

pandaemonium
GERMANICUM

REVISTA DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS

Humanitas
FFLCH/USP

USP

USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Prof. Dr. Adolpho José Meli
Vice-Reitor: Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz



FFLCH – FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor: Prof. Dr. Sedi Hirano
Vice-Diretor: Prof. Dr. Eni de Mesquita Samara

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
Chefe: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

COMISSÃO EDITORIAL

Claudia S. Dombusch
Elana G. Fischer
Elod Di Pietro Heise
Eva M. F. Glenk
George B. Sperber
Helmut Galle
João Azenha Júnior
Maria Helena V. Battaglia
Masa Nomura
Selma Martins Meireles
Ulrich J. Beil
Willi Bolle

CONSELHO CONSULTIVO

Berthold Zilly (Freie Universität Berlin)
Celeste Ribeiro de Sousa (USP, São Paulo)
Claudia Beil (São Paulo)
Colin B. Grant (University of Edinburgh)
Dagmar v. Hoff (Universität Hannover)
Francis H. Aubert (USP, São Paulo)
Hardarik G. Blühdorn (IDS-Mannheim)
Heinz Vater (Universität Köln)
Hinrich C. Seeba (University of Berkeley, California)
Ingeborg G. V. Koch (UNICAMP, Campinas)
Irene Aron (USP, São Paulo)

Izabela M. Furtado Kestler (UFRJ, Rio de Janeiro)
John Milton (USP, São Paulo)
Leland McCleary (USP, São Paulo)
Marcus V. Mazzari (USP, São Paulo)
Paulo Astor Soethe (UFPR, Curitiba)
Ruth Röhl (USP, São Paulo)
Susana Kampff Lages (UNICAMP, Campinas)
Stella Esther O. Tagnin (USP, São Paulo)
Walter Moser (Université de Montréal)
Werner Heidemmann (UIUC, Florianópolis)

COMISSÃO EXECUTIVA

Elana Fischer, Maria Helena Battaglia
e Helmut Galle

Preparação de textos: Helmut Galle

Comissão Editorial

Departamento de Letras Modernas
Área de Alemão
Av. Prof. Luciano Gualberto, 405
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: +55 (0)11-3091-5028
Fax: +55 (0)11-3032-2325
e-mail: germltam@yahoo.com.br

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra, por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei nº. 9.610, de 19.02.96).

Todos os direitos desta edição reservados à:
Humanitas FFLCH/USP
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 3091-2920 / Telefax: 3091-4593
e-mail: editfich@edu.usp.br
http://www.fflch.usp.br/humanitas

Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Agosto 2003

ISSN 1414-1906

pandaemonium

GERMANICUM

REVISTA DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS

Volume 7

Humanitas
FFLCH/USP

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP
ÁREA DE ALEMÃO

Pandaemonium Ger. • n. 7 • p. 1-296 • São Paulo • 2003

Copyright 2003 dos Autores

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

Subtítulo alterado a partir do v. 5, 2001.

Título até o v. 4, 2000: Pandaemonium Germanicum: Revista de estudos
germânicos

ISSN 1414-1906

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

CDD 830
430

HUMANITAS FFLCH/USP

Editor Responsável

Prof. Dr. Milton Meira do Nascimento

Coordenação Editorial

M^ª. Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

Projeto gráfico e Digitalização de Imagens
Selma M^ª. Consoli Jacintho – MTb n. 28.839

Diagramação

Tereza Harumi Kikuchi

Projeto da Capa

Isabel Carballo

Revisão

autores

Sumário – Inhaltsverzeichnis

Apresentação	7
Geleitwort	11
LITERATURA – LITERATUR DOSSIÊ: IMAGINANDO A METRÓPOLE – SCHWERPUNKT: GROSSTADTVORSTELLUNGEN	
Berlin als Ort der Moderne	17
<i>Klaus Scherpe</i>	
Die Stadt. Passagen zwischen Literatur und Architektur	39
<i>Wolfgang Bongers</i>	
Vanguardia e experiência urbana	57
<i>Michael Korfmann & Marcelo Nogueira</i>	
Noites da Cidade. A poetologia da metrópole na lírica moderna	79
<i>Ulrich Johannes Beil</i>	
Berlin – Stadt des Todes. Carlos Cerda: Morir en Berlin	99
<i>Horst Nitschack</i>	
Zerstören oder Bewahren? Umgang mit kulturellem Erbe bei H. Böll und E. Loest	121
<i>Helmut Galle</i>	

