingly enough, a similar development took place in syntax, resulting in the elaboration of "lexicalist syntax" (cf. CHOMSKY 1970). More and more syntactic phenomena that formerly were derived by transformations were now treated in the realm of the lexicon. Thus, e.g., HÖHLE (1978) showed in his book on active-passive-relations in German, that the constructions under investigation could be described as syntactic frames associated with certain lexical entries.

Another reason for the development of basically new phonological theories was the growing interest in prosodic (suprasegmental) phenomena, connected with the insight that they could not be treated within the framework of SPE.

## 2. Non-linear Phonology: approaches and goals

Discussions of all the problems mentioned in section 1. led to the rise of Non-linear Phonology, which manifested itself in two approaches that basically developed independently of each other: *Autosegmental Phonology* and *Metrical Phonology*.

### 2.1 Autosegmental Phonology

Autosegmental Phonology was elaborated by LEBEN (1973), WILLIAMS (1976) and GOLDSMITH (1976), mainly in the field of tone contours,

harmony, and syllable structure. In the following, an account of the most characteristic autosegmental procedures developed in these areas will be given.

### 2.1.1 Tone contours

The specific pitches of syllables in a sequence form a melody, similar to music. The pitch structure of a sequence in language is called *intonation*. While most European languages associate such melodies only with sentences or phrases, there are languages like Ibo, Yoruba and Hottentott in Africa or Chinese, Tibetan, Thai, Malaian, Vietnamese and Aino in East Asia, where a special tone is associated with every syllable; this is called "tone contour".

KIECKERS (1931: 106) gives a very good illustration of the four tones to be found in Northern Chinese by using the German word *so*:

"Es entwickelt sich folgendes Gespräch zwischen drei Männern, von denen der erste ein Experiment vorführt. Er sagt zum zweiten: du mußt es so machen. Der Ton setzt hier bei 'so' ziemlich scharf und hoch ein und verharrt in dieser Tonlage (so<sup>1</sup>). Der zweite sagt in einer daran anschließenden Frage (indem er jetzt den Versuch macht): meinst du so? Der Ton setzt ebenfalls hoch ein, steigt aber noch etwas (so<sup>2</sup>). Der erste antwortet: ja! Und nun sagt der dritte, der darüber erstaunt ist und nun auch das Experiment ausführen will: so? Der Ton setzt tief ein und steigt erst gegen Ende hoch (so<sup>3</sup>). Da er es falsch macht, zeigt der erste es nochmals, wobei er ärgerlich sagt: nein, so! Der Ton setzt in mittlerer Höhe ein und sinkt gegen Ende stark (so<sup>4</sup>)."<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Speaker A shows B how to carry out an experiment, saying: *you have to do it so* (i.e. "this way"), persevering on a high pitch. B asks: so? ("like this?"). Here, we have a high, rising tone. A says: *yes*. A third person C, who also wants to carry out the experiment, asks: so? ("like this?"); this tone starts on a low level and rises

In typical tone languages, tone is distinctive, i.e. serves to distinguish otherwise homophonous (monosyllabic) words; thus, in Chinese, *fu*<sup>1</sup> means "husband", *fu*<sup>2</sup> "luck", *fu*<sup>3</sup> "prefecture", *fu*<sup>4</sup> "rich". Tone contours can also be found in some European languages, namely Lithuanian, Serbo-Croatian, Swedish and Norwegian; however, in the two Scandinavian languages, tones patterns are associated with bisyllabic words rather than with monosyllabic ones (cf. Swedish *änden* "the duck" vs *åndén* "the ghost"); this means that tones can only differentiate a small number of bisyllabic words.

There are two kinds of tones: *level tones* and *contour tones*. With level tones the pitch remains the same throughout (high, medium or low); with contour tones, pitch changes (falling, rising, falling-rising, etc.). According to the description of KIECKERS (1931: 106), only the first of the four tones of Northern Chinese is a level tone; the other ones are contour tones.

In some African tone languages, like Igbo, a phenomenon can be observed that is called *downdrift*. The tone is lowered gradually during an utterance:

(09) ó nà àì wà ìnyà ìgwè (VAN DER HULST & SMITH 1982: 6)

In the utterance, we find subsequent high and low tones. Usually, high tones are marked with "ˊ" over the tone carrying vowel, low tones with "ˋ" over the vowel; if the tones are described as separate entities "H" means "high", and "L" means "low". The utterance (09) has the tone pattern "H L H L H L H L", but in such a way that each H L pattern is lower than the preceding. The words *àì wà* and *ìgwè* have the same pattern H L, but the phonetic realization is different. Whereas the differences between the tones are the same, H and L of the first word have a higher pitch than those of the second word; cf. (10), where "ˊH" marks a lowered high tone:

towards the end. Since he does it wrong, A shows it another time, uttering: *no, so*<sup>4</sup> ("this way"), with the tone starting on a medium pitch and falling towards the end.

(10)  $H \rightarrow !H / L \_ \_$

In languages with downdrift, the H tones are not only lowered after L tones but also after F (where "F" marks a falling tone).

(11)  $H \rightarrow !H / L \vee F \_ \_$  (a high tone is lowered after L or F)

Since such a disjunction shows up again and again, a generalization must be missing. Low tones and falling tones behave alike in all relevant contexts. The generalization is as following: A falling tone F is composed of H and L; L, thus, is the relevant context for downdrift. Rule (10) is appropriate to explain both cases: H is lowered after L, regardless whether L is a level tone or the second part of a falling tone HL.

There are languages with contour tones not only on long vowels but also on short ones. Long vowels have always been interpreted as combinations of two short ones; the tone pattern HL of a falling tone can be distributed on the two "halves" of a long vowel. But a short vowel cannot be divided. Here we meet the same problem as with the description of affricates. We obtain a combination of two contradictory features [+high, -high]. All three notations of (12) are inadequate: (12a) contains a contradiction of features; (12b) contains a sequence of features, forbidden within a single segment; (12c) contains two segments, which is not an adequate description of a short vowel:

- (12) a  $\begin{bmatrix} +\text{high} \\ -\text{high} \\ \dots \end{bmatrix}$
- b  $\begin{bmatrix} +\text{high}, -\text{high} \\ \dots \end{bmatrix}$
- c  $\begin{bmatrix} +\text{high} \\ \dots \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} -\text{high} \\ \dots \end{bmatrix}$

Short vowels with contour tones cannot be represented within a strictly segmental theory. The autosegmental solution is as simple as radically new: Rather than one level of representation, there are postulated two tiers associated with each other. Every tier is an independent chain. In the upper tier, the tone structure of the utterance is indicated; in the lower tier the segments are located:

(13) tone tier  $\begin{bmatrix} +\text{high} & & & -\text{high} \end{bmatrix}$   
 segmental tier  $\begin{bmatrix} +\text{cons} & -\text{cons} & +\text{cons} & -\text{cons} \\ \dots & \dots & \dots & \dots \end{bmatrix}$

VAN DER HULST & SMITH (1982: 8) point out that this multi-tiered representation is similar to the notation of a song with the melody on top and the text at the bottom. Stressed vowels are associated with tone elements in the tone tier (cf. HALLE & VERGNAUD 1982: 66). GOLDSMITH (1976) formulates wellformedness conditions:

- (14) (i) All tones have to be associated with at least one syllabic element.  
 (ii) All syllabic elements have to be associated with at least one tone.  
 (iii) Association lines must not cross each other.

According to these stipulations, a tone can be associated with several segments, and vice versa. A short vowel that has a contour tone corresponds to a segment in the segmental tier being connected with two elements in the tonal tier:

(15)  $\begin{matrix} [+high] & & [-high] \\ & \backslash & / \\ & [-cons] & \end{matrix}$

For reasons that will become obvious in connection with the treatment of syllable structure, a third tier, called the *skeletal tier*, has been

postulated. The skeletal tier serves as an intermediate tier between the segmental tier and the tone tier. It contains abstract elements called C (from “consonant”) and V (from “vowel”) that form phonotactic constituents, i.e. have a function in syllable structure: V entities are syllabic, i.e. form syllable peaks and are usually (but not always!) connected with vowels in the segmental tier, whereas, by contrast, C entities are marginal, non-syllabic entities.

H and L can only be connected with V elements in the skeletal tier. (16) shows that there is not necessarily a 1:1 correspondence between the entities of the different tiers. The third H in (16) being connected with two V elements in the skeletal tier is an example of a phenomenon called *tone spreading*: there are languages in which several vowels of a sequence carry the same tone.

(16) H L H L H L  
 | | \ / / \ |  
 CV CV CVC VCVCV

The theory is called *autosegmental*, because tones are considered to be autonomous segments (autosegments). Other prosodic phenomena also allow for a representation in terms of autosegments, as will be shown later. The adequacy of the multi-tier model can be shown in dealing with processes on one tier that do not necessarily have an influence on processes occurring on a different tier. Thus, in the Niger-Kongo language Etsako, we find reduplication like in (17b). The underlying form is (18a). The deletion of the first /a/ concerns only the segmental tier: The “remaining” tone L is then associated with the following vowel resulting in a rising contour tone on the short vowel (cf. (18b)).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> This might remind us of the limerick about the young lady of Riga (cf. DAHL 1967): “There was a young lady of Riga / Who rode with a smile on a tiger. / They returned from the ride / With the lady inside / And the smile on the face of the tiger.”

(17) a ówà “house”  
 b ówōwà “every house”

(18) a HL HL  
 | | | |  
 owa owa  
 b HL HL  
 | V |  
 owowa

### 2.1.2 Vowel and nasality harmony

Another suprasegmental phenomenon is *vowel harmony* in languages like Hungarian or Turkish. The Hungarian word *torok* “throat” contains only back vowels, the word *török* “Turkish” only front vowels. The combination of front and back vowels within a simple word is excluded.

Complex words (at least compound words) are treated as a sequence of simple words. This suprasegmental phenomenon is analyzed in Autosegmental Phonology in a similar way as spreading of tones (cf. (16) and (18b)). In the *harmony tier*, there is a feature [±back], which is associated with all vowels in a non-compound word. This means that the following tiers have to be postulated for a language with vowel harmony: segmental tier, skeletal tier, harmony tier. If a language has tones and vowel harmony, a fourth tier (the tone tier) has to be added.

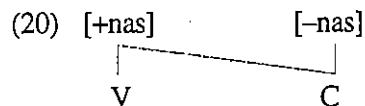
The tiers should not be thought of as different layers but rather as different dimensions. Specific phonological processes can affect different tiers or association lines between tiers.

Another type of harmony concerns nasality (cf. VAN DER HULST & SMITH 1982: 22f). In Terena, an Indian language of South America, there is a morpheme (expressing subjects of verbs and first person possessive



pronouns) consisting only of nasality: a span of nasality extends from the beginning of a word, spreading to the right as far as the first stop or fricative which surfaces as a prenasalized obstruent. One may treat obstruents as opaque segments associated with an autosegment [-nas]. Prenasalized stops are then the result of a rule that spreads nasality (cf. (20)):

- (19) a 'owoku "his house"  
 b 'õwõiu "my house"



What kind of features should be treated as autosegments? The answer is basically that each feature that behaves independently from all others can be localized on a special tier, "but that there are substantial constraints, related to matters of articulation, on the number of tiers present in languages" (VAN DER HULST & SMITH 1982: 23). GOLDSMITH (1979: 202) says:

"What distinguishes autosegmental phonology from the *Sound Pattern of English* type of generative phonology is, first the development of a multi-linear phonological analysis in which different features may be placed on separate tiers, and in which the various tiers are organized by 'association lines' and a Well-Formedness Condition; and second, analysis of phonological phenomena less in terms of feature changing rules as such, and more in terms of rules that delete and reorganize the various autosegments, through the readjustment of the association lines."

### 2.1.3 Syllable structure

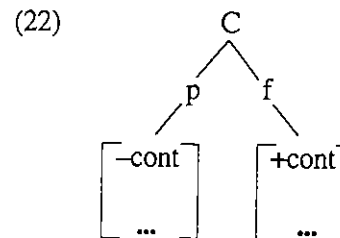
Syllable structure is a suprasegmental phenomenon treated as well in Autosegmental Phonology as in Metrical Phonology (cf. VAN DER HULST & SMITH 1982: 37ff, 42f). Like with tones and affricate structure,

Autosegmental Phonology can represent associations between syllable structure and segmental structure which do not necessarily stand in a 1:1 correspondence.

As early as 1969, FUDGE remarks that linguistic chains are organized in two different ways simultaneously: on the one hand, there is the morpho-syntactic hierarchy, where segments are combined to morphemes, morphemes to words, words to phrases, etc.; on the other hand, there is a phonological hierarchy grouping segments to syllables, syllables to feet, feet to phonological words. This latter organization is called *phonotactics*. The Latin example in (21) illustrates this twofold organization: there is no 1:1 correspondence between morpho-syntactic and prosodic organization of a linguistic chain. (The dot within the phonological transcription marks the syllable boundary.)

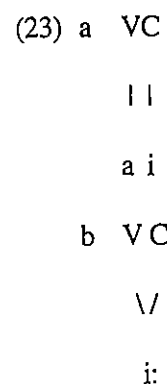
- (21) temp-us fug-it.  
 [tɛm.pUs fu:gIt]

The basis of the autosegmental analysis of syllable structure is the assumption of a CV (or skeletal) tier indicating the phonotactic structure of a phonemic string. The affricate problem discussed above can now be solved: Two segments of the segmental tier (which have different values for the feature "continuant" [±cont]), as e.g. /pf/ in *Pfanne* "pan", are associated with one C entity of the skeletal tier because they behave phonotactically like one entity. The autosegmental analysis of affricates in (22) demonstrates that there is no 1:1 correspondence between the segmental tier and the skeletal tier:



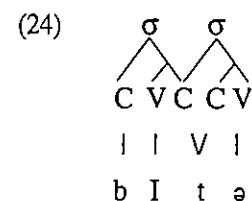
Another example is furnished by the treatment of long vowels. Already in Structural Linguistics (cf. MOULTON 1962), it was observed that long vowels behave phonotactically like diphthongs, i.e. as if they were combinations of two short vowels or rather a short vowel and a glide (i.e. a semivowel or rather a non-syllabic vowel).

(23) illustrates the autosegmental representations of a diphthong and a long vowel respectively. In the diphthong, the vowel is associated with V, and the glide with C; in the long vowel, the vowel is again associated with V, and the length is associated with a C-element in the CV tier. With long vowels, we find no 1:1 correspondence between the skeletal and the segmental tier: one segment of the segmental tier is associated with two entities of the skeletal tier.



Some linguists – e.g. HOGG & McCULLY (1987: 35ff) – represent a long vowel as a vocalic segment associated with two V elements in the skeletal tier. I think that this is an inappropriate representation, because V indicates a syllabic position.

Most linguists dealing with the phonology of German assume that intervocalic consonants like in *Mappe* “briefcase”, *bitte* “please”, *Jacke* “jacket”, *Ebbe* “low tide”, *Kladde* “notebook”, and *Egge* “harrow” are ambisyllabic. In this case, the consonant is associated with two C entities in the CV tier:



In my opinion, this representation is problematic: usually, only long segments are associated with two entities of the CV tier. This is true of long vowels (see (23) above) as well as of long consonants. Long consonants – like [n:] in Italian *donna* “woman” or in German *rennen* “run” after elision of schwa ([rɛn:]) – are associated with two C entities, since they behave phonotactically like a consonant cluster. But German ambisyllabic consonants like /t/ in *bitte* are usually short. They have been postulated in order to explain the fact that in German a syllable is usually closed by a long vowel or a consonant. I tried to show (in VATER 1992) that German has syllables ending in short vowels and that the assumption of ambisyllabic consonants (terminating such “defective” syllables) is not adequate. It suggests that the consonants in question behave like long consonants, which they do not do.

The syllable peak is normally a vowel. But there are languages like Czech that allow for consonants (usually sonorants) as syllable peaks.

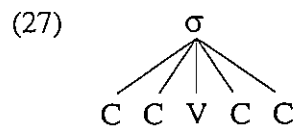
(25) *Střc přst skřs křk.*

“put (your) finger through (the) throat”

In German, the sonorants /l/, /m/, /n/ und /ŋ/ can form a syllable peak, as an alternative to the realization of schwa before sonorant (cf. (26)). In rare cases, an obstruent can form a syllable peak, as in the interjection *psst*.