CULTURA – KULTURWISSENSCHAFT

- São Paulo als Ort der Begegnung zwischen deutscher und
brasilianischer Kultur 155
Marina Ludemann / Willi Bolle

LINGÜÍSTICA E DIDÁTICA DA LÍNGUA – LINGUISTIK UND SPRACHDIDAKTIK

- Expressões idiomáticas do alemão e do português 173
Sidney Camargo

- Brasilianisch-portugiesische und deutsche Phraseologismen im
Kontrast: Beschreibungsverfahren und Äquivalenzsuche 191
Eva Glenk

- Dissens und Höflichkeit – Deutscher Diskussionsstil
aus einer fremden Perspektive 215
Selma Martins Meireles

- O uso das preposições espaciais alemãs por estudantes
universitários brasileiros 233
Cristina Ranke

TRADUÇÃO – ÜBERSETZUNG

- Rosenzweig: A ética como “primeira filosofia” e
o dever de traduzir 253
Inácio Abdulkader

- Instruções para os autores 283

- Richtlinien für die Gestaltung von Manuskripten 287

- Conteúdo dos últimos números 291

Apresentação

O número 7 da revista *Pandaemonium Germanicum* está sendo publicado com apenas 6 meses de intervalo e contém ao todo 12 contribuições vindas da Argentina, Alemanha e do Brasil, escritas em língua alemã e em português, com temas das diferentes áreas: literatura, lingüística, política cultural e tradução.

Diferentemente de nossa prática anterior, decidimos, desta vez, propor um tema. Assim, a rubrica Literatura contém exclusivamente contribuições sobre o tema “Imaginando a metrópole”. Nós havíamos convidado nossos leitores na última edição de *Pandaemonium* a nos enviar artigos que dessem conta desta temática e estamos felizes por poder publicar agora seis contribuições que tratam prioritariamente de textos literários sobre a metrópole moderna. Os trabalhos abarcam o gênero narrativo e lírico, autores alemães, franceses, norte e latino-americanos, assim como o discurso da metrópole das vanguardas clássicas do século XX e do pós-modernismo. Como ponto em comum de todos esses textos aparece a interdependência entre realidade urbana e trabalho literário, assim como a tensão entre representar e construir.

O primeiro artigo é de um especialista internacionalmente conhecido pelos trabalhos sobre a literatura da metrópole, o germanista berlinense Klaus Scherpe. Ele desenvolve aqui, tendo como exemplo Berlim, uma fenomenologia da metrópole (pós)moderna, por cuja representação muitos têm se esforçado com resultados desiguais em textos literários, filmes e outros meios desde o início do século XX. A atenção de Scherpe se volta, antes de mais nada, à indistinção das aglomerações urbanas, que procuram esconder sua própria falta de identidade e seu vazio em encenações através dos diversos meios de comunicação. – O ensaio de Wolfgang Bongers segue o desenvolvimento das reações literárias às modernizações arquitetônicas do século XVIII até hoje e dá relevância às abordagens que introduzem um novo tipo de discurso. In-

teressantes são aqui, além da oscilação entre representação narrativa e construção imaginária da realidade, os paralelos entre os autores europeus e os (latino)americanos, principalmente os autores argentinos. – Outro amplo panorama da literatura de cidades é apresentado no artigo de Ulrich J. Beil: baseado em uma descrição histórico-comparativa, ele se concentra em textos líricos. Um *leitmotiv* é a oposição cidade – campo que vem da Antigüidade e é seguida pelo autor em uma ampla trajetória pela Modernidade européia e norte-americana até chegar aos poetas pop dos anos 60 e seus colegas brasileiros. – Tema do trabalho de Michael Korfmann e Marcelo Nogueira são os movimentos de vanguarda europeus e brasileiros no início do século XX e da poesia concreta em meados dos anos 50. O texto mostra como a experiência de modernidade se torna produtiva através de novas técnicas, formas e abordagens nas obras de artistas europeus e brasileiros e, principalmente nos anos 50, como estes dialogam com os arquitetos que deram às metrópoles brasileiras sua feição atual. – Horst Nitschack analisa em sua contribuição o romance do exilado chileno Carlos Cerda sobre Berlim, tendo como pano de fundo a imagem em constante modificação da capital alemã na Modernidade. O autor defende a opinião de que a mitificação efetuada de Berlim como “cidade da morte” deve ser entendida como uma reação consciente à totalidade dos discursos do século XX sobre Berlim. – No artigo de Helmut Galle é tematizado o tratamento visivelmente oposto que é dado pela parte ocidental e oriental da Alemanha à herança cultural e arquitetônica. Ponto de partida são os romances de H. Böll e E. Loest, nos quais é posta em relevância a tensão polar entre a atitude da classe dominante e da oposição nesta questão da herança.

O tema da metrópole também é tratado em um texto sobre a política cultural. Marina Ludemann que durante muitos anos trabalhou na área de cultura no Instituto Goethe de São Paulo concedeu uma entrevista ao Prof. Willi Bolle, na qual faz um resumo de seu trabalho aqui e, ao mesmo tempo, esboça as linhas mestras e perspectivas do trabalho cultural da Alemanha na América Latina.

As contribuições na área de lingüística contemplam, também neste número, a linha de análise contrastiva alemão-português. Dois dos artigos tratam de fenômenos fraseológicos visando sua descrição e ques-

tões de equivalência, assim como a elaboração de um dicionário. Sidney Camargo apresenta um modelo de classificação das expressões idiomáticas que possibilita o estabelecimento de relações entre expressões alemãs e do português através de critérios morfossintáticos e que, ao mesmo tempo, mostra as restrições de equivalência. – Eva Glenk aborda sobretudo aspectos pragmáticos das expressões idiomáticas; a questão da equivalência se coloca essencialmente sob a perspectiva dos atos de fala e do uso, que são analisados em ocorrências de *corpus* de textos. – Selma Meireles também baseia seu trabalho em um *corpus*. Ela se interessa pelas diferenças sócio-culturais existentes entre os estilos conversacionais das sociedades brasileira e alemã. Tais diferenças, na maioria das vezes, não estão conscientes para a maioria dos falantes de uma certa cultura, e levam freqüentemente a mal-entendidos e preconceitos em interações interculturais. O artigo enfatiza que nas discussões de alemães e de brasileiros existe o princípio da atenuação da dissensão, mas esta difere claramente na forma como é realizada verbalmente nas duas culturas. – Cristina Ranke pesquisou sobre o uso de preposições espaciais alemãs por aprendizes brasileiros e descobriu que durante o processo de aprendizagem a freqüência de uso das preposições aumenta enquanto paralelamente o número de uso inadequado diminui. De um ponto de vista cognitivo é interessante observar que a análise do material estatístico detecta duas fases: na primeira o aprendiz reduz a complexidade das estruturas e na segunda produz erros de interferência.

Na área da ciência da tradução, publicamos um artigo de Inácio Abdulkader sobre Franz Rosenzweig, cujas contribuições teóricas e práticas não receberam ainda, até hoje a devida atenção. O artigo inicia com uma introdução à vida e obra deste filósofo judeu-alemão que morreu prematuramente, e segue com uma interpretação das reflexões de Rosenzweig sobre a tradução de Luther à luz de sua principal obra religioso-filosófica *Der Stern der Erlösung*.

Visto que a escolha de certos temas nos parece muito estimulante, queremos novamente fixar um tema para o próximo número de *Pandaemonium*. Esperamos que este venha ao encontro dos interesses de muitos germanistas latino-americanos e de outros continentes e que nos renda muitas contribuições. **Em vista do bicentenário de morte**

de Immanuel Kant, gostaríamos de publicar textos no âmbito da teoria literária e da cultura sobre a “Estética do sublime” na História, e principalmente na época contemporânea. Pensamos tanto em contribuições teóricas que levem em conta a discussão iniciada nos anos 80 por J.-F. Lyotard, como também a análise de obras da literatura e das artes plásticas – em especial obviamente em uma perspectiva intercultural. O estabelecimento de um tema, no entanto, não se dirige à revista como um todo. *Pandaemonium* deve continuar a ser um fórum latino-americano aberto a contribuições de literatura, cultura, lingüística e tradução na área de Germanística.