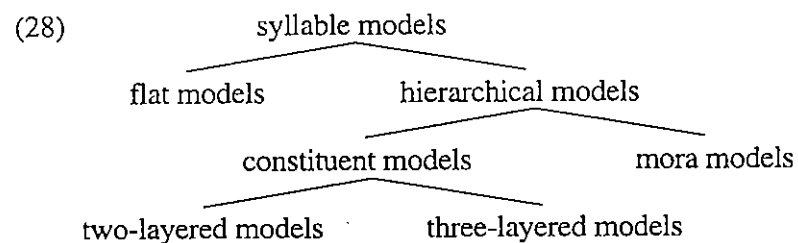
(26) a	Himmel	[hɪml]	“heaven”
b	Atem	[ɑ:tm]	“breath”
c	Ofen	[o:fn]	“stove”
d	Regen	[re:gʃ]	“rain”

(27) constitutes a “flat” syllable structure, where the syllable is not subdivided into constituents. Such a model has been advocated by CLEMENTS & KEYZER (1983: 8) for English, French and other languages and by WIESE (1986: 3) for German, who proposes a syllable model with one V entity (constituting the peak) and four C positions (including those representing vowel length, cf. (23a) above):

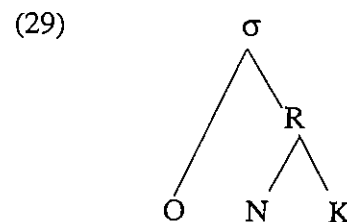


WIESE (1986, 1996) explains additional consonants – like the final consonants in *Mond* [mo:nt] “moon” (where one of the C positions is taken up by the length of the vowel), *Obst* [o:pst] “fruit” and *Herbst* [hɛrpst] “autumn” – as extrasyllabic. He observes that all of those extrasyllabic consonants or consonant clusters (/s/, /t/ or /st/) are coronal (from lat. *corona*), i.e. “using the tip or blade of the tongue” (LADEFOGED 1993: 5). WIESE (1986: 5) assumes that the syllable nucleus always consists of two elements. The assumption of a syllable nucleus (containing the peak and one more element) contradicts WIESE’s postulation of a flat syllable model. Besides, the assumption of a nucleus consisting obligatorily of two elements does not allow for a distinction between light and heavy syllables, which seems to be relevant for the explanation of stress in German (cf. RAMERS 1992: 256).

The flat syllable model is opposed to several types of hierarchical models:



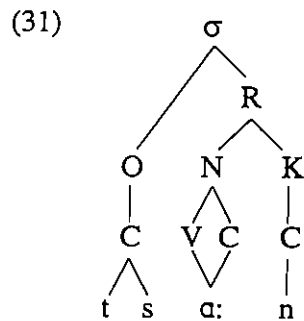
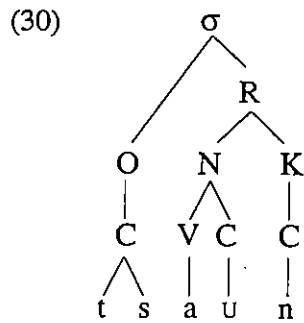
I advocate the “classical” three-layered constituent model proposed by PIKE & PIKE (1947: 92) and adopted by FUDGE (1969: 273) and SELKIRK (1982: 341). This model, which I applied to the representation of German syllable structure in VATER (1992), is presented in (29) (R = rhyme, O = onset, N = nucleus, K = coda):



In the two-layered model used by NOSKE (1992), HALL (1992), NEEF (1996) and WIESE (1996), the constituent *rhyme* (R) is missing.

Whereas the constituent models operate with several different constituents (comparable to syntactic constituents), the mora models subdivide the syllable in so-called *moras* (weight entities). In mora models, the consonants preceding the syllable peak (forming the onset in constituent models) are considered to be “weightless” (cf. HAYES 1989, AUER 1991 and NOSKE 1992); they are not counted. Every short vowel and every coda consonant is counted as one mora; a long vowel counts as two moras.

In associating the constituent model of the syllable presented in (29) with the C/V entities of Autosegmental Phonology we obtain the following diagrams for *Zaun* “fence” and *Zahn* “tooth”:



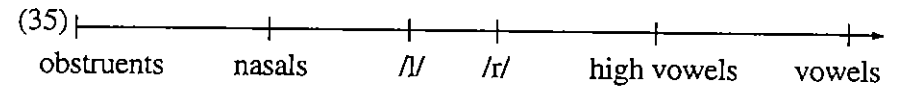
There is a general belief among phonologists that in describing syllable structure a phenomenon called *sonority* has to be taken into consideration. Although the phonetic substrate of sonority has not really been discovered yet, we know that the sonority of a syllable is minimal at the edges and grows towards the *syllable peak* (which is the most sonorous element of a syllable). The sonority scale for syllables is obviously universal. It is true of all languages possessing sonorants that these are more sonorous than obstruents and that vowels are more sonorous than sonorants. (32) contains examples from German, (33) from English, (34) from French – all witnessing the same kind of sonority hierarchy:

- (32) a Zelt /tseɪt/ "tent"  
 b Gruft /gruɪft/ "grave"  
 c Pflicht /pflɪçt/ "obligation"

- (33) a hand /hænd/  
 b cleft /kleɪft/  
 c risk /rɪsk/

- (34) a verbe /verb/ "verb"  
 b triste /trɪst/ "sad"  
 c disque /disk/ "disk"

The universality of sonority can be influenced by language specific facts (like lack of glides). WIESE (1996: 260) proposes the sonority scale (35), with sonorants being differentiated in three groups (nasals, /l/ and /r/) (for a criticism of this scale and a proposal of a different scale, cf. NEEF (1996) and VATER (1998)).



## 2.2 Metrical Phonology

The theory of Metrical Phonology was created in the investigation of stress phenomena and later extended to include other phenomena like vowel harmony and syllable structure, thus competing with Autosegmental Phonology. Let us first look at the metrical theory of stress. Two different procedures have been proposed in order to deal with stress: metrical trees and metrical grids. They partially compete and partially complement each other.

### 2.2.1 Metrical trees

Metrical trees represent the stress pattern of a word by means of binary branches whose nodes are labelled "S" (for "strong") and "W"

(for “weak”) according to the American tradition (cf. LIBERMAN & PRINCE 1977, HALLE & VERGNAUD 1980, HOGG & McCULLY 1987). I prefer the small letter labels “s” and “w” used in the German tradition (e.g. WIESE 1996). (36) represents the two possible patterns of bisyllabic words (main stress on a syllable is indicated by a preceding accent mark):

- (36) a
- ```

      .
     / \
    s   w
  [gy: tə]
  Güte  "goodness"
  
```
- b
- ```

      .
     / \
    w   s
  [by 'ro:]
  Büro  "office"
  
```

Non-binary, asymmetrical and irreflexive trees are forbidden:

- (37) a
- ```

      * .
     / | \
    w s w
  
```
- b
- ```

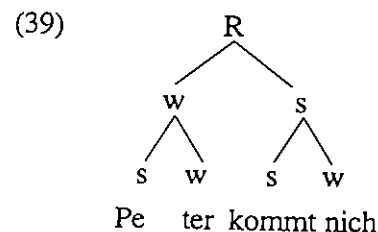
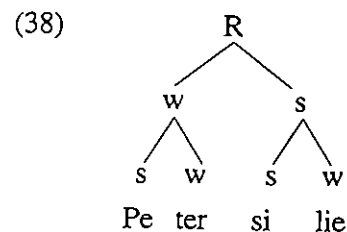
      * .
     / \
    s   s
  
```
- c
- ```

      * .
       |
       w
  
```

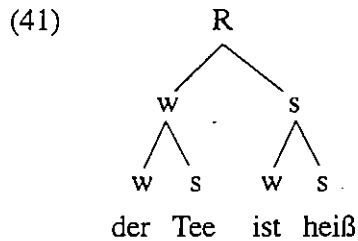
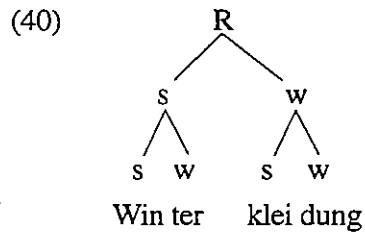
Stress is a relational property: you cannot associate stress with a single segment. Thus, the irreflexive tree (37c) does not make sense. Since “s” is a relational feature (meaning “stronger than”), (37b) does not make sense either. (37a) would mean that the first and the third syl-

lable are equally weak in relation to the second; in general, this is not the case as will be shown in the following examples.

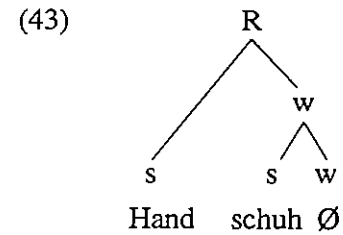
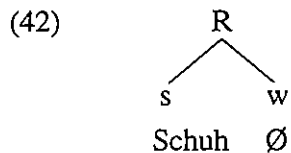
The stress structure of syntactic constituents (phrases and sentences) can be represented in the same way as the stress structure of words, as can be shown by the examples (38) and (39) from German, where (38) illustrates the prosodic structure of the word *Petersilie* “parsley” and (39) the prosodic structure of the sentence *Peter kommt nicht* “Peter comes not”, i.e. “Peter is not coming” (“R” is, according to HOGG & McCULLY (1987: 66), “a simple way of annotating the root or topmost node of the tree”; i.e. it is used as a cover term for words and syntactic constructions):



In both cases, we have a bipartition in w and s (s following w) on the upper level; both constituents are then split up into s and w (in this order). This does not mean that all sequences of four syllables have the same structure, as can be witnessed by words like *Winterkleidung* “winter clothing” (cf. (40)), where the upper level consists of an [sw]-sequence, or the sentence *Der Tee ist heiß* “the tea is hot” (cf. (41)), where both first order constituents are split up into [ws]-sequences:



Since Metrical Phonology is based thoroughly on the representation of relations, it can handle prominence relations within words and syntactic constructions very well. But how can it deal with monosyllabic words? We saw that the occurrence of a lonely s or w is forbidden (cf. (37c)), because “s” means always “stronger than” and “w” means “weaker than”; i.e. they are relational notions. GIEGERICH (1985: 13) solves this dilemma by postulating zero constituents, thus reviving the zero elements known from Structural Linguistics. The German word *Schuh* “shoe” gets the metrical structure (42); the compound *Handschuh* “glove” is represented as in (43) (cf. GIEGERICH 1985: 277):



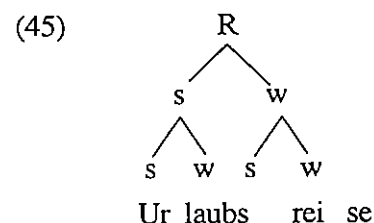
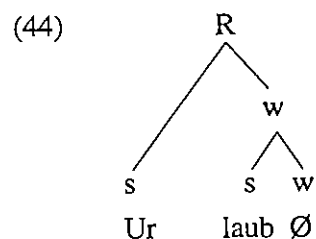
GIEGERICH (1985: 13) justifies his treatment of lexical monosyllables:

“Giving them two bottom-level nodes, the left one being strong, allows us to treat prominence relationally even in these items.”

It is assumed that in languages like English and German, the prosodic structure of complex words is, in general, isomorphic with the morphological one, i.e. that the morphological constituents behave prosodically in the same way as if they were free words; according to this assumption, the metrical structure of *Sonnenblume* “sunflower” is predictable from the metrical structure of *Sonne* [sw] and *Blume* [sw]; the compound has the constituents s and w, and each of them has, again, the constituents s and w. But this is not the whole truth as can be shown with the compound *Handschuh*; since *Hand* is monosyllabic, we would expect a metrical structure [sw] [sw] – i.e. two [sw]-sequences, the first dominated by s, the second by <sup>s</sup>w –<sup>w</sup>, where both w constituents match zero elements. But GIEGERICH (1985: 277) postulates the structure rendered above as (43). Since *Handschuh* is a “lexicalized compound”, its constituents are fused and it behaves like a monomorphemic word like e.g. *Bantu*, i.e. the first zero-w is omitted. In *Tanzschuh* “dancing shoe”, on the other hand, the first zero is kept. I am not quite satisfied with this treatment.

The procedure proposed for compounds works also with derived words: *Urlaub* “vacation” is a derived word containing the (unproduc-

tive) prefix *ur-* which carries the main stress; *-laub* (which also occurs in *erlauben* “to permit”) has secondary stress and, therefore, is associated with *s, w* being a zero element. In *Urlaubsreise* “vacation trip”, the first zero is omitted:



Trees contain a “designated” element which is exclusively dominated by *s*-nodes. It determines “culminative” properties of a phonological chain like stress in polysyllabic sequences or the peak in a syllable. In the following, I will concentrate myself on simple nouns.

Stress is distributed backwards, beginning with the end of a word. The distribution of stress in a word is highly dependent on its syllable structure. According to LIBERMAN & PRINCE (1977: 271), a syllable is usually heavy, if it contains a long vowel or a diphthong or if the vowel is followed by one or more consonants. If the last syllable (also called “ultima”) is heavy, it receives stress: *Mu'sik* “music”. If the last but one syllable (“penultima”) is heavy, it receives the main stress: *A'roma* “aroma” *Ä'quator* “equator”. If the penultima is light, containing a short vowel and maximally one consonant, the preceding syllable (“antepe-

nultima”) receives the main stress, regardless whether it is heavy or light: *A'merika* “America”).

GIEGERICH (1985: 48) notices that in German syllable weight depends on the position of the syllable:

“[...] word-medially, a CVC sequence constitutes a heavy syllable and a CV sequence a light one, while word-finally CVCC sequences are heavy and CVC ones light. CVC is thus heavy in word-medial and light in word-final position.”

This is illustrated by German words like *Assis'tent* “assistant” with a heavy final syllable vs *'Lexikon* “lexicon”, where the final (as well as the medial) syllable is light and cannot receive stress.

A sequence consisting of a stressed syllable followed by unstressed syllables is called a *foot*. Typical examples of simple words forming a foot in German are monosyllabics like *Fuß* “foot”, bisyllabics like *Schule* “school” and trisyllabics like *rettete* “saved”. Schwa syllables in German are always unstressed; thus they are predestined to form weak syllables. In German, there are feet consisting of a stressed syllable followed by as many as three schwa syllables like *goldenere* “being more golden” (inflected form). In agreement with the given definition of foot, there are as many feet in a word as there are stressed syllables. A bisyllabic word can contain two feet as can be seen in *Arbeit* “work”, *Heimat* “home (country)”, *Demut* “humility” and in derived words like *Urlaub* “vacation”, *Schönheit* “beauty” or *Handlung* “action”. In these words, the first foot carries the main stress (primary stress), whereas the second foot carries a second(ary) stress.

There are, of course, also words, where the second foot carries primary stress, as e.g. in *Bäckerei* [bekW'raj] “bakery” or *Rarität* [rAri'te:t] “rarity”. GIEGERICH (1985: 201) attributes the elision of the zero syllable in *Urlaubsreise* “vacation trip” (cf. (45)) to “defooting”, which occurs in his opinion in compounds of German.

According to NESPOR & VOGEL (1986: 109), the prosodic category immediately dominating the foot is the *phonological word*. This entity is, at the same time, the lowest constituent of the prosodic hierarchy that makes “substantial use of nonphonological notions”. Thus, “the phonological word represents the interaction between the phonological and the morphological components of grammar” (ibid.). Every word constitutes a phonological word. Usually, also words forming constituents of (non-lexicalized) compound words are considered to be phonological words. Thus, *Haustür* “front door” and *Rotlicht* “redlight” consist of two phonological words. Lexicalized compounds like *Handschuh* “glove” and *Hochzeit* “wedding” usually are considered to form only one phonological word.

Whether there are also affixes forming phonological words is a matter of debate. Some linguists assume that suffixes starting with a consonant (like *-lich* and *-nis* in German) form phonological words, whereas affixes that begin with a vowel do not form phonological words by themselves but are integrated in the phonological words they are attached to.

### 2.2.2 Metrical grids

KAGER (1995: 382) gives the following definition of *grid*:

“The grid is a hierarchical representation of stress and rhythm, and its purest form eliminates reference to the notion of constituency. It consists of a sequence of columns of grid marks whose height represents *prominence levels*, while horizontal distance between marks represents *rhythmic structure*. All syllables are represented by a mark at the lowest layer, stressed syllables by a mark on the next layer up, while distinctions between main and secondary stresses are represented at still higher layers.”

The metrical grid was originally considered to be autonomous (cf. VAN DER HULST 1984), with construction principles matching those of

metrical tree theory. HOGG & McCULLY (1987: 130) think that a metrical grid shows the relative prominence of syllables in a more detailed way than a tree.