Caso queiram nos enviar artigos (em alemão, inglês, português ou espanhol), atentem à **data final de entrega (12 de fevereiro de 2004)** e às normas de formatação no final da revista.

Nós agradecemos, como sempre, aos autores que contribuíram para este número de *Pandaemonium*. Mas sobretudo queremos expressar nossa gratidão aos pareceristas e revisores pelo seu empenho.

Como redatores responsáveis assinam desta vez

Eliana Fischer, Maria Helena Voorluys Battaglia e Helmut Galle
São Paulo, em maio de 2003

Geleitwort

Die Nummer 7 des *Pandaemonium Germanicum* erscheint bereits ein gutes halbes Jahr nach ihrer Vorgängerin. Sie enthält insgesamt 12 Beiträge aus Argentinien, Brasilien und Deutschland in deutscher und portugiesischer Sprache zu den Bereichen Literaturwissenschaft, Linguistik, Kulturpolitik und Übersetzung.

Im Unterschied zu unserer bisherigen Praxis, haben wir uns dieses Mal entschieden, einen thematischen Schwerpunkt zu setzen: Die Rubrik Literatur enthält ausschließlich Beiträge zum Thema “Großstadt-vorstellungen”. Wir hatten in der letzten Ausgabe von *Pandaemonium* dazu aufgerufen, uns geeignete Aufsätze einzusenden und können nun sechs Beiträge abdrucken, die sich vorrangig mit literarischen Texten zur modernen Großstadt auseinandersetzen. Das Spektrum umfasst narrative und lyrische Gattungen, deutsche, französische, nord- und lateinamerikanische Autoren sowie den Großstadtdiskurs der klassischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts und der Postmoderne. Als ein gemeinsamer Nenner erscheint in allen Texten die Wechselwirkung zwischen urbaner Realität und literarischer Verarbeitung sowie die Spannung zwischen Repräsentation und Konstruktion.

Der erste Artikel stammt vom international bekannten Spezialisten für Großstadtliteratur, dem Berliner Germanisten Klaus Scherpe, und entwirft am Beispiel Berlins eine Phänomenologie der (post-)modernen Metropole, um deren Darstellbarkeit in den literarischen Texten, Filmen und anderen Medien seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit wechselndem Erfolg gerungen wird. Scherpes Augenmerk gilt vor allem der Ununterscheidbarkeit der urbanen Agglomerationen, die in medialen Inszenierungen ihre eigene Gesichtslosigkeit und Leere zu verdecken suchen. – Der Essay von Wolfgang Bongers geht der Entwicklung literarischer Reaktionen auf die architektonischen Modernisierungen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart nach und hebt dabei besonders

die diskursbegründenden Neuansätze hervor; interessant – außer dem Oszillieren zwischen erzählerischer (Realitäts-) Darstellung und (Phantasie-) Konstruktion – sind hier vor allem die Parallelen zwischen europäischen und (latein-) amerikanischen, vor allem argentinischen Autoren. – Ein weiteres, breit angelegtes historisch-komparatives Panorama zur Stadtliteratur präsentiert der Artikel von Ulrich J. Beil, der sich auf lyrische Texte konzentriert. Ein Leitmotiv ist der aus der Antike stammende Gegensatz von Stadt und Land, der in einem weitgeschwungenen Bogen über die europäische und nordamerikanische Moderne bis hin zu den Pop-Dichtern der 60er Jahre und ihren brasilianischen Kollegen verfolgt wird. – Gegenstand der Arbeit von Michael Korfmann und Marcelo Nogueira sind die avantgardistischen Bewegungen Europas und Brasiliens am Beginn und die Konkrete Poesie in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Gezeigt wird, wie die Modernitätserfahrung in den Kunstwerken europäischer und brasilianischer Künstler in neuen Techniken, Formen und Schweisen produktiv wird und vor allem in den 50er Jahren in Dialog mit jenen Architekten tritt, die den brasilianischen Großstädten ihr gegenwärtiges Gepräge geben. – Der Beitrag von Horst Nitschack analysiert den Berlin-Roman des Exilchilenen Carlos Cerda vor dem Hintergrund des sich in der Moderne rapide wandelnden Bildes der deutschen Hauptstadt; es wird die Auffassung vertreten, dass die hier vorgenommene Mythisierung von Berlin als "Stadt des Todes" als bewusste Reaktion auf die Gesamtheit der Berlin-Diskurse des 20. Jahrhunderts zu verstehen ist. – Im Artikel von Helmut Galle wird der auffällig gegensätzliche Umgang mit kulturellem und architektonischem Erbe im Osten und Westen Deutschlands vor der Vereinigung thematisiert. Ausgangspunkt sind Romane von H. Böll und E. Loest, an denen jeweils für die Bundesrepublik und die DDR die polare Spannung zwischen herrschender und oppositioneller Haltung zu dieser Frage herausgearbeitet wird.

Um das Thema "Metropole" geht es auch in dem Beitrag zur Kulturpolitik. Die langjährige Mitarbeiterin des Goethe-Instituts São Paulo, Marina Ludemann, hat in einem Interview mit Willi Bolle ein Resümee ihrer hiesigen Arbeit gezogen und damit zugleich Einblicke in die Schwerpunkte und Perspektiven der auswärtigen Kulturarbeit Deutschlands in Lateinamerika gegeben.

Die Beiträge zur Linguistik bewegen sich auch in dieser Ausgabe auf der Linie des Sprachvergleichs Deutsch-Portugiesisch. Zwei der Aufsätze untersuchen phraseologische Phänomene im Hinblick auf deren Beschreibung und die Äquivalenzfrage sowie die Erstellung eines Wörterbuchs. Sidney Camargo stellt ein Klassifikationsmodell idiomatischer Ausdrücke vor, das mit morpho-syntaktischen Kriterien die Zuordnung deutscher und portugiesischer Redewendungen ermöglicht und zugleich die in bestimmten Fällen geltenden Einschränkungen der Äquivalenz aufzeigt. – Eva Glenk geht vor allem auf die pragmatischen Aspekte idiomatischer Ausdrücke ein; die Frage der Äquivalenz stellt sich für sie im Wesentlichen unter der Perspektive der Sprechakte und der des Gebrauchs, der am Material von Textkorpora analysiert wird. – Auch Selma Meireles stützt ihre Arbeit auf Korpora, sie interessiert sich jedoch für die kulturelle Prägung konversationeller Stile. Solche sind den Kommunikationsteilnehmern einer Gesellschaft meist unbewusst und werden bei interkulturellen Begegnungen häufig zur Quelle von Missverständnissen und Vorurteilen. Der Artikel arbeitet heraus, dass sich brasilianische und deutsche Diskussionen zwar nicht im Prinzip der "Moderierung" von Dissens unterscheiden, wohl aber in der Art, wie diese Moderierung sprachlich realisiert wird. – Cristina Ranke hat das Vorkommen von Raumpräpositionen in den Äußerungen brasilianischer Deutschlerner untersucht und festgestellt, dass im Verlauf des mehrjährigen Lernprozesses die Gebrauchsfrequenz dieser Präpositionen ansteigt, während parallel dazu die Zahl der fehlerhaften Verwendungen sinkt. In kognitiver Hinsicht interessant erscheint besonders, dass sich in der Auswertung des statistischen Materials bei den Lernern zwei Phasen abzeichnen, die von Strukturvereinfachung bzw. von Interferenzfehlern geprägt werden.

Im Bereich Translationswissenschaft drucken wir Inácio Abdulkaders Aufsatz zu Franz Rosenzweig ab, dessen theoretische und praktische Beiträge zur Theorie des Übersetzens bisher nicht die verdiente Aufmerksamkeit gefunden haben. Der Aufsatz gibt eine Einführung in Leben und Werk des früh verstorbenen deutsch-jüdischen Philosophen und interpretiert dann Rosenzweigs Reflexionen zu Luthers Bibelübersetzung im Licht seines religionsphilosophischen Hauptwerks *Der Stern der Erlösung*.