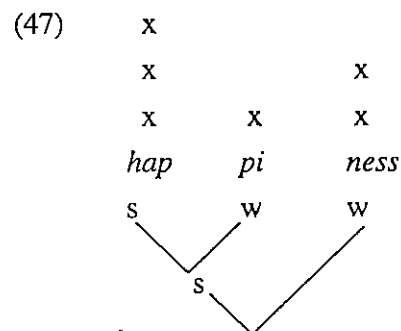
According to FÉRY (1986), the grid is built up by first giving each syllable one beat (level 1), then adding a beat for each syllable with a full vowel (level 2). Finally, a beat is added to the syllable with the most prominent full vowel. The more syllables the word has the more beats we need for marking the relative prominence of each syllable. The levels correspond to steps in the derivation of the accent pattern of a word and, at the same time, to horizontal layers of the final pattern (i.e. to the three rows in (46)). FÉRY (1986) describes the stress structure of German words. In German, the class of “full vowels” can be defined as all vowels except schwa (and the “r-vowel” [ɐ], which is derived from the combination of schwa and consonantal /r/). NEEF (1998) uses the cover term *Reduktionssilbe* (*reduction syllable*) for syllables with schwa, [ɐ] and with a syllabic consonant (like [ml] in [hml] *Himmel* “heaven”; cf. (26) above) The procedure proposed by FÉRY (1986) is illustrated in (46):

|      |            |            |             |
|------|------------|------------|-------------|
| (46) | x          |            |             |
|      | x          |            | x           |
|      | x          | x          | x           |
|      | <i>wun</i> | <i>der</i> | <i>lich</i> |

On level 1, all syllables of the word *wunderlich* “strange” receive one beat. On the second level, the two syllables with full vowels receive one more beat. On the third level, the first syllable, being the most prominent one, receives an additional beat. It has to be added that *wunderlich* is a derived word with the “normal” suffix *-lich*, i.e. a suffix that does not get stress (in contradistinction to a suffix like *-erei* that gets stress, cf. *Bäckerei* “bakery”, mentioned above). Thus, the stress pattern of the base word *Wunder* (“miracle”) is kept when the suffix is added.



LIBERMAN & PRINCE (1977) think that trees and grids can be combined to result in representations like (47):



As far as I can see, the theory of Metrical Phonology has its merits in revealing the relative prominence of syllables within a word or a syntactic construction (phrase or sentence). It can do this in a more elegant and more natural way than SPE. But Metrical Phonology is not free from dogmatic preoccupations either: It forces us to handle all kinds of stress phenomena by using binary structures. But there are words and even syntactic constructions consisting of one syllable only (cf. *Haus* “house”, *Ei* “egg”, *nur* “only”, *nein* “no” etc.). Since a lonely “s” (or a lonely “w”, cf. (37c)) is forbidden, we are left in the lurch. GIEGERICH (1985) makes excessive use of zero syllables to deal with monosyllabics in his otherwise excellent account of stress and syllable structure in English and German.

Autosegmental Phonology is freer in this respect, since it is not bound to binary structures. But both, Autosegmental and Metrical Phonology, have one characteristic feature in common: In associating stress to syllable structures, they rely heavily on “syllable weight” (i.e. on the interpretation of a syllable as “light” or “heavy”). This leads to all kinds of problems (cf. VATER 1992).

There are obviously “light” syllables which can get stress though they should not. Thus, GIEGERICH (1985: 24ff) has a stress rule saying

that in German (as in English), the last syllable receives stress if it is heavy. This is true of *De'kan* “dean”, *Mo'ral* “morality”, *Diszi'plin* “discipline”, *Pe'ru* “Peru”, *Che'mie* “chemistry”, but not of *Fa'gott* “basoon”, *Me'tall* “metal”, *Dia'gramm* “diagram”, *Ty'rann* “tyrant”, *Kon'gress* “congress”, *Ske'lett* “skeleton”, where the last syllables are light. According to GIEGERICH (1985: 82), “... the final syllable in /fagɔt/ behaves like a heavy one although it shouldn't really ... because regularly such a syllable would be light – compare *Fa'gott* and *'Margot*” (a name). It has to be remembered that a CVC sequence is heavy in word-medial position but light in word-final position (cf. section 2.2.1 above). GIEGERICH solves the problem by treating the final consonant in *Fa'gott* etc. as an underlying geminate (i.e. [tt]) which is later shortened. This explanation does not convince me.

### 3. An alternative stress theory: EISENBERG (1991)

Peter EISENBERG (1991) developed an alternative theory of stress in German – which could also be applied to English and other languages. This theory is not only simpler than the one by LIBERMAN & PRINCE (1977) and GIEGERICH (1985) but in my view also more adequate. It avoids the problems discussed in connection with the autosegmental and metrical analyses and reduces the number of exceptions. EISENBERG (1991: 37ff) makes the following assumptions:

- (i) Stress patterns are connected with feet.
- (ii) The “word” as a prosodic entity is an inflected word rather than the stem (as e.g. realized in the nominative singular of nouns and the imperative of verbs).
- (iii) The relation between “stressable syllables” and “stressed syllables” is most relevant for the determination of the prosodic structure of a word.

EISENBERG (1991: 44) thinks that it is wrong to consider a word like *Haus* "house" as monosyllabic. You have to work with the inflected form *Häuser* (plural); then you will see that *Häuser* and *Meter* "meter" follow the same trochaic pattern { - \_ }, which is the main pattern of simple (underived) words in German. All syllables with full vowel are stressable; all syllables with schwa are unstressable. Among the stressable syllables there is a subset of syllables that are really stressed, and among these there is a subset of usually one syllable receiving the main stress (for this reason, "stress structure" and "accent structure" have to be distinguished, the latter one determining the syllable with main stress among all stressed syllables). In non-native words, main stress can fall on the last syllable: [by'ro:] *Büro* "office", [kroko'di:l] *Krokodil* "crocodile", [anato'mi:] *Anatomie* "anatomy". In order to take account of words with the main stress on the penultima like ['auto] *Auto* "car" or antepenultima ['ananas] *Ananas* "pineapple", we probably have to consider syllable weight, though this factor cannot be responsible for stress differences between words like 'Auto and Bü'ro. EISENBERG (1991: 62) can explain a part of these stress differences because the nouns belong to different inflexional paradigms (cf. *Fa'gott* and *'Margot*).

The word ['ro:zə] *Rose* "rose" consisting of a stressable and an unstressable (schwa) syllable and the word ['ɛçɔ] *Echo* "echo" consisting of two stressable syllables obtain the same stress (and accent) patterns:

- (48) a syllable sequence: {[ro:][zə]}  
 stress potential: { +, - }  
 stress structure: { -, \_ }  
 accent structure: { Â, \_ }
- b syllable sequence: {[ɛ][çɔ]}  
 stress potential: { +, + }  
 stress structure: { -, \_ }  
 accent structure: { Â, \_ }

"Â" indicates the main (primary) stress. With bisyllabic words, stress and accent structure are identical. *Rose* and *Echo* both follow the trochaic pattern. Eisenberg (1991: 47) says: "Der Trochäus { Â, \_ } ist das Substantivmuster." ("The trochee { Â, \_ } is the noun pattern.") FÉRY (1996) also thinks that the trochee is the most characteristic stress pattern of German nouns.

There are, of course, also dactylic feet like ['rɛtətə] *rettete* "saved". Their structure is totally predictable since they contain two schwa syllables after the stressed syllable; schwa syllables are unstressable. A foot with four syllables like *goldnere* can be reduced to a trisyllabic foot (in this case *goldnere*; cf. EISENBERG 1991: 62).

For derived words, there is also a strong tendency to use the trochaic and dactylic pattern. In forms containing more than three syllables, we usually find combinations of bisyllabic and trisyllabic feet. The word *Afri'kanerinnen* "African women" gets the following stress and accent structure:

- (49) syllable sequence: {[a][fri][ka:][nə][ri][nən]}  
 stress potential: { + + + - + - }  
 stress structure: { - \_ - \_ - \_ }  
 accent pattern: { - \_ Â \_ - \_ }

Compound words like *Apfelbaum* "apple tree" and *Autoverkäufer* "car seller" obtain the same stress pattern as their component words, main stress usually being placed on the first component ('*Apfelbaum*, '*Autoverkäufer*). EISENBERG's procedure has several positive consequences:

- (i) It can do without measuring the "syllable weight" (which is a problematic factor).  
 (ii) The stress patterns of native and non-native words can be determined with the same procedure.

- (iii) The trochaic pattern turns out to be the relevant pattern for simple words.

#### 4. Summary

Recent theories of phonology, especially the two main approaches of Non-linear Phonology, Autosegmental and Metrical Phonology, have brought a considerable progress, especially in the field of Prosodic Phonology. They have furnished a frame work and a methodology that allows the analysis of phenomena like tone, stress and syllable structure, and intonation (which I have not included in this report); these really were not analyzable in the SPE framework.

The competing models of Autosegmental and Metrical Phonology are almost equally effective and have partially obtained good results in the same fields (especially in syllable structure). But both have their shortcomings. I am not sure whether Autosegmental Phonology is adequate for analyzing stress. WIESE (1996) analyzes stress in terms of Metrical Phonology although he uses the autosegmental approach for the analysis of syllable structure and other prosodic phenomena. Metrical Phonology, on the other hand, is somewhat dogmatic, forcing us to execute only binary analyses of syllable and stress structure, as I pointed out. Both theories are still developing.

There are a few newer approaches, inside and outside Autosegmental and Metrical Phonology, some of which I discussed briefly. The stress theory advocated by EISENBERG (1991) seems to be especially promising to me, since it is simpler than the metrical approach to stress by LIBERMAN & PRINCE (1977) and GIEGERICH (1985) and, at the same time, more natural, avoiding abstract solutions like zero syllables, underlying geminates, etc. Among other theories that have been elaborated recently, there is the so-called Word-Design Theory (NEEF 1996) which attempts to take the interaction of (prosodic) phonology and morpholo-

gy into account. As far as I can determine, the analyses carried out within this framework are more convincing than those done in Lexical Phonology (cf. section 1).

Optimality Theory (OT) – praised as “THE Linguistic Theory of the 1990s” by ARCHANGELI (1997: 1) – is a very systematic theory that has been applied to various linguistic fields and topics, especially those in the area of phonology. Since the description of this theory requires a detailed explanation of the highly formalized notations of the employed apparatus, it was not included into this account. ARCHANGELI (1997) can be recommended as a very clear introduction into OT.

On the whole, there is a strong tendency in phonology (as well as in morphology) to analyze all phenomena by considering only their surface structure (or a couple of related surface structures as in Autosegmental Phonology) rather than to derive surface representations from underlying structures as was done before in SPE.

#### References

- ARCHANGELI, Diana. “Optimality Theory: An Introduction to Linguistics in the 1990s”. In: ARCHANGELI & LANGENDOEN (eds.), 1-32, 1997.
- ARCHANGELI, Diana & D. Terence LANGENDOEN (eds.). *Optimality Theory. An Overview*. Oxford, Blackwell, 1997.
- AUER, Peter. “Zur More in der Phonologie”. In: RAMERS & WIESE (eds.), 3-36, 1991.
- CHOMSKY, Noam. *Syntactic Structures*. The Hague, Mouton, 1957.
- CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1965.
- CHOMSKY, Noam. “Remarks on Nominalization”. In: JACOBS, Roderick A. & Peter S. ROSENBAUM (eds.). *Readings in English Transformational Grammar*. Waltham, Mass., Ginn and Company, 184-221, 1970.

- CHOMSKY, Noam & Morris HALLE. *The Sound Pattern of English*. New York, Harper & Row, 1968.
- CLEMENTS, George N. & Samuel J. KEYZER. *A Generative Theory of the Syllable*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.
- DAHL, Jürgen (ed.). *Limericks, Limericks*. Frankfurt a. M., Fischer, 1967.
- EISENBERG, Peter. "Syllabische Struktur und Wortakzent". In: RAMERS & WIESE (eds.), 37-64, 1991.
- EISENBERG, Peter, Karl-Heinz RAMERS & Heinz VATER (eds.). *Silbenphonologie des Deutschen*. Tübingen, Narr, 1992.
- FÉRY, Caroline, 1986. "Metrische Phonologie und Wortakzent im Deutschen". In: *Studium Linguistik* 20, 16-43, 1986.
- FÉRY, Caroline. "German Foot and Word Stress in OT". In: *Nordbyd* 24, 63-96, 1996.
- FUDGE, Erik C. "Syllables". In: *Journal of Linguistics* 5, 253-286, 1969.
- GIEGERICH, Heinz. *Metrical phonology and phonological structure: German and English*. Cambridge, University Press, 1985.
- GOLDSMITH, John A. *Autosegmental Phonology*. Bloomington, Indiana University Linguistics Club, 1976.
- GOLDSMITH, John A. "The Aims of Autosegmental Phonology". In: DINNSEN, Daniel (ed.). *Current Approaches to Phonological Theory*. Bloomington, Indiana University Press, 202-223, 1979.
- GOLDSMITH, John A. (ed.). *The Handbook of Phonological Theory*. Oxford, Blackwell, 1995.
- HALL, Tracy A. *Syllable Structure and Syllable-Related Processes*. Tübingen, Niemeyer, 1992.
- HALLE, Morris & Jean-Roger VERGNAUD. "Three-Dimensional Phonology". In: *Journal of Linguistic Research* 1, 83-105, 1980.
- HALLE, Morris & Jean-Roger VERGNAUD. "On the Framework of Autosegmental Phonology". In: VAN DER HULST & SMITH (eds.), 65-82, 1982.
- HAYES, Bruce. "Compensatory Lengthening in Moraic Phonology". In: *Linguistic Inquiry* 20, 253-306, 1989.
- HOGG, Richard & Chris B. McCULLY. *Metrical Phonology: A Coursebook*. Cambridge, University Press, 1987.
- HÖHLE, Tilman. *Lexikalistische Syntax. Die Aktiv-Passiv-Relation und andere Infinitkonstruktionen im Deutschen*. Tübingen, Niemeyer, 1978.
- HOOPER, Joan Bybee. *An Introduction to Natural Generative Phonology*. New York, Academic Press, 1976.
- KAGER, René. "The Metrical Theory of Word Stress". In: GOLDSMITH (ed.), 367-402, 1995.
- KIECKERS, Ernst. *Die Sprachstämme der Erde*. Heidelberg, Winter, 1931.
- KIPARSKY, Paul. "From cyclic phonology to lexical phonology". In: VAN DER HULST & SMITH (eds.), 131-175, 1982.
- LADEFOGED, Peter. *A Course in Phonetics*. 3<sup>rd</sup> ed., New York, Harcourt, 1993.
- LEBEN, William. *Suprasegmental Phonology*. PhD dissertation MIT, 1973.
- LIBERMAN, Mark & Alan PRINCE. "On stress and linguistic rhythm". In: *Linguistic Inquiry* 8, 249-336, 1977.
- MOULTON, William. *The Sounds of English and German*. Chicago, University Press, 1962.
- NEEF, Martin. *Wortdesign. Eine deklarative Analyse der deutschen Verbflexion*. Tübingen, Stauffenburg, 1996.
- NEEF, Martin. *Elemente einer deklarativen Wortgrammatik*. Hürth, Gabel, 1998.
- NESPOR, Marina & Irene VOGEL. *Prosodic Phonology*. Dordrecht, Foris, 1986.
- NOSKE, Roland. "Moraic vs. Constituent Syllables". In: EISENBERG, RAMERS & VATER (eds.), 284-328, 1992.
- PIKE, Kenneth & Eunice PIKE. "Immediate constituents of Mazateco syllables". In: *International Journal of American Linguistics* 13, 78-91, 1947.
- RAMERS, Karl Heinz. "Ambisilbische Konsonanten im Deutschen". In: EISENBERG, RAMERS & VATER (eds.), 246-283, 1992.