Da uns die Setzung von thematischen Schwerpunkten sinnvoll erscheint, wollen wir auch für die kommende Ausgabe des *Pandaemonium* wieder ein Thema vorgeben. Wir hoffen, dass es den Interessen vieler lateinamerikanischer und auswärtiger Germanisten entgegenkommt und uns viele Einsendungen beschert. **Im Hinblick auf den kommenden 200. Todestag Immanuel Kants würden wir im Bereich der Literatur- und Kulturwissenschaften gern Texte zur "Ästhetik des Erhabenen" in der Geschichte, vor allem aber in der Gegenwart veröffentlichen.** Es ist dabei sowohl an eher theoretische Beiträge zur Diskussion gedacht, die in den achtziger Jahren von J.-F. Lyotard angestoßen wurde, als auch an Untersuchungen zu Werken der Literatur und der bildenden Künste – insbesondere natürlich in einer interkulturellen Perspektive. Die Schwerpunktsetzung wird freilich nicht die gesamte Zeitschrift betreffen; *Pandaemonium* soll auch weiterhin ein offenes lateinamerikanisches Forum für Beiträge zur germanistischen Literatur-, Kultur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft darstellen.

Wenn Sie uns einen Artikel (deutsch, englisch, portugiesisch oder spanisch) schicken wollen, beachten Sie bitte die **Einsendefrist (bis 12. Februar 2004)** und die Formatierungsregeln am Ende dieses Heftes.

Unser Dank gilt wie immer den Autoren, die das Zustandekommen dieser Ausgabe ermöglichten, aber vor allem auch der uneigennütigen Hilfe der Gutachter und Korrektoren, die ihre Arbeitskraft und ihr Wissen immer wieder in den Dienst des *Pandaemonium Germanicum* stellen. Als verantwortliche Redakteure zeichnen dieses Mal

Eliana Fischer, Maria Helena Voorsluys Battaglia und Helmut Galle
São Paulo, im Mai 2003

Literatura –

Literatur

Dossiê: Imaginando a Metr pole

Schwerpunkt: Grostadtvorstellungen

Berlin als Ort der Moderne*

Klaus R. Scherpe**

Abstract: Using Berlin as an example, the author points out that the lack of individuality is an essential feature of the modern and – even more – postmodern city. While, increasingly, the functional urban systems become invisible and the city itself indistinguishable, its identity is simulated within current settings of urbanity. This process can be traced in different media representing Berlin. In poems and novels, paintings and films, exhibitions and buildings the blankness and the indifference of the modern city and its inhabitants either is covered by mythical or historical images or it is thematized and made conscious by aesthetical means.

Keywords: City; Modernity; Postmodernity; Simulation; City-discours.

Resumo: O autor usa Berlim de exemplo para expor que a falta de individualidade é um traço essencial da cidade moderna e, ainda mais, pós-moderna. Enquanto, de maneira crescente, os sistemas funcionais da cidade ficam invi-

* Dieser Beitrag setzt einige andere, an verschiedenen Orten erschienene Arbeiten fort: "Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz*." In: Jürgen FOHRMANN und Harro MÜLLER (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1988, 418-440; "Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne." In: SCHERPE (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek b. Hamburg 1988, 129-152; "Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne," In: Götz GROSSKLAUS und Eberhard LÄMMERT (Hg.): *Literatur in einer Industriegesellschaft*. Stuttgart 1989, 120-143; "Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns *Kunstseidenes Mädchen* unter den Städtebewohnern." In: Irmela von der LÜHE und Anita RUNGE (Hg.): *Wechsel der Orte*. Göttingen 1997, 312-321.

** Der Autor ist Professor für Neuere Deutsche Literatur - Literatur- und Kulturwissenschaft / Medien an der Humboldt-Universität Berlin.

síveis e a própria cidade indistinguível, simula-se sua identidade em encenações correntes de urbanidade. Este processo pode ser observado em diferentes meios que representam Berlim. Em poemas e romances, quadros e filmes, exposições e obras arquitetônicas, a vaidade e indiferença da cidade moderna e de seus habitantes se encontra, seja coberta por imagens míticas ou historistas, seja exposta por meios estéticos.

Palavras-chave: Cidade; modernidade; pós-modernidade; simulação; discurso urbano.

Zusammenfassung: Am Beispiel Berlins zeigt der Verfasser in diesem Artikel, dass die Gesichtlosigkeit entscheidendes Charakteristikum der modernen und – um so mehr – der postmodernen Großstadt ist. Während die eigentlichen Funktionssysteme der Stadt zunehmend unsichtbar werden und die Stadt zugleich immer mehr an äußerer Unterscheidbarkeit einbüßt, wird ihre historische Identität als marktgängige Inszenierung simuliert. Dieser Prozess lässt sich an den verschiedenen Medien, in denen Berlin repräsentiert wird, verfolgen: Die Ausdruckslosigkeit und Indifferenz der modernen Stadt und ihrer Bewohner wird in Gedichten und Romanen, Gemälden und Filmen, Ausstellungen und Bauwerken teils von mythischen oder historistischen Bildern verdeckt, teils wird sie aber auch thematisiert und ästhetisch bewusst bemacht.

Stichwörter: Stadt; Moderne; Postmoderne; Simulation; Großstadtdiskurs.

War Rom die klassische Hauptstadt der Welt, Paris die Hauptstadt des 19. und New York die des 20. Jahrhunderts, so wird Berlin oft als die Großstadt der Moderne schlechthin genannt: eine Stadt, in der sich das Neue besonders abrupt und entschieden durchsetzte, eine Stadt, die nie feste Konturen gewann, sondern schnell gebaut, verändert, verbaut und zerstört wurde; ihr transhistorischer Charakter sei schon ihr Charakter. Als modern gelten das jeweils Neue gegenüber der Tradition und das Flexible, Dynamische, die wechselnden Moden, der beständige Umbau und Ausbau. Hinzu kommt der Blick zurück, die symbolische Verfügung über die Erinnerung an die Stadt. In der modernen Großstadt konzentriert sich die moderne Gesellschaft: die Ausdifferenzierung eines vormals als einheitlich gedachten Gesellschaftskörpers in viele Teilbereiche und Spezialgebiete. Die moderne Großstadt als Zentrum von Industrie, technischem Fortschritt und Information kann man beschreiben als Netzwerk der Waren-, Verkehrs- und Informationsströme. Stadtmauern, die ein einheitliches Erlebnisterrain und Erzählgebiet der Stadt eingrenzen, gibt es nicht mehr, dafür aber geometrische Muster, Planquadrate und das Bild

der Schalttafel. Das Gleisdreieck in Berlin - eine Hochbahnkreuzung in der Nähe des Potsdamer Platzes - galt den Schriftstellern der 20er Jahre als Inbegriff der Moderne. Heute wirkt es vis-à-vis der Sony-Daimler-City wie ein Exponat aus dem Museum für Kultur und Technik.

Wenn man von Berlin als Ort der Moderne spricht, so meint man zumeist die Großstadt der Weimarer Republik: den plötzlichen Durchbruch zu einer kulturellen Großstadtmoderne, nachdem Berlin relativ spät, nach der Reichsgründung, überhaupt erst zu einer Metropole geworden war, die sich mit anderen Zentren wie Paris oder London ein wenig vergleichen ließ. Das Berlin der 20er Jahre ist dieser Ort des Neuen und des Transhistorischen: politisch instabil, ökonomisch eher ruinös, aber kulturell ungemein vielfältig. In Literatur, Kunst, Film und Reklame kommt das zur Erscheinung, was nun als "absolut modern" gilt: die Hektik und Dynamik des modernen Lebens, die Geschwindigkeit als Faszination der Großstadtextistenz, das Eintauchen des Einzelnen in die Masse, die schon Edgar Allen Poe beschrieben hatte, die Distanziertheit und Anonymität, die sich ausprägt im Lebensstil der Städtebewohner, exemplarisch in Bertolt BRECHTS *Lesebuch für Städtebewohner*. Die Straßenbilder Ludwig KIRCHNERS, die Kokotten unter den Paaren und Passanten auf der Verkehrsinsel, zeigen hier eigentlich schon alles. Bei dieser Aussicht wird ein *kulturelles* Image Berlins sichtbar, nichts ist zu sehen vom sozialen Leben in den Arbeiterbezirken, Wedding und Prenzlauer Berg.

Nun kann es heute in unserem hochmodernen, informationstechnisch aufgerüsteten *global village* ohnehin nicht mehr den Ort der Moderne geben, sicher nicht mehr die eine Stadt, die als Symbol für Modernität stehen könnte wie Berlin in den 20er Jahren