- RAMERS, Karl Heinz & Heinz VATER. *Einführung in die Phonologie*. 4<sup>th</sup> ed., Hürth, Gabel, 1995.
- RAMERS, Karl Heinz & Richard WIESE (eds.). *Prosodische Phonologie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.
- SELKIRK, Elizabeth. *The Syntax of Words*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1982.
- TRUBETZKOY, Nikolai S. *Grundzüge der Phonologie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1939 (5<sup>th</sup> ed., 1971).
- VAN DER HULST, Harry. *Syllable Structure and Stress in Dutch*. Dordrecht, Foris, 1984.
- VAN DER HULST, Harry & Norval SMITH. "An overview of Autosegmental and Metrical Phonology". In: VAN DER HULST & SMITH (eds.), 1-45, 1982.
- VAN DER HULST, & Norval SMITH (eds.). *The structure of phonological representations (part 1)*. Dordrecht, Foris, 1982.
- VATER, Heinz. "Zum Silben-Nukleus im Deutschen". In: EISENBERG, RAMERS & VATER (eds.), 100-133, 1992.
- VATER, Heinz. "Zur Silbenstruktur im Deutschen". In: KRÖGER, Bernd J., Christine RIEK & Georg SACHSE (ed.). *Festschrift Georg Heike*. Frankfurt/Main, Hector, 137-149, 1998.
- VENNEMANN, Theo. "Words and syllables in natural generative phonology". In: *Natural phonology parasession*. Chicago, Chicago Linguistic Society, 346-374, 1974.
- WIESE, Richard. "Zur Theorie der Silbe". In: *Studium Linguistik* 20, 1-15, 1986.
- WIESE, Richard (ed.). *Recent Developments in Lexical Phonology*. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität (=Theorie des Lexikons. Arbeiten des SFB 282. Nr. 56), 1994.
- WIESE, Richard. *The Phonology of German*. Oxford, Clarendon, 1996.
- WILLIAMS, Edwin. "Underlying Tone in+ Margi and Igbo". In: *Linguistic Inquiry* 7, 463-484, 1976.
- WURZEL, Wolfgang U. *Studien zur deutschen Lautstruktur*. Berlin, Akademie-Verlag, 1970.

**RESENHAS –  
REZENSIONEN**

**Lorenz HOFER. Sprachwandel im städtischen Dialektrepertoire. Eine variationslinguistische Untersuchung am Beispiel des Baseldeutschen.** Tübingen: A. Francke Verlag 1997 (*Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 72, xiv + 306 pág., DM 68,00, ISBN 3-7720-2671-0)

Este livro, que é na verdade a tese de doutorado de Lorenz HOFER, trata do problema da mudança dos padrões lingüísticos de uma área dialetal específica do alemão suíço, a saber, a região de Basel. É dividido em duas partes: a primeira contém a base teórica e o método utilizados pelo autor, a segunda analisa o *corpus* do dialeto de Basel. Quanto à parte teórica, citem-se aqui os títulos de alguns capítulos e subcapítulos: *Sobre a relação entre língua e idioleto, Variação lingüística e psicologia individual, Variação estilística, Divulgação espacial e social dos neologismos, Variação lingüística entre os jovens, Problemas de operacionalização e apresentação dos corpora lingüísticos* etc. Quanto à segunda parte, discorre-se sobre a variação sonora, o vocalismo e o consonantismo do dialeto, a variação morfofonológica, entre outros assuntos descritivos. O último subcapítulo retrata as reações subjetivas dos falantes, sobretudo a valoração das variedades por faixa etária. O livro, além de ser um ótimo exemplo de como fazer sociolingüística, fornece material teórico suficiente para uma aplicação na língua portuguesa.

HOFER surpreende desde o início com sua preocupação em dar um retrato real da vitalidade lingüística da região, nem que para isso precise chegar às minudências da descrição dos idioletos de entrevistados. Armado de forte aparato teórico, o livro dedica exatas 134 páginas de definições, discussões, informações gerais e outros esclarecimentos. As vantagens de tal preparação exaustiva são evidentes: elimina-se a ambigüidade indesejável muito freqüente em descrições de dialetos, muitas vezes de cunho puramente impressionista (cf. SUTER 1992: 151), uma vez que o leitor encontrará uma grande precisão nos conceitos teóricos. Con-

tudo, a exemplificação de HOFER ao longo dessas páginas é mínima e a certa altura, o leitor se vê em discussões (muito pertinentes, diga-se de passagem) sobre qual modelo ou teste se adapta melhor a tal circunstância, perdendo, por conseguinte, a dimensão objetiva do dialeto de Basel, a que o livro se propõe. Outra desvantagem dessa rígida bipartição teoria *versus* prática está também nos capítulos em que se propõe uma descrição acurada do *corpus*: é preciso sempre voltar aos capítulos teóricos para lembrar qual conceito foi escolhido após a longa discussão apresentada na primeira parte. A utilização de mais remissões, um pequeno glossário e/ou mesmo uma sinopse na primeira parte do livro resolveriam esse problema, assim como o uso de mais tabelas, como as que aparecem por todo o livro (cf. a excelente esquematização que contrapõe *Fortisierung* e *Lenisierung*, p. 44).

Sabe-se que não é possível fazer diacronia sem uma exaustiva descrição sincrônica não apenas sob modelo estruturalista, mas também sob uma visão sociolingüística (tanto para o caso da língua padrão quanto para as inúmeras variantes não-padrão). Em Basel, há inegavelmente um substrato particular, arcaizante, que tem uma valoração pejorativa, sobretudo do ponto de vista dos jovens (p. 255). O dialeto local sofre um nivelamento fonético com a koiné suíça *Schwyzerdütsch*, ao mesmo tempo que lexicalmente está muito permeável ao alemão oficial e aos estrangeirismos (sobretudo entre os mais jovens, p. 68).

O autor, no entanto, mostra-se bastante cético em relação à ideologia que apregoa o dialeto local puro (p. 60), a partir do qual se dá o nivelamento, uma vez que caracteriza seis variantes, baseadas em características fonéticas e morfológicas (p. 252). Atribui essa diversidade à própria situação de “cidade grande”, polarizadora de variação (p. 66-67). O processo de abandono de uma série de peculiaridades locais arcaicas em detrimento de outras, suprarregionais, é demonstrado por HOFER de maneira muito clara, passo a passo. Para tal, apoia-se sobretudo no fator idade, uma vez que outros fatores: sexo, profissão, escolaridade dizem menos nas estatísticas que levanta (p. 204-207). O uso do *Baseldytsch* se circunscreve quase como uma língua alienígena para os próprios mora-

dores da região, mas está ligado estreitamente à tradicional *Fasnacht* (p. 207). No entanto, é frustrante quando se constata que o *Baseldytsch* não é descrito no livro de HOFER, mas remetido ao trabalho doutro autor, SUTER (1995), ou ao *Sprachatlas der deutschen Schweiz*. Outra variante, o *Baselbieterdeutsch*, de Gelterkinden, região a 25 km. de Basel, tampouco tem caracterização lingüística (p. 252).

Particularmente louvável no trabalho de HOFER é o abandono da noção do “falante ideal”, que muitas vezes falseia a realidade lingüística da região em estudo, em prol de um trabalho pretensamente arqueológico de resgate da “antiga variante”, que seria, nos modelos do séc. XIX, a mais pura. Os entrevistados variam de 11 a 62 anos e às vezes são bilíngües desde a infância (p. 108). Por outro lado, por causa dessa variação etária, o número de entrevistados é muito pequeno e, portanto, pouco representativo para uma visualização das variedades, assim como para as generalizações de suas conclusões, mesmo apoiadas em testes matemáticos minuciosos. Por exemplo, para se estudar a terminação *-ere* do feminino, usam-se apenas oito informantes que a utilizam, ainda assim, esporadicamente (p. 183). No entanto, tais generalizações não são necessariamente falsas uma vez que contam com a intuição do pesquisador, que dirige sempre qual teste é mais adequado, quais fatores devem e quais não devem ser levados em conta em tal ou qual parâmetro específico a ser analisado. Essa heterogeneidade de parâmetros poderia parecer ser usada *ad hoc* pelo autor e facilmente seria objeto de crítica, mas evita uma exaustividade que redundaria em resultados pouco significativos. Um exemplo: para entender a variação do *k-* inicial, leva-se em conta o fonema que o segue (vogal, *l*, *r*) e a primeira atestação da palavra e procede-se a uma lematização (p. 166 seg.). Para outros fenômenos, como o arredondamento (*Entrundung*) do *üe*, procede-se também à uma lematização e o contexto fônico é desprezado (p. 146 seg.). Para o *r*, entretanto, a lematização não é significativa (p. 173). Para a maioria dos outros fonemas, enfim, nenhum dos procedimentos é usado, a não ser o fator idade.

Nesse ponto, a minha opinião é que HOFER, novamente, foi feliz. Feliz quanto ao uso desse expediente, mas infeliz às vezes no *input* de

dados, senão vejamos: entre alguns desses fatores, HOFER tem uma predileção pelo fator histórico. No entanto, a transmissão histórica nunca é retilínea, como os próprios sociolinguistas podem atestar. Na época do antigo alto alemão ou do médio alto alemão, a diversidade dialetal e sociolinguística era imensa. Porém HOFER cria um paradoxo: diante da heterogeneidade sincrônica e atual de Basel, idealiza uma homogeneidade sincrônica antiga ou uma transmissão retilínea quando assume como parâmetro a consoante *k* em início de sílaba (p. 167; contudo descreve uma mobilidade populacional em séculos anteriores, como se pode ler nas p. 104-105). Pergunto-me como trabalhar com esses dados históricos em relação à diferença significativa que há no *r* (uvular/apical; cf. p. 170 seg.). Também há uma argumentação contraditória a respeito do *u* centralizado (p. 154-155): a palatalização do *u* > *ü* (na verdade, não [y] mas um [u] centralizado) foi possível, para HOFER, porque “se abriu uma janela” no sistema de fonemas, após *ü* > *i*. Em outras palavras: *u* passou a *ü* só porque o *ü* original se transformou em *i*, evitando, assim, o perigo de convergência. Se é verdade que o sistema de vogais anteriores se estabilizou com essa “migração fonológica”, por outro lado, *ö* > *e*, sem que houvesse um *o* centralizado (p. 142). Ou seja, o sistema de vogais posteriores tornar-se-ia tão instável quanto era o das vogais anteriores: abriram-se janelas na região posterior. Por outro lado, essa migração seria possível mesmo com a convergência de fonemas, como o próprio HOFER indica: em *Baseldeutsch*, a palavra *oobe* é uma forma convergente, que no alemão oficial equivale tanto a *oben* como a *Abend* (p. 151). Outro fato interessante é que a cidade de Basel tem um *kh* em lugar de um *kx* ou *x*, que é característico da região de Basel (p. 159). Também o princípio da “maioria” não pode determinar se a direção da mudança foi *k* > *x* ou *x* > *k* (p. 223), no entanto, HOFER aposta na segunda forma (p. 229), embora, pelo mesmo princípio da maioria, haja visto não só a segunda rotação consonantal germânica, mas também a tendência indo-européia, atestada em toda parte é *plosiva* > *fricativa*. Causam espanto empréstimos como o famoso *meli kelikimaka*, do havaiano, que é um empréstimo do inglês *merry Christmas*, pelo fato de uma fricativa se tornar plosiva: *s* > *k*. Essa direção inversa distancia-se da deriva indo-européia, como bem atestam

exemplos contrários, em que há atestados substratos não-indo-europeus. Também é questionável a paragoge em casos como *sin* > *sind* ou a epêntese em *myys* > *myyns*, que é posto lado a lado de outros, mais difíceis de entender como *nochhär* > *nochhät* ou *niemer* > *niemerts* (p. 229). Reduções misteriosas como *waarschynlich* > *waarschyynds* talvez tivessem explicação histórica. Enfim, por que partir de uma “forma ideal” para se chegar a uma forma truncada, alargada ou modificada? No mesmo estudo sobre o fonema *n*, estão casos muito díspares como a palavra *uns*, que é tida como “influência da língua padrão”, ao lado de *friener* (oficial *früher*), com um *-n-* separador de hiatos, muitíssimo característico das variantes suíças (p. 176). O termo “dissimilação” para a mudança *äi* > *ay* também parece inadequado (p. 230). Também as formas *e liebs khind* e *e lieb khind* antes parecem variantes *morfofossintáticas* do que *morfofonológicas* (p. 178).

Há, ainda, contradição na obra de HOFER, ao se entender a mera descrição como uma redução (p. 137), apesar de assumir objetividade para os dados históricos que, na verdade, deveriam ser relativizados tanto quanto os dados coletados em seu *corpus*. Por outro lado, HOFER discute a distinção fonética *versus* fonologia, bastante tênue, aliás, desde a primeira edição do IPA e, atualmente, abolida por muitos autores (p. 136), permitindo-o trabalhar com dados não-fonológicos, como o já citado *entstülptes u* ou com a aspiração (p. 228-229). No entanto outros fatores tradicionalmente não-fonológicos para os dialetos suíços não são, obviamente, levados em conta (tons, tensão das consoantes, palatalização, faringalização, clicks etc.). A notação utilizada não é das melhores, não deixando de ser um pouco “impressionista”. Como entender > *l*, um *l* reduzido (p. xii) ou um *l* palatalizado (p. 226)? E que vem a ser exatamente um > *u*? Um *u* centralizado? (p. 227).

Outra dificuldade é a interpretação dos símbolos utilizados nas tabelas: eles têm a forma (X)Y, sendo X um número muito grande de variantes e Y=I (*Interview*, entrevista); F (*freies Gespräch*, conversa livre), E (*Erzählen*, narrativa), etc. como são explicado nas páginas 127 a 129 e depois apenas retomados *en passant* a partir da página 140. Como



não há resumo que explique esses símbolos, o leitor tem de procurar por todo o livro as definições, principalmente quando quiser entender as tabelas da página 209 e os apêndices das páginas 303 a 306, onde aparecem (ENTR)IO; (DEHN)I; (IE)F. Pior, no entanto, é quando aparece o símbolo (BY)IO sem qualquer explicação, na página 194: o leitor terá de aguardar até a página 252 para entendê-lo. O mesmo ocorre com (SCHIB)IO, que também aparece na página 194, mas a explicação só virá na página 201.

Excetuados esses pequenos problemas, a visualização da realidade lingüística de Basel é caracterizada de maneira exemplar por HOFER. À guisa de uma conclusão, poder-se-ia dizer que o grande mérito do trabalho de HOFER é a apresentação de um livro que demonstra ser possível trabalhar seriamente o problema da mudança de normas lingüística, essencial para o entendimento dos estudos diacrônicos. No Brasil, a bibliografia sobre a língua portuguesa está extremamente carente de trabalhos de sociolingüística que avaliem a mudança dos padrões lingüísticos de uma determinada região. Normalmente, para o português, há apenas descrições, sobretudo fonéticas, dos falares num nível “puro”, sem que se admitam os problemas da interferência, da coexistência e da mudança dos mesmos falares. Acresçam-se aos méritos de HOFER não só a intensa preocupação formal, demonstrada a cada passo pelo uso de estruturas matemáticas, mas também o trabalho com os estereótipos (definidos na p. 81) para a avaliação das seis variedades, por faixa etária (p. 259 seg.), que, em última instância, profetizam o destino dessas normas e, indiretamente, o dos metaplasmos envolvidos nela, mostrando assim, contrariamente ao que ainda pensam muitos neogramáticos contemporâneos, que a mudança fonética é a mais fácil de ser analisada, diacronicamente. Podem ter razão, quando se compara o imenso volume de fonética histórica ao lado da irrisória bibliografia sobre semântica diacrônica, no entanto, o estudo dessas variantes fonéticas tem sido feita de maneira simplista, não só pelas informações indiretas que os textos de outros séculos nos fornecem, mas também pela visão retilínea da idéia de mudança, que vem sendo abalada pelos estudos de sociolingüística. Assim, o leitor bra-

sileiro encontrará, no trabalho de HOFER, no entanto, um precioso manual de como fazer sociolingüística na prática. Nele não achará apenas uma descrição ou uma análise dos dados, mas também os efeitos práticos da valoração subjetiva dos falantes sobre uma determinada variante. Todos esses fatores apontam para o processo da mudança, que como se sabe, é a base dos estudos diacrônicos. Para os estudos das variantes do português tudo ainda se está por ser feito nessa área da sociolingüística, para que se possa entender a história de uma língua.

### Referências bibliográficas

- BAUMGARTNER, Heinrich & Rudolf HOTZENKÖCHERLE (org.). *Sprachatlas der deutschen Schweiz*. Bern, Francke, 1962-1996.
- SUTER, Rudolf. *Baseldeutsch-Grammatik*. Basel, Christoph Merian, 1992.
- SUTER, Rudolf. *Baseldeutsch-Wörterbuch*. Basel, Christoph Merian, 1995.

Mário Eduardo Viaro, pós-graduando  
Área de Filologia Românica  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, USP

**Elke HENTSCHEL. Negation und Interrogation. Studien zur Universalität ihrer Funktion.** Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998 (*Reihe Germanistische Linguistik* 195, ix + 250 pág., DM 112,00, ISBN 3-484-31195-9)

Alguns assuntos parecem inesgotáveis ou, ao menos, impossíveis de serem explorados de uma forma definitiva e acabada. Entre tais temas, a negação salienta-se pela profusão de estudos a ela dedicados, quase sempre deixando a impressão de que os objetivos propostos não foram satisfatoriamente atingidos. A razão para tanto está no fato de que a negação é um fenômeno complexo, que perpassa praticamente todos os níveis da análise linguística: léxico, sintaxe, semântica, pragmática. Todos apresentam manifestações da negação, fazendo com que os autores que se dedicam a tal estudo sejam forçados a optar por uma restrição drástica do escopo de sua pesquisa a apenas um desses níveis, ou pela realização de um corte através dos vários níveis a fim de investigar uma manifestação pontual da negação.

Pessoalmente, prefiro os trabalhos que seguem a segunda opção, pois tal procedimento costuma oferecer uma grande riqueza de idéias inovadoras e sugestões instigantes para novas pesquisas. Tal é o caso do livro de HENTSCHEL, que se dedica ao estudo de uma questão pontual no âmbito da negação: as perguntas negativas. Embora à primeira vista elas não pareçam oferecer qualquer particularidade, aqueles que se dedicam ao estudo da negação ou da interrogação sabem que tais perguntas comportam-se de modo diverso das perguntas afirmativas, com implicações semânticas e pragmáticas de grande importância.

Conforme já mencionei anteriormente, uma compreensão adequada dos fenômenos ligados à negação pressupõe sempre uma compreensão dos diversos níveis linguísticos nos quais se realiza. A desatenção com apenas um desses níveis, ou a falta de uma clara diferenciação entre os

mesmos durante a análise dos dados, pode levar o estudo a “becos sem saída” ou a explicações pouco convincentes para os resultados obtidos. Tal não é o caso no livro de HENTSCHEL. A autora, plenamente consciente das complexidades de seu objeto de estudo, revisa uma larga bibliografia sobre o assunto e discorre minuciosamente sobre cada aspecto (lexical, sintático, semântico e pragmático) da negação e também da interrogação, os dois eixos que se combinam nas perguntas negativas. Hentschel é didática e extremamente detalhista na apresentação de seu conceito de negação e interrogação, utilizando-se inclusive de ferramentas da filosofia e da lógica sem, no entanto, ser tolhida por seus procedimentos formais.

Os objetivos do estudo são apresentados claramente na introdução: HENTSCHEL propõe-se a investigar, primeiramente, a negação em nível lexical e sintático; em seguida, a interrogação e, finalmente, as perguntas interrogativas, através de estudos empíricos baseados em *corpora* autênticos. Como o interesse da autora está em identificar características universais desses três pontos, ela procede a uma análise comparativa das línguas alemã, servo-croata e turca. Além disso, ao investigar as perguntas negativas propriamente ditas, utiliza também exemplos de outras 50 línguas de quatro continentes, o que empresta um grande peso aos seus resultados. Infelizmente, não domino o turco ou o servo-croata e, portanto, irei restringir meus comentários aos resultados obtidos para o alemão, sem discorrer sobre os resultados das demais línguas. No entanto, as análises das duas outras línguas são tão completas quanto a do alemão e devem fornecer importantes subsídios para os seus estudiosos e todos aqueles interessados em universais lingüísticos.

Um dos trunfos de HENTSCHEL é a sua clara delimitação da *negação* frente a outros conceitos semelhantes, baseando-se em Aristóteles, que distinguia quatro “tipos de contradições”. A autora esclarece estes quatro tipos através de exemplos: o primeiro, *relação* [*Relation*], tem como exemplo o par formado por *metade* e *duplo* e é entendido como uma oposição que só existe quando se comparam dois fenômenos em sua relação mútua (p. 9). O segundo, *contrariedade* [*Kontrarietät*], fica claro quando se examina os exemplos apresentados, entre os quais *bom/mau, preto/branco*. O

terceiro, denominado *privação e hábito* [*Beraubung und Habitus*], tem como exemplo o adjetivo alemão *zahnlos* [banguela]. Apenas seres que habitualmente têm dentes são qualificados como banguelas, o que mostra que o ser em questão foi “privado” de algo que deveria possuir. O quarto tipo de contradição é a *negação* propriamente dita [*Verneinung*], e é diferenciada dos demais tipos com base nas relações entre os mesmos e seu valor de verdade, (esclarecidas em uma tabela à página 11): enquanto em sentenças contrárias ou privativas o valor de verdade é sempre “falso” para a não-existência de Sócrates, não importando qual elemento do par de opostos está sendo focado (*doentelsadio, cego/poder ver*), sentenças negativas são sempre verdadeiras nesse contexto, pois quem não existe não pode ser cego ou estar doente (p. 11).

Com base neste conceito de negação, HENTSCHEL restringe sua pesquisa a sentenças que sofreram inversão do valor de verdade da proposição e que, além disso, apresentam elementos lingüísticos que permitem identificar esta operação. O capítulo 2 traz uma revisão crítica de diversos estudos sobre a expressão lingüística da negação, enfocando pontos como *partículas de resposta negativas* [*negative Antwortpartikeln*], *pronomes indefinidos negativados* [*negierte Indefinitpronomen*], afixos, partículas e auxiliares negativos. Levanta também questões sobre as possibilidades de referência [*Bezug*] da negação, expressões de polaridade negativa e diferenças entre a negação lingüística e a negação lógica.

O estudo empírico propriamente dito inicia-se no capítulo 3, que é dedicado à negação lexical por meio de prefixos. O dicionário DUDEN – *Rechtschreibung* de 1991 forneceu a base do *corpus* considerado para a pesquisa empírica do alemão. Para o servo-croata foi utilizado um dicionário com *status* semelhante ao DUDEN. HENTSCHEL não faz a pesquisa do turco em dicionários, alegando que a língua turca apresentaria a peculiaridade de forte preferência pela negação verbal, não utilizando freqüentemente a negação lexical.

Primeiramente, com base nas categorias de Aristóteles apresentadas no capítulo 1, são diferenciados os conceitos de *ausência* e de *nega-*

ção. Desse modo, de uma lista inicial de possíveis 32 afixos coletados da literatura sobre negação (descartando ainda palavras de origem estrangeira, inclusive latinas), a autora restringe sua pesquisa a lexemas alemães que apresentam o prefixo *un-* como sendo as únicas a preencherem completa e claramente os requisitos aristotélicos de negação!

Essa surpreendente restrição do objeto de estudo é plenamente compensada pela análise minuciosa do *corpus*, tanto quantitativa como qualitativa, nas duas línguas, levando à proposição de quatro regras para a negação lexical, válidas para o alemão e o servo-croata:

1. Deverbativos são mais facilmente negativados que outras formas. [*Deverbativa sind leichter negierbar als andere Formen.*] (p. 82)
2. Formas de passiva são basicamente mais propensas à negação do que formas ativas; isto é válido principalmente para participios passivos, que quase sempre podem ser negados em nível lexical. [*Passivische Formen sind grundsätzlich negationsfreundlicher als aktive; dies gilt insbesondere für Passiv-Partizipien, die durchweg lexikalisch negiert werden können.*] (p. 85)
3. Pressuposto para a formação de negação lexical é a propriedade de gerar uma predicação. [*Voraussetzung für die lexikalische Negierbarkeit ist die Fähigkeit, eine Prädikation zu bilden.*] (p. 87)
4. A negação lexical pressupõe que o lexema positivo apresente alta probabilidade de ocorrência no mesmo contexto. [*Lexikalische Negation setzt voraus, daß das positive Lexem im selben Kontext eine hohe Vorkommens-Wahrscheinlichkeit hat.*] (p. 89)

Não há espaço aqui para discutir detalhadamente a convincente argumentação e a larga exemplificação que amparam essas regras. No entanto, esta é uma proposta que, além de levantar processos universais de formação de elementos negativados em nível lexical, aponta para a

razão por que alguns lexemas admitem tal forma de negação e outros não: a capacidade de gerar uma predicação, conseqüentemente, uma proposição, a qual terá posteriormente seu valor de verdade invertido. Elementos lexicais que encerram uma predicação em potencial também teriam a capacidade de expressar a sua própria negação.

Está feita a ponte para a negação em nível sintático, à qual é dedicado o capítulo 4. HENTSCHEL observa, ao início desse capítulo, que alguns princípios das regras apresentadas no capítulo 3 podem, em certos casos, ser aplicados também em nível sintático. Com isso:

*“[...] verringert sich der scheinbar riesige Sprung vom Lexikon zur Syntax, der an dieser Stelle erfolgt, um einiges; es geht nicht um die Untersuchung von zwei völlig verschiedenen Phänomenen, die von einem gemeinsamen Nenner ‘Negation’ nur locker zusammengehalten werden, sondern es geht um Erscheinungsformen ein und desselben Grundprinzips auf verschiedenen Ebenen der Sprache.”* (p. 97)<sup>1</sup>

No tocante ao estudo empírico, HENTSCHEL adota uma estratégia diferente do capítulo anterior: propõe-se a examinar textos escritos retirados de uma seleção de revistas alemãs. As ocorrências de negação encontradas foram então entregues a dois falantes nativos de cada uma das outras duas línguas, servo-croata e turco, também fluentes em alemão, para que fossem traduzidas. Essas traduções constituíram o *corpus* utilizado para a análise comparativa das três línguas.

Como no capítulo 3, são apresentados criticamente diversos estudos sobre a negação em nível sintático, dos quais há grande abundância em alemão, principalmente enfocando as questões da *sondern-Negation*

<sup>1</sup> “[...] diminui o aparente salto do léxico para a sintaxe: não se trata de um estudo de dois fenômenos totalmente diversos, unidos frouxamente pela denominação comum de ‘negação’, mas sim, trata-se de formas diferentes de manifestação de um mesmo princípio básico em diferentes níveis da língua.” (As traduções dos trechos citados são de minha autoria.)

e de posicionamento da partícula *nicht* na frase. A autora apresenta importantes considerações sobre universais da colocação de elementos negadores em diversas línguas, discutindo a situação ambígua do alemão como língua SVO (sujeito–verbo–objeto) ou SOV (sujeito–objeto–verbo) e suas implicações para a colocação dos elementos negadores na frase.

HENTSCHEL procede a uma detalhada análise quantitativa e qualitativa do *corpus* em alemão, partindo de uma lista de elementos negadores, composta de *nicht*, *kein-*, *nichts*, *nie(mals)*, *niemand* e *nirgends*. Entre os resultados estatísticos, é interessante destacar a grande predominância de *nicht* (68,9%) com relação a *kein-* (19,9%) e *nichts* (8,7%) (que também pode constatar na análise de um *corpus* de língua falada, em um estudo anterior: *A negação sintaticamente explícita em diálogos falados do Português e do Alemão* – Dissertação de mestrado não publicada, São Paulo, FFLCH-USP, 1991). Cada um dos elementos é analisado individualmente, com a apresentação de exemplos ilustrativos. No caso de *nicht*, sua colocação é analisada separadamente em orações principais e subordinadas. Na análise das orações subordinadas, estudam-se os elementos que se seguem a *nicht*, desde complexos verbais até quantificadores. Na análise das orações principais, são estudadas suas relações com os elementos que ocupam o campo inicial [*Vorfeld*], além de elementos focais e quantificadores, e a diferença de uso entre *nicht-* e *kein-*.

A formulação de regras para o uso de *nicht-* e *kein-* é o tema de muitos estudos e de grande interesse para o alemão como língua estrangeira. Para definir o uso de *kein-*, HENTSCHEL parte da análise dos artigos em alemão, concluindo que eles marcam os traços de [específico] e [identificável]:

*“Mit ‘identifizierbar’ ist hier gemeint, daß die Sprecherin bei diesem Artikelgebrauch unterstellt, daß der Hörer das Gemeinte entweder aufgrund seines allgemeinen Weltwissens oder anhand von*

*vorausgegangenen Informationen identifizieren kann. [...] Identifizierbar, nicht aber spezifisch sind [...] beispielweise Materialbezeichnungen oder Abstrakta [...]. Nicht-identifizierbar sind alle diejenigen Objekte, die bisher noch in keiner Weise in das gemeinsame univers du discours des Hörers und der Sprecherin eingeführt wurden.”* (p.126)<sup>2</sup>

Baseada nas funções dos artigos em alemão, a autora apresenta duas regras para o uso de *kein-*:

1. Apenas o artigo indefinido com o significado de ‘inespecífico’ pode ligar-se à negação e aparecer como *kein-*. [*Nur der unbestimmte Artikel mit der Bedeutung ‘unspezifisch’ kann mit der Negation verschmelzen und als kein- erscheinen.*] (p. 127)
2. Elementos remáticos que ocupam o campo inicial da oração não podem ser ligados ao elemento negador *kein-*. [*Rhematische Elemente des Satzes, die im Vorfeld stehen, können nicht mit dem Negationsträger kein- verbunden werden.*] (p. 129)

Vários exemplos são analisados para demonstrar estas regras. Se a validade da proposta for realmente mantida após a realização de estudos mais específicos, essa pode ser uma alternativa simples e elegante às muitas regras para o uso de *nicht* e *kein-* encontradas na literatura sobre o assunto. Note-se que tal solução só é possível quando se engloba, além de argumentos puramente sintáticos, também considerações semânticas, textuais e discursivas. Gostaria de reiterar que soluções satisfatórias para

<sup>2</sup> “Por ‘identificável’ entende-se aqui que a falante dá a entender, por meio do uso do artigo, que o ouvinte pode identificar o elemento ao qual ela se refere com base em seu conhecimento do mundo ou em informação apresentada previamente. [...] Identificáveis mas não específicos são, por exemplo, denominações de materiais ou conceitos abstratos [p.ex.: ouro, amor] [...]. Não-identificáveis são todos os objetos que ainda não foram introduzidos no universo do discurso comum à falante e ao ouvinte.”

questões da negação só serão possíveis com uma abordagem global da comunicação. Estudos que se fixam radicalmente a apenas uma abordagem certamente estarão fadados a se confrontarem com centenas de casos omissos e exceções que permanecerão sem explicações satisfatórias.

A estrutura de tema e rema também é usada por HENTSCHEL para explicar os casos de *sondern-Negation* ou 'negação contrastiva':

*"Kontrastierende Negation ist [...] als Thema-Rhema-Phänomen und nicht als eigene, negationsspezifische Erscheinung zu werten. Die Stellung des Negators zeigt dabei wie auch die Stellung einer Abtönungspartikel oder auch in vielen Fällen die Stellung des Adverbs die Grenze zwischen Thema und Rhema an."* (p. 131)<sup>3</sup>

Após a análise das traduções para o servo-croata e o turco, HENTSCHEL conclui que *nicht* comporta-se como um advérbio ou um complemento adverbial [*Adverbialbestimmung*], estando sujeito às relações de tema e rema na oração, que existem independentemente da negação (p. 167). É claro que as investigações da autora não se restringem à *sondern-Negation* e ao uso de *nicht/kein-*, mas a discussão das demais considerações demandaria um espaço maior do que o desta resenha. Pesquisadores interessados na negação sintática e no seu comportamento com relação a outros elementos da sentença encontrarão idéias instigantes que merecem maiores investigações.

No capítulo 5, HENTSCHEL volta-se para a discussão do modo interrogativo. Sua primeira providência é formular uma clara definição de *interrogação* e diferenciá-la do conceito ilocutório de *pergunta*. Novamente são citados criticamente vários estudos sobre os temas *modo* e

<sup>3</sup> "A negação contrastiva deve ser avaliada [...] como um fenômeno de tema e rema e não como uma manifestação própria e específica da negação. A colocação do negador, assim como a colocação de uma partícula modal ou ainda, em muitos casos, a colocação de um advérbio, marca a fronteira entre tema e rema."

*interrogação*, até chegar a uma diferenciação de três níveis de significado:

- O conteúdo proposicional ou proposição: formado pelo todo sintático dos elementos lexicais de uma frase, permanece idêntico nas três frases: *Maya vem. / Maya vem? / Maya, vem!*
- O modo: nas três sentenças acima estão representados os três modos: asserção, interrogação, imperativo.
- A ilocução: aqui, por exemplo, afirmação, pergunta e pedido.

(cf. p. 178)

Essa diferenciação é importante para que a autora desvincule as noções sintática e pragmática de interrogação. Uma sentença como *Estou lhe perguntando se você virá* pode ter o valor ilocutório de uma pergunta, mas não é considerada uma sentença no modo interrogativo, pois *lhe* faltam as marcas lexicais e sintáticas (e entonatórias) que caracterizam a interrogação em português. HENTSCHEL apresenta uma excelente analogia para ilustrar como não há necessidade de uma coincidência total entre o modo e a ilocução: um caçador tem em seu cinto um machado, uma faca e uma espingarda. Sabemos que um machado serve para cortar árvores, uma faca, para cortar carne e uma espingarda para matar animais. Mas nada impede que, por exemplo, se use a faca para gravar um coração em uma árvore, a espingarda para derrubar um coco do coqueiro e o machado para abri-lo (p. 169). Da mesma maneira, sentenças interrogativas podem ser utilizadas para muitas outras finalidades além de solicitar informação do ouvinte, como por exemplo, para fins de *trabalho da face*, ou seja, a realização de procedimentos que visam ao estabelecimento e/ou à manutenção de relações pessoais e sociais com os demais membros de uma interação, que HENTSCHEL denomina *facilocução* [*Facilokution*] (p. 181). Assim, a autora chega a uma definição de modo:

*"Satzmodi sind sprachliche Markierungen auf Satzebene, die zwischen der Proposition und der Illokution vermitteln, indem sie für bestimmte*

grundlegende illokutive Akte standardisierte Ausdrucksformen zur Verfügung stellen.” (p. 180)<sup>4</sup>

A proposição, aliada ao modo da sentença, constituiria, assim, um significado básico [*Basisbedeutung*] (ib.) sobre o qual aplicar-se-iam, na comunicação, os mecanismos de tema e rema.

HENTSCHEL discorre sobre a universalidade dos três modos de sentenças e sobre a relação entre sentenças interrogativas e condicionais (inclusive, mostrando que a lógica formal não é adequada para descrever sentenças condicionais – assim como a lógica formal, apenas, não dá conta da descrição da negação lingüística). Após uma pequena investigação das funções (pragmáticas) de sentenças no modo interrogativo (como no caso de *Was ist das für ein riesiger Kerl!*, onde a forma é a de uma interrogação e a função é de uma exclamação), a autora passa à questão das perguntas interrogativas propriamente ditas, especificamente o caso do que denomina *Vergewissungsfragen* [perguntas certificativas] (p. 205), como: *Ist das nicht Udo?* [Aquele não é o Udo?] e *W-Exklamationen* [exclamações em W-] (p. 224), como: *Was es nicht alles gibt!* [Mas o que não se vê por aí!].

No primeiro caso, *Vergewissungsfragen*, trata-se de sentenças com a forma de *Entscheidungsfragen* [perguntas afirmativo-negativas, respondidas com *sim* ou *não*] que continuam tendo o valor ilocucional de perguntas e que esperam uma resposta do interlocutor. No entanto, o uso de *nicht* nessas perguntas transmite informações adicionais: ao dizer *Ist das nicht Udo?*, o falante está praticamente certo de que aquele realmente é Udo e espera uma resposta positiva do interlocutor. Neste caso, o *nicht* não se aplica a proposição, fazendo com que muitos autores (inclusive HENTSCHEL, em um trabalho anterior, como ela mesma admite) o considerem como uma partícula modal [*Abtönungspartikel*]. No entan-

<sup>4</sup> “Modos são marcações lingüísticas no nível da sentença que intermediam a proposição e a ilocução, apresentando formas de expressão padronizadas para determinados atos ilocutórios básicos.”

to, ao constatar que este tipo de perguntas negativas também ocorre em outras línguas que não possuem partículas modais na mesma concepção do alemão, a autora propõe-se a investigar o caso empiricamente.

Utilizando-se de um formulário no qual pedia aos informantes que traduzissem as frases *Guck mal, ist das nicht Udo?* e *Karl May [...] warte mal (...) hat der nicht ‘Winnetou’ geschrieben?* para suas respectivas línguas maternas, HENTSCHEL conseguiu dados de 52 línguas diferentes. As traduções estão listadas na obra, juntamente com uma excelente legenda da qual constam indicações da função sintática de alguns elementos em cada língua, fornecidas, em princípio, pelos próprios informantes. Para o português, são apresentadas as seguintes traduções:

Olha, acolá – não é o Udo?

*Guck, da drüben* NEG KOP DEM *Udo?*

Karl May [...] espera lá [...] ele não escreveu ‘Winnetou’?

*Karl May warte dort er* NEG *schrieb* ‘Winnetou’?

(NEG = partícula negadora; KOP = cópula; DEM = demonstrativo)

Fica claro que os informantes usaram o português de Portugal, mas as traduções seriam válidas também para o português do Brasil, o que mostra que *perguntas certificativas* com negação também existem em português. O mesmo só não acontece em três línguas indígenas: Apache, Navajo e Inuktitut.

Após verificar estatisticamente que essa ocorrência em quase todas as línguas estudadas não poderia ser apenas uma coincidência, HENTSCHEL propõe uma explicação: um processo comum a todas as línguas para o uso da negação em tais perguntas. A negação não seria aqui uma partícula modal, mas uma negação real, apenas direcionada não à proposição, *mas sim ao modo da sentença* (destaque meu). De acordo

com a autora, perguntas afirmativo-negativas apresentam uma proposição como apenas possível; no caso de *Ist das Udo?* [Aquele é o Udo?], por exemplo, há uma grande possibilidade de que aquele realmente seja Udo, mas o falante não está totalmente certo disso, caso contrário, não teria perguntado. A essa pergunta acrescenta-se uma negação,

“[...] die nicht auf die Proposition, sondern auf den Satzmodus bezogen wird, also genau auf den Faktor, der die Zutreffenswahrscheinlichkeit für die Proposition vermindert. Wenn dieser Modus negiert wird, dann wird auch die durch ihn hervorgerufene beschränkte Einschränkung der Gültigkeitsbedingungen negiert. Die Funktion ließe sich vielleicht ansatzweise mit ‘ich verneine, daß dies hier vielleicht nicht gilt’ umschreiben.” (p. 222)<sup>5</sup>

Assim, reforça-se a probabilidade de que o falante esteja certo na sua interpretação dos fatos, mas sem, no entanto, ter o mesmo efeito de uma afirmação: ainda há uma margem de incerteza, apenas grande o bastante para permitir que o interlocutor seja chamado a confirmar a suposição do falante, o que pode servir a vários propósitos, como precaver-se contra possíveis enganos ou envolver mais fortemente o interlocutor naquilo que o falante quer comunicar (novamente, procedimentos do que HENTSCHEL denomina *facilocução*).

O segundo tipo de pergunta interrogativa examinado, as ‘exclamações em *W-*’, conta com um *corpus* mais reduzido que o anteriormente citado, devido a problemas para obtenção de dados. Desta vez, não se pediu aos informantes que traduzissem a frase alemã *Was es nicht alles gibt!*, pois, mesmo no caso de não haver uma tradução exatamente similar para esta exclamação em particular, isso não excluiria a possibilidade

<sup>5</sup> “[...] que não se aplica à proposição, mas sim ao modo da oração, ou seja, exatamente ao fator que diminui a probabilidade de ocorrência da proposição. Quando esse modo é negado, então também se negam as restrições às condições de validade por ele suscitadas. A função poderia ser traduzida inicialmente como ‘eu nego que isto talvez não seja válido’.”

da existência do processo de formação de tais exclamações nas diversas línguas. Assim, foram fornecidos exemplos em três línguas. Os informantes deveriam então dizer se havia construções similares em suas línguas maternas e, se possível, fornecer exemplos. São apresentados exemplos de construções similares em 31 línguas, entre as quais não há exemplos em português, apenas em espanhol, os quais, no entanto, também seriam válidos em português, ou seja, frases como *Quanto não teve que sofrer até conseguiu-lo!*, *Quantas pessoas não enganou na juventude!* Em notas de rodapé são apresentadas e discutidas ainda diversas outras possibilidades para o espanhol.

A explicação para o processo que subjaz a essas expressões estaria no fato de que tais perguntas apresentam apenas *um elemento* como aberto a diversas possibilidades. Por exemplo, em *Quem veio à festa ontem?*, o falante pede ao interlocutor que nomeie, dentre as pessoas que eles conhecem e que possivelmente poderiam ter ido à festa, aquelas que realmente estavam lá. No caso das exclamações, segundo HENTSCHEL, esse elemento é geralmente de natureza qualitativa em relação a um objeto. O falante estaria então tão impressionado com aquela qualidade, que não teria palavras para expressá-la, recorrendo à forma interrogativa para marcar o fato que ele está deixando exatamente aquele ponto em aberto (p.ex.: *Como ela é bonita!* – i.e., *Ela é tão bonita que eu não consigo dizer exatamente o quanto*). Novamente, a negação não se referiria à proposição, mas sim ao modo da sentença, e se restringiria a marcar a “não-interrogatividade” [*Nicht-Interrogativität*] (p. 233) de tais sentenças.

Em uma resenha como esta não há, obviamente, espaço para apresentar e comentar todos os pontos abordados pela autora em seu livro, que é extremamente rico em vários aspectos. Primeiramente, apresenta um panorama detalhado dos conceitos de negação, modo da sentença e interrogação, bem como de diversos temas a eles relacionados. Em segundo lugar, apresenta estudos empíricos consistentes, com análises detalhadas e a apresentação de diversas sugestões inovadoras para a expli-



cação dos resultados obtidos. Em terceiro lugar, apresenta seus objetos de pesquisa claramente delineados e transita com segurança entre os diversos níveis de análise linguística, não se deixando tolher excessivamente por uma teoria única. A autora procura sempre obter explicações voltadas ao todo da comunicação e a processos universais que permitam explicar pontos que permaneceriam inexplicáveis sem levar em consideração conceitos como tema e rema ou facilocução. Traz ainda uma grande riqueza de exemplos elucidativos, bem comentados e, muitas vezes, divertidos. O estilo também é bastante claro (quando não é sobrecarregado por um excesso de citações que, sendo sempre apresentadas no idioma original – geralmente francês ou inglês –, sem comentários explicativos do conteúdo, dificultam a leitura para aqueles que não são fluentes nessas línguas).

Tudo isso faz com que o livro seja uma importante referência para aqueles que se ocupam do estudo tanto da negação quanto da interrogação, principalmente pela iniciativa de apresentar sugestões pouco tradicionais para questões que há tempos intrigam os linguistas. Mesmo que tais sugestões ainda devam ser melhor verificadas (como a da não-existência de *sondern-Negation*) e que eu pessoalmente duvide de algumas (como a afirmação de que a entoação não teria qualquer valor em sentenças interrogativas), creio ser muito importante que se apresentem novas sugestões para questões que claramente não são solucionadas de modo satisfatório pelas abordagens tradicionais.

*Selma Martins Meireles, Área de Alemão, USP*

**Gerd FRITZ & Thomas GLONING (Hgg.). Untersuchungen zur semantischen Entwicklungsgeschichte der Modalverben im Deutschen.** Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997 (*Reihe Germanistische Linguistik* 187, x + 455 S., DM 178,00, ISBN 3-484-31187-8)

Dieses Buch behandelt die semantische Entwicklungsgeschichte der deutschen Modalverben. Das Thema stellt einen der Forschungsschwerpunkte der an der Justus-Liebig-Universität Gießen tätigen Herausgeber dar. Hauptziel des Werkes ist die Förderung der Diskussion über Modalverben durch die Behandlung von theoretischen und methodischen Problemen, die trotz zahlreichen Forschungen noch offen sind.

Das Buch enthält, außer dem Vorwort, sechs Beiträge von Gerd FRITZ (zwei Artikel), Rosemarie LÜHR (zwei Artikel), Roswitha FEILICKE und Thomas GLONING (je ein Artikel). Zusammen mit jedem Beitrag werden die Quellen und die Literatur angegeben. Die Literaturangaben des ersten Beitrags sind umfassender als die der übrigen und beinhalten die wichtigsten Werke von allgemeinem Interesse. Im ganzen Buch wird bewußt zwischen zwei Perspektiven hin- und hergewechselt: einer Mikro-perspektive, die Aspekte wie Innovation, Übernahme, Variation und Selektion im Sprachgebrauch von Individuen erforscht, und einer Makro-perspektive, die nach Generalisierungen über den Sprachgebrauch in unterschiedlichen Sprechergemeinschaften sucht. Die Verknüpfung dieser beiden Perspektiven trägt erheblich zur Bereicherung der gesamten Ergebnisse bei.

Im ersten Beitrag behandelt Gerd Fritz unter dem Titel *Historische Semantik der Modalverben. Problemskizze – exemplarische Analysen – Forschungsüberblick* (Seiten 1-157) die Grundlinien der Entwicklungsgeschichte der deutschen Modalverben. Dieser sehr detailreiche Aufsatz wendet sich an Leser, die sich schon früher mit dem Thema

Modalverben beschäftigt haben. Er kann aber auch Einsteiger bewegen, die Thematik gründlich zu studieren. Nach einer kurzen Einleitung behandelt der Autor eine Reihe von theoretischen und methodischen Grundfragen, die für die historische Erforschung der Modalverben wichtig sind. Dazu gehören die umstrittene Abgrenzung der Kategorie Modalverb, die Erschließung geeigneter Quellen sowie die semantische und pragmatische Beschreibung. Die folgenden semantischen Entwicklungstypen werden detailliert behandelt: (1) Bedeutungserweiterung und Metaphorik, (2) Konventionalisierung einer konversationellen Implikatur, (3) allmähliche Ausbreitung einer Neuerung über die Kontexte, (4) Umdeutung bzw. Reanalyse, (5) Bedeutungsabschwächung/Desemantisierung/semantisches Verblässen (*bleaching*) und andere Bedeutungsveränderungen. Weitere hier behandelte Aspekte sind: Sprechakte, zentrale, marginale, isolierte und ephemere Verwendungsweisen, Negation, Fragen, syntaktische Subordination, Zukunftsbezug, Valenzveränderung, Ausdruck von Höflichkeit und soziolinguistische Variation. Es folgen exemplarische Analysen verschiedener Modalverben und ein gut gegliederter Forschungsüberblick.

Der zweite Artikel, von Rosemarie LÜHR, trägt den Titel *Zur Semantik der althochdeutschen Modalverben* (Seiten 159-175). LÜHR bestrittet die Annahme von BECH (1951: 5ss.), derzufolge die Negation eine entscheidende Rolle bei der Bedeutungsverschiebung der Modalverben gespielt hat. Eine dieser Verschiebungen betrifft *dürfen* und *müssen*: Im Althochdeutschen bezeichnete *dürfen* eine Notwendigkeit und *müssen* eine Erlaubnis; heute drücken diese Modalverben genau das Gegenteil aus. LÜHR stellt anhand von Beispielen aus dem Althochdeutschen fest, daß es sehr viele Ausdrücke für den Begriff MÜSSEN gab, unter ihnen die Verben *muozan* und *sculan*, aber auch Wörter aus anderen grammatischen Kategorien, während für den Begriff DÜRFEN weniger Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung standen. Unter letzteren fanden sich aber auch *muozan*, *sculan* und das negierte *thurfan* (mit der Bedeutung "nicht dürfen"). Die Autorin erklärt, das für beide Begriffe benutzte *sculan* (heute *sollen*) sei wegen der Reimwortbildung zu einer Konverse von *wollen* geworden und somit später nicht mehr mit der Bedeutung

von *müssen* (oder von *dürfen*) verwendbar gewesen. Es habe dann sozusagen den Weg für andere Verben frei gemacht. *Muozan* war das einzige Verb in diesem Umfeld, das die Konstruktion mit dem Infinitiv bilden und so die freigewordene Stelle von *sculan* einnehmen konnte. Außerdem hatte *muozan* im Althochdeutschen unter anderem die Bedeutung "du bist in der Lage, dass dir nichts anders übrig bleibt", und konnte sich in dieser Variante mit der Zeit als Verb zum Ausdruck der Notwendigkeit durchsetzen, ohne daß die Negation dabei eine Rolle spielte. Der einzige Zusammenhang mit der Negation existiert nach LÜHR bei dem Bedeutungswandel von *durfan*, da die verneinte Form dieses Verbs im Korpus des Althochdeutschen schon zur Bedeutung von "etwas nicht tun dürfen" tendiert hat.

Von LÜHR stammt auch der dritte Beitrag, *Modalverben als Substitutionsformen des Konjunktivs in früheren Sprachstufen des Deutschen? Die Verhältnisse in der Hypotaxe* (Seiten 177-208). Laut DUDEN-Grammatik (1998: 98) ist das Modalverb *sollen* (wie auch andere Modalverben) nach dem Prinzip der Sprachökonomie in manchen Sätzen überflüssig, wenn die von ihm bezeichnete (Auf)forderung durch andere Sprachmittel ausgedrückt wird. So sollte man z.B. den Konjunktiv in folgenden Nebensätzen weglassen und jeweils den (b)-Satz bevorzugen:

- (1) a Sie gab ihm die 100 Mark, damit er seine Schulden bezahlen solle.
- b Sie gab ihm die 100 Mark, damit er seine Schulden bezahlt.
- (2) a Ich bitte um die Erlaubnis, das tun zu dürfen.
- b Ich bitte um die Erlaubnis, das zu tun.

Da Konjunktiv und Modalverben ähnliche semantische Begriffe ausdrücken können, sucht LÜHR in solchen Nebensätzen nach Interdependenzen zwischen Modalverben und Konjunktiv, insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Substitution des Konjunktivs durch Modalverben. Diese kann obligatorisch oder fakultativ sein, wobei das Modalverb

mit oder ohne Eigenbedeutung und im Indikativ oder im Konjunktiv vorkommt. Zweifellos wäre eine obligatorische Substitution durch ein indikativisches Modalverb ohne Eigenbedeutung wesentlich ökonomischer. Die Autorin fand aber in Nebensätzen des Althochdeutschen überwiegend fakultative Substitution durch ein konjunktivisches Modalverb mit Eigenbedeutung. Das bedeutet, daß der Gebrauch des Konjunktivs in Nebensätzen wichtiger war als das Prinzip der Sprachökonomie. Konjunktivische Modalverben mit Eigenbedeutung als fakultative Substitutionsformen des Konjunktivs im Nebensatz wurden auch noch im Frühneuhochdeutschen festgestellt. Erst seit dem 19. Jahrhundert (wie noch heute) werden Nebensätze mit (konjunktivischen oder indikativischen) Modalverben (3a) als verpönt angesehen und durch Sätze ohne diese Verben (3b) ersetzt:

- (3) a Es wird erzählt, daß der Prinz verwundert sein soll.  
b Es wird erzählt, daß der Prinz verwundert ist.

Das zeigt, daß das Ökonomieprinzip erst im Neuhochdeutschen zur Geltung kam. LÜHR vermutet, daß der Rückgang der Verwendung von Modalverben in Nebensätzen etwas mit dem geringeren Einsatz des Konjunktivs in diesen Sätzen zu tun hat, zumal die meisten dazu verwendeten Modalverben eine eigene Bedeutung hatten und nicht nur als Platzhalter benutzt wurden.

Der vierte Artikel, von Roswitha PEILICKE, steht unter der Überschrift *Zur Verwendung der Modalverben 'können' und 'mögen' im frühneuzeitlichen Deutsch (1500 bis 1730)* (Seiten 209-247). Die Autorin untersucht die Verwendungsweisen und das Konkurrenzverhältnis von *können* und *mögen* vor dem Hintergrund der Frage: "Wer wählt welchen Ausdruck zu welchem Zeitpunkt in welcher Situation für eine Mitteilung an wen?" (OKSAAR 1977: 102). Sie ermittelt zunächst die Verwendungsweisen der beiden Verben aus einem Textkorpus und geht anschließend ihren Beziehungen zu bestimmten kommunikativen Faktoren nach. Sehr interessant ist dabei die dreistufige Vorgehensweise bei der Bedeutungs-

ermittlung. Zuerst wird das Korpus ausgehend von einem verstehensorientierten Ansatz (aus der Sicht des Rezipienten) analysiert; dann betrachtet die Autorin unter einem semantisch-strukturellen Blickwinkel die Subjekt-Infinitiv-Prädikation (BECH 1949; WELKE 1965). Abschließend kommt durch die Forschung in Wörterbüchern und Sprachabhandlungen das metasprachliche Wissen aus dem Untersuchungszeitraum ins Spiel. Nach der Bedeutungsermittlung erforscht PEILICKE den Einfluß des Autors (Welt- und Sprachwissen), der Textsorte und der Sprachlandschaft (Nord-, Westmittel-, Ostmittel-, Westober- und Ostoberdeutschland). Die Ergebnisse zeigen, daß zu der untersuchten Zeit der Gebrauch von *können* immer häufiger wird, wobei dieses Verb bei 'intra-' und 'extrasubjektiver Möglichkeit' und 'Erlaubnis' benutzt wird. Die Verwendung von *mögen* beschränkt sich dagegen wegen der Konkurrenz mit anderen Sprachmitteln immer mehr auf die Kodierung der 'hypothetischen Möglichkeit' und der Volition. Nach PEILICKE ist diese Entwicklung mit einem zunehmenden Einfluß der gesprochenen auf die geschriebene Sprache zu erklären, worin die Autorin eine 'Modernisierung' sieht. Es stellt sich auch heraus, daß der Gebrauch von *mögen* zum Ausdruck des 'Wunsches' zunimmt.

Im folgenden Artikel widmet sich Gerd FRITZ unter dem Titel *Deutsche Modalverben 1609. Nicht-epistemische Verwendungsweisen* (Seiten 249-305) dem nicht-epistemischen Modalverbgebrauch in den zwei ersten erhaltenen deutschen Wochenzeitungen. Dieser Aufsatz kann als Gegenstück zu einem früheren Artikel betrachtet werden (FRITZ 1991), in dem der Autor die epistemischen Verwendungsweisen von *können*, *mögen*, *dörffen*, *müssen*, *sollen* und *wollen* im gleichen Korpus untersuchte. Die Belege sprechen für ein relativ gut entwickeltes epistemisches System, das sich von dem heutigen hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß die epistemische Verwendungsweise von *möchte* damals die prototypischste Form darstellte, während sie heute kaum noch benutzt wird. Ein anderer Unterschied betrifft das epistemische *dürfen* im Indikativ, das heute nicht mehr gebraucht wird. Das Verb *sollen* wurde dagegen schon damals zur Kodierung eines Berichtes aus zweiter Hand verwendet.

FRITZ gelangt zu zahlreichen interessanten Beobachtungen zu den verschiedenen nicht-epistemischen Varianten im Gebrauch der Modalverben. Ein Beispiel dafür ist das Verhalten von *können* und *mögen*. Das Korpus zeigt einen mittleren Stand in der Entwicklung dieser Verben, in dem für jedes Verb getrennte neben konkurrierenden Verwendungsweisen vorkommen. In späteren Zeiten wurden die ursprünglich nicht-epistemischen Verwendungsweisen von *mögen* allmählich von *können* übernommen, während *mögen* in neuen Verwendungsweisen auftauchte. Die im Korpus belegten Verwendungsweisen der Verben *dürffen*, *müssen*, *sollen* und *wollen* werden auch reichlich exemplifiziert und mit älteren und neueren Gebrauchsweisen verglichen, so daß ein guter Überblick gewonnen wird.

Das Buch schließt mit dem Beitrag von Fritz GLONING *Modalisierte Sprechakte mit Modalverben. Semantische, pragmatische und sprachgeschichtliche Untersuchungen* (Seiten 307–437). Der Autor arbeitet mit Belegen aus neun Jahrhunderten und studiert daran Äußerungsformen, bei denen ein Modalverb in der ersten Person zusammen mit einem Sprechaktverb eine zentrale Rolle spielt (z.B. *Ich muß Ihnen mitteilen, daß ...*; *Wir dürfen uns ganz herzlich bei Ihnen bedanken.* etc.). Diese Äußerungsformen leiten modalisierte Sprechakte ein. GLONING nennt drei Hauptziele für seine Arbeit. Zunächst versucht er zu klären, wie solche Ausdrücke mit modalisierten Sprechakten zusammenhängen. Sodann beschreibt er das Spektrum der Verwendungsweisen dieser Äußerungsformen und grenzt den semantischen bzw. funktionalen Beitrag der Modalverben ab. Zuletzt betrachtet er den Bestand der Äußerungsformen und der Verwendungsweisen von Modalverben für modalisierte Sprechakte im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Deutschen. Der Autor stellt fest, daß diese Verwendung der Modalverben gleichzeitig eine förmliche und eine höfliche Ausdrucksweise ist, die sich nicht durch die üblichen Bedeutungsbeschreibungen erklären läßt. Um diese Besonderheiten zu erklären, nennt er fünf kommunikative Funktionsgruppen der Modalverben, die entweder auf konventionelle Bedeutungsbestandteile oder auf Implikaturen bzw. Zusatzvoraussetzungen zurückzuführen sind.

Diese Funktionsgruppen sind (1) Mittel der Höflichkeit, (2) *hedge*-Funktion oder Redecharakterisierung, (3) Themenorganisation und Kennzeichnung des Status von Beiträgen (z.B. Relevanz), (4) Signalisierung von Annahmen über Präferenzen des Hörers und (5) Ausdruck von Bekräftigung und Emphase. Anhand dieser Funktionsgruppen analysiert GLONING die Entwicklung der einzelnen Modalverben und einige von ihren Konkurrenzformen in modalisierten Sprechakten (z.B. die Wendung *die traurige Pflicht haben, mitzuteilen* als equivalent zu *mitteilen müssen*, oder die Verben *erlauben* und *gestatten* zum Ausdruck von Bitten, Fragen usw.). Schließlich stellt der Autor durch Vergleiche zu anderen Sprachen fest, daß es Ähnlichkeiten zwischen den grundlegenden Mustern gibt, die seiner Meinung nach nähere Beobachtungen erfordern.

Das hier vorgestellte Buch stellt zweifellos eine Bereicherung der Forschung zum Thema Modalverben dar. Durch die Analyse zahlreicher Beispiele und das Einbeziehen von unterschiedlichen – auch modernen – Theorien und Hypothesen gelingt den Autoren ein guter Überblick über den aktuellen Stand der Diskussion über diese Verben. In den einzelnen Beiträgen beziehen sich die Verfasser auf zahlreiche Arbeiten anderer Autoren, so daß der Leser sowohl ähnliche als auch gegenüberstehende Hypothesen kennenlernen kann. Obwohl die Lektüre dieses Werkes wegen seiner Vielfältigkeit und Spezialisierung für brasilianische Leser gewiß keine einfache Aufgabe darstellt, lohnt sie sich besonders für diejenigen, die sich schon mit Modalverben beschäftigen und ihre Kenntnisse vertiefen wollen.

## Literaturverzeichnis

- BECH, Gunnar. "Das semantische System der deutschen Modalverba." In: *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, IV. Kopenhagen, 1949.
- BECH, Gunnar. "Grundzüge der semantischen Entwicklungsgeschichte der hochdeutschen Modalverba." In: *Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser* 32, 6. Kopenhagen, 1951.

DUDEN. *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 6. Aufl., Mannheim, Dudenverlag, 1998.

FRITZ, Gerd. "Deutsche Modalverben 1609 – Epistemische Verwendungsweisen. Ein Beitrag zur Bedeutungsgeschichte der Modalverben im Deutschen." In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 113, 28-52, 1991.

OKSAAR, Els. "Zum Prozeß des Sprachwandels. Dimensionen sozialer und linguistischer Variation." In: *Sprachwandel und Sprachgeschichtsschreibung im Deutschen*. Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, 1976, 98-117. Düsseldorf, Schwann, 1977.

WELKE, Klaus. *Untersuchungen zum System der Modalverben in der deutschen Sprache der Gegenwart. Ein Beitrag zur Erforschung funktionaler und syntaktischer Beziehungen*. Berlin, Akademie, 1965.

*Maria Cristina R. Guedes Evangelista,  
pós-graduanda, Área de Alemão, USP*

**Gerd ANTOS & Heike TIETZ (Hgg.). Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends.** Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997 (*Reihe Germanistische Linguistik* 188, x + 230 S., DM 128,00, ISBN 3-484-31188-6)

1. – Der vorliegende Sammelband vereinigt unter dem Motto *Quo vadis, Textlinguistik?* insgesamt 15 Beiträge, die im März 1996 auf einer Tagung aus Anlass des 70. Geburtstags von Wolfgang Heinemann an der Universität Halle/Saale vorgestellt wurden. Wolfgang HEINEMANN ist zusammen mit Dieter VIEHWEGER Autor des 1991 erschienenen Buches *Textlinguistik. Eine Einführung*, das als eines der wichtigsten neueren deutschsprachigen Standardwerke dieser Disziplin gelten kann.

In ihrer Einleitung stellen Gerd Antos und Heike Tietz (Halle) fest, dass die Textlinguistik heute, gut 30 Jahre nach ihrem Aufkommen, eine typisch europäische Subdisziplin der Sprachwissenschaft geblieben zu sein scheint. Ihre Legitimität steht letztlich immer noch zur Diskussion. Dabei sind zwei Fragen zentral: (1) *Was ist ein Text?* und (2) *Inwieweit ist Text eine linguistische Größe?*

Die traditionelle Sprach- und Literaturwissenschaft einschließlich der frühen Textlinguistik betrachtet Texte als nach außen abgegrenzte und nach innen zusammenhängende sprachliche Einheiten, die eine bestimmte Form besitzen und von einem bestimmten Autor hervorgebracht wurden (vgl. die Kriterien der Textualität in DE BEAUGRANDE & DRESSLER 1981). Dass alle diese Eigenschaften Idealisierungen sind, kann man sich leicht vor Augen führen. Schon bei so klassischen Texten wie der Bibel werden sie zum Problem. Ist die Bibel ein Text oder handelt es sich um eine Sammlung mehrerer Texte? Falls es sich um mehrere Texte handelt, wie viele sind es, und aufgrund welcher Kriterien sind die Grenzen festzulegen? Welche Version definiert angesichts der Überlieferungslage die gültige Textform? Wer ist der Autor? Noch viel problematischer wird

der Textbegriff im Hinblick auf heutige Medien- und Internet-Texte. Schwierigkeiten mit Abgrenzung und Kohärenz, kanonischer Form und Autor kennzeichnen gerade in diesen Bereichen den Kampf der Textlinguistik mit ihrem Gegenstand.

Ebenso kompliziert ist die Frage, inwieweit Text als linguistische Größe gelten kann. Semiotisch betrachtet, muss ein Text gar nicht notwendig sprachlich konstituiert sein. Beispielsweise kann auch eine Sequenz von Verkehrsschildern durchaus als Text aufgefasst werden (vgl. POSNER 1992: 24 f.). Aber selbst wenn man sich auf sprachliche Texte im engeren Sinne beschränkt, ist noch immer zu fragen, ob diese eher linguistische, kommunikative oder gar kulturelle Entitäten sind. Die Pioniere der Textlinguistik in den sechziger Jahren (z.B. HARWEG 1968=1979) verfolgten mit der Grammatik transphrastischer Phänomene eindeutig linguistische Ziele. Aber bald schon wurde erkannt, zum Beispiel von Autoren wie HALLIDAY & HASAN (1976), dass die für den Textbegriff so wichtige Kohärenz auf keinen Fall rein grammatisch zu erfassen ist. Heute gehen die meisten Textlinguisten davon aus, dass Texte kommunikative Entitäten sind (vgl. z.B. WEINRICH 1993: 17). Damit befindet man sich bereits auf dem Gebiet der Kommunikationswissenschaft und somit außerhalb der Linguistik im engeren Sinne.

Als kommunikative Einheit kann Text immerhin noch einen legitimen Gegenstand linguistischer Forschung bilden, wenn man die Linguistik als diejenige Teildisziplin der Kommunikationswissenschaft betrachtet, die sich mit sprachlicher Kommunikation befasst – eine Ansicht freilich, die von sehr vielen heutigen Linguisten nicht geteilt wird. Darüber hinaus gerät jedoch selbst die kommunikative Textdefinition in Zweifel, wenn man beispielsweise an manche literarische Texte denkt, bei denen gar nicht ohne weiteres klar ist, ob jemand mit ihnen kommunizieren will und was gegebenenfalls kommuniziert wird. Möglicherweise läuft dieser Gedankengang auf die Schlussfolgerung hinaus, dass ein Text schlicht das ist, was von einer gegebenen Gemeinschaft als Text betrachtet und behandelt wird. Dies wäre dann eine rein kulturelle Entität und kein legitimer Gegenstand der Linguistik mehr, wenn man die Lin-

guistik nicht in der allgemeinen Kulturwissenschaft verschwinden lassen will.

2. – Mit diesen und ähnlichen Fragen beschäftigen sich die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes.

Im ersten Aufsatz, *Textlinguistik: Zu neuen Ufern?*, rekonstruiert Robert de Beaugrande (Wien), ausgehend von den Gegenüberstellungen von deskriptiver vs. generativer Linguistik und *fieldwork vs. homework linguistics* (S. 1 f.), den wissenschaftsgeschichtlichen Stellenwert der in den sechziger Jahren im deutschsprachigen Raum neuauftretenden Textorientierung. Leider gelangt das in diesem Zusammenhang diskutierte Ebenenmodell der Sprache (S. 9) kaum über klassisch-strukturalistische Konzeptionen hinaus. Am Ende plädiert der Autor für einen "transdisziplinären" Ansatz der Textlinguistik als "Textwissenschaft".

Im zweiten Beitrag thematisiert Wolfdietrich Hartung (Berlin) unter dem Titel *Text und Perspektive* die unvermeidbare Standpunkt-Relativität von Texten hinsichtlich ihrer Produktion und Rezeption. Es geht um die Frage, auf welche Weise einem Text von seinem Produzenten und seinem Rezipienten Sinn gegeben wird (S. 23). Der Autor kritisiert an der Nachrichtentechnik orientierte, simplifizierende Modelle, die Texte als semiotische Behälter für objektive Informationen behandeln. Stattdessen fordert er, bei der Analyse von Kommunikationsereignissen neben dem Text als materiellem Gebilde auch die kognitiven Prozesse seiner Produktion und Rezeption zu untersuchen, die den Gegenstand der Kommunikation allererst hervorbringen, und zwar in einer jeweils spezifischen perspektivischen Bindung. Daraus folgt die wichtige Einsicht, dass das, was als der Inhalt eines Textes betrachtet wird, für Produzenten und Rezipienten nicht identisch zu sein braucht.

Der dritte Beitrag mit dem Titel "*Puzzle-Texte*" – *Bemerkungen zum Textbegriff* von Ulrich Püschel (Trier) diskutiert am Beispiel journa-

listischer Texte aus dem 17. bis 20. Jahrhundert die Montage von Einzelinformationen zu komplexeren Gebilden. Es wird vorgeführt, wie immer aufwendigere Mittel der Gliederung und der graphischen Gestaltung auf zunehmende Bedürfnisse des Lesers nach selektiver Informationsverarbeitung reagieren. Dies setzt sich fort in der Struktur von Fernsehnachrichten, die zunächst gedruckte Presstexte nachahmen, aber bald schon eigene Aufbauprinzipien herausbilden. Problematisch in allen diesen Fällen ist die Frage, ob die Einzelinformation oder das Ganze der Text ist. Püschel bezieht angesichts dessen die radikale Position, dass dem Rezipienten die entscheidende Rolle für die Textdefinition zukommt: Ein Sprachgebilde ist "nicht per se ein Text, sondern immer nur nach dem Verständnis von jemandem." (S. 28) Wenn man sie zuende denkt, läuft diese Schlussfolgerung darauf hinaus, die Textlinguistik in die Kulturwissenschaft einzuordnen und aus der Linguistik auszuschließen.

Im vierten Beitrag untersucht Gerd Antos (Halle) *Texte als Konstitutionsformen von Wissen*. In zwölf Thesen expandiert er die letztlich wohl auf Karl POPPER (1972) zurückgehende Einsicht, dass Texten (vor allem geschriebenen) eine zentrale Funktion in der kulturellen Evolution des Wissens zukommt. Texte repräsentieren, so die Essenz des Aufsatzes (vgl. S. 45), nicht einfach Wissen, das schon vorher und textunabhängig vorhanden ist, sondern tragen zur Konstitution und intertextuellen Weiterentwicklung von Wissen bei. Philosophisch betrachtet, stellt diese Denkfigur ein Bindeglied zwischen Kognition und Kultur bereit. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht soll sie die Frage beantworten: "Was soll und was kann die Textlinguistik eigentlich erklären?" (S. 43) Ob sie eine solche Begründung leisten kann, bedarf weiterer Diskussion. Als Teildisziplin der Linguistik müsste die Textlinguistik mündlich und schriftlich konstituierte Texte gleichermaßen berücksichtigen. Ob Texte in beiden Medien im selben Sinne als Konstitutionsformen von Wissen betrachtet werden können und in beiden Fällen darin eine substantielle Funktion haben, wird aus dem vorliegenden Aufsatz nicht vollständig klar. Möglicherweise deuten die Thesen des Autors im Gegenteil darauf hin, dass die Textlinguistik, evolutionstheoretisch begrün-

det, eher eine Subdisziplin der Philosophie (genauer: der Epistemologie) bildet.

Der fünfte Beitrag, *Erarbeitung von Textstrukturen*, von Paul R. Portmann-Tselikas (Graz), befasst sich mit dem Prozess des Formulierens und der Herstellung lokaler Kohärenz beim Schreiben. Im untersuchten Beispiel expliziert eine Informantin durch lautes Denken verschiedene Formulierungsvarianten für eine Passage eines Beschwerdebriefes, die sie nacheinander verwirft, bevor sie nach einem Neuansatz die endgültige Formulierung findet. Der Autor verdeutlicht, dass Kohärenz kein abstrakter, im vorhinein definierter Zielzustand, sondern ein Produkt des Formulierens ist, das prozesshaft erzeugt wird (S. 77). Sein empirischer Ansatz der Textproduktionsforschung überzeugt durch Realitätsnähe. Es wäre allerdings wünschenswert, die ausgeführten allgemein rhetorisch-strategischen Rasonnements noch durch spezifischer linguistische Aspekte zu ergänzen, zum Beispiel um den der Verwendung vorfabrizierter sprachlicher Versatzstücke, wie er in dem verwendeten Beispiel klar hervortritt.

Auch der sechste Beitrag, mit dem Titel *Text und Dynamik* von Karl-Heinz Pogner (Odense), befasst sich mit der Textproduktion, diesmal im technischen Bereich. Es geht um die Erstellung eines Energiekonzeptes für eine ostdeutsche Stadt durch ein dänisches Ingenieurbüro. In dieser Fallstudie kommen verschiedene Aspekte zusammen: arbeitsteiliges Schreiben, fachsprachliches Schreiben, Schreiben in der Fremdsprache, interkulturelle Kommunikation, Kommunikation zwischen Experten und Politikern, um nur einige zu nennen. Für jeden dieser Bereiche werden Einsichten gewonnen, wobei die vom Autor hervorgehobene, dass Fachtexte auch kommunikativ-interaktive Funktionen erfüllen (S. 82 f.), sicherlich die am wenigsten überraschende ist. Vielleicht wäre es interessant gewesen, die unterschiedlichen Aspekte der Studie noch genauer gegeneinander abzugrenzen.

Im siebten Beitrag geht Ulla Fix (Leipzig) unter dem Titel *Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität – ein "post-*

*modernes" Stilmittel?* der stilistischen Funktion von Montagen, Mischungen und Brüchen von Textmustern in poetischen Texten und Alltags-texten, vor allem in der Werbung, nach. Sie kommt zu dem nicht unerwarteten Befund, dass in der Gegenwart Verstöße gegen traditionelle Textmusterkonventionen häufig sind und dass diese ästhetische Funktion haben (S. 106).

Der achte Beitrag, von Angelika Linke und Markus Nussbaumer (Zürich), inspiziert das aus der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft stammende Konzept der *Intertextualität* mit textlinguistischen Augen. Zunächst werden der Begriff und sein theoretisches Umfeld, ausgehend von Arbeiten von Julia Kristeva und Roland Barthes aus den sechziger und frühen siebziger Jahren, vorgestellt. Sodann werden einige ausgewählte Begriffskomponenten – insbesondere *Text*, *Autor* und *Leser* – genauer untersucht und mit einschlägigen textlinguistischen Einsichten verglichen. Dabei werden teilweise Übereinstimmungen deutlich, zum Beispiel bei der Betonung der Prozesshaftigkeit von Texten, die sich auch in neueren Ansätzen der Textlinguistik findet. Andererseits zeichnen sich in der Gegenüberstellung spezifische Beschränkungen der poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Denkweise und Begrifflichkeit ab, insbesondere die fatalistische Überschätzung der Sprache und des Diskurses und die Unterschätzung der Intentionalität des Individuums in Kommunikation und Interaktion.

Meiner Meinung nach ist dieser Aufsatz der interessanteste und am konsequentesten ausgearbeitete des Bandes. Schon die unpräzise aber genaue Darstellung zentraler Begriffe des literaturwissenschaftlichen Poststrukturalismus, die sich wohltuend von der mystifizierenden Schreibweise vieler Adepten dieser Schule abhebt, lohnt die Lektüre. Vor allem aber eröffnet die umsichtige Überprüfung der vorgestellten Begriffe hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit in der Textlinguistik höchst anregende Perspektiven auf den Textbegriff. Deutlicher als die Thesen von Antos (siehe oben) scheinen mir die Überlegungen von Linke und Nussbaumer schriftlich und mündlich konstituierte Texte gleichermaßen zu betreffen. Andererseits privilegiert das Intertextualitätsmodell in

gewisser Weise literarisch-ästhetische Texte, wie die Autoren selbst beobachten (S. 121 f.). Ungeachtet dieser (vielleicht nur vorläufigen) Beschränkung handelt es sich um einen Aufsatz, der Anstöße für künftige Denkwege der Textlinguistik gibt und dessen Lektüre daher jedem an Texten interessierten Linguisten nur empfohlen werden kann.

Im neunten Beitrag geht Christoph Sauer (Groningen) anhand eines Beispielartikels aus der *Deutschen Zeitung in den Niederlanden* (DZN) vom Oktober 1941 der Mehrfachadressierung journalistischer Texte in der NS-Presse nach. Er macht deutlich, dass ein wichtiges Formulierungsproblem darin bestand, zugleich den Erwartungen der für Propaganda zuständigen offiziellen Dienststellen und den Erwartungen deutscher und niederländischer Zeitungsleser gerecht zu werden, sowie daneben auch noch bestimmte rhetorische Strategien gegenüber Journalisten anderer Medien und Lesern im Ausland zu verfolgen (S. 137 ff.). Methodisch vage an der Diskursanalyse Foucaultscher Prägung orientiert, gelangt der Beitrag letztlich nicht zu einer wirklich neuen Modellbildung. Immerhin macht er aber deutlich, dass die Propaganda des Nationalsozialismus auch für die heutige Textlinguistik noch ein ergiebiger Forschungsgegenstand ist.

Der folgende Aufsatz von Eva-Maria Jakobs (Saarbrücken) untersucht *Plagiate*, insbesondere *im Kontext elektronischer Medien*. Der Begriff des Plagiats entstammt einer bürgerlichen Ethik, die Texte als abgrenzbares Privateigentum betrachtet (S. 160). Angesichts zeitgenössischer Denkmodelle wie des der Intertextualität (siehe oben) sowie vor dem Hintergrund der technischen Möglichkeiten der heutigen Medienwelt muss er als theoretisch veraltet eingestuft werden. Dass er dennoch eine nicht unerhebliche praktische Virulenz behält, ist auf die mit Texten verbundenen Optionen wirtschaftlicher und/oder beruflicher Nutzung zurückzuführen. Der Beitrag macht deutlich, dass in der Gegenwart gerade die Krise des Text(- und Plagiat-)begriffs zu einer schwer kontrollierbaren Vermehrung von Plagiatvorwürfen führt. In dieser Situation ist eine Neuaushandlung von Schlüsselkonzepten des öffentlichen Denkens über Texte, einschließlich der Textethik notwendig (S. 170).



Die übrigen Aufsätze des Bandes gehen auf diverse Anwendungsfragen ein. Józef Wiktorowicz (Warschau) und Jerzy òmudzki (Lublin) befassen sich mit textlinguistisch relevanten Aspekten der Übersetzung, und zwar mit der Frage der Äquivalenz auf der Komplexitätsebene des Textes und mit der Rezeptionsperspektive des Dolmetschers als Einflussfaktor beim Konsektivdolmetschen. Swetlana Mengel (Berlin/Halle) behandelt Fragen der textstilistischen Normierung im Altkirchen-slawischen, und Antonie Hornung (Trient) diskutiert Kohärenz und Komplexität von lernerproduzierten Texten im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache. Liest man diese Beiträge (mit der gebotenen Vorsicht) als Hinweise auf die Zukunftsperspektiven der Textlinguistik, so deuten sie, wie die meisten übrigen Beiträge, auf eine Tendenz zur Abwendung vom Text im engeren linguistischen Sinne und auf eine Hinwendung zu semiotischen, anthropologischen, kulturellen oder anderweitig außer-linguistischen Perspektiven hin.

Heike Tietz (Halle) stellt eben diese Beobachtung an den Anfang ihrer Schlussbemerkungen, in denen sie nochmals zusammenfassend die Problematik des Textbegriffs und die disziplinäre Zuordnung der Textlinguistik erörtert sowie einige ergänzende Themen für die zukünftige textlinguistische Diskussion auflistet.

3. – Der vorliegende Band ist ein unentbehrlicher Beitrag zu einer noch lange nicht beendeten Diskussion. Nicht nur in Deutschland und den europäischen Ländern, sondern auch in Brasilien hat die Textlinguistik eine gewisse Verbreitung gefunden, vor allem in den Arbeiten von Ingedore Villaça KOCH (z.B. FÁVERO & KOCH 1994; KOCH 1997). Zugleich spürt man aber auch hierzulande in letzter Zeit eine zunehmende Skepsis bezüglich der Leistungsfähigkeit textlinguistischer Begriffe und Modelle.

Der Band behandelt vorwiegend den Textbegriff selbst, sowie die Probleme der Abgrenzung, der Kohärenz, der kanonischen Form, der

Autorschaft und der Textrezeption. Darüber hinaus würden Themen wie Textsorten, Textprogression oder Referenzverkettung eine kritische Neusichtung verdienen. Dagegen ist die Frage der disziplinären Zugehörigkeit der Textlinguistik, wie auch Heike Tietz betont, letztlich zweitrangig. Solange man nicht bestreitet, dass Texte existieren und eine unvermindert zentrale Rolle in unser aller Leben spielen, wird auf jeden Fall eine Wissenschaft benötigt, die uns die Rolle von Texten im Leben verständlich macht. Diese Aufgabe definiert vor allem anderen die Zukunft der Textlinguistik.

### Literaturverzeichnis

- DE BEAUGRANDE, Robert-Alain & Wolfgang Ulrich DRESSLER. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen, Niemeyer, 1981.
- FÁVERO, Leonor Lopes & Ingedore G. Villaça KOCH. *Linguística Textual: Introdução*. 3. Aufl., São Paulo, Cortez, 1994.
- HALLIDAY, Michael A. K. & Ruqaiya HASAN. *Cohesion in English*. London, Longman, 1976.
- HARWEG, Roland. *Pronomina und Textkonstitution*. 2. Aufl., München, Fink, 1968=1979.
- HEINEMANN, Wolfgang & Dieter VIEHWEGER. *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen, Niemeyer, 1991.
- KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo, Contexto, 1997.
- POPPER, Karl R. *Objective Knowledge*. Oxford, Clarendon, 1972.
- POSNER, Roland. "Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe." In: LANDSCH, Marlene, Heiko KARNOWSKI & Ivan BYSTRINA (Hg.). *Kultur Evolution: Fallstudien und Synthese*. Frankfurt/Main, Lang, 1-65, 1992.

*Hardarik Blühdorn, Área de Alemão, USP*

Serão submetidos à aprovação da Comissão Científica **artigos e resenhas de livros especializados** sobre temas no âmbito de **literatura, linguística e tradução de expressão alemã**. Os trabalhos podem ser redigidos em português, alemão, inglês, espanhol ou francês e devem ser inéditos.

Os originais devem ser entregues em **disquetes** de formato PC, processados em Word for Windows 6.0 ou Word 97, acompanhados de uma **cópia impressa** em papel.

Pede-se que os textos estejam livres de quaisquer **formatações**, tais como recuos, espaços maiores entre as linhas, fontes de tamanho reduzido etc. Deve-se usar texto corrido, sem recuos e notas de rodapé, justificado e digitado em espaço simples, sem divisão silábica. Entre parágrafos, deve haver uma linha em branco.

Para os recuos inevitáveis deve-se usar o **tabulador**. A **barra de espaços** emprega-se apenas entre duas palavras e apenas uma vez. A tecla <ENTER> usa-se apenas para terminar um parágrafo.

A **fonte** deve ser Times New Roman, **tamanho** 14. Quando se usam **símbolos especiais** ou fontes diferentes, pede-se fornecer o arquivo da fonte no disquete.

Os seguintes itens devem ser observados na formatação da fonte:

- empregue *itálico* para palavras estrangeiras e neologismos,
- empregue **negrito** para destaques, por ex., de termos técnicos,
- evite grifos,
- não use LETRAS MAIÚSCULAS, a não ser no início de palavras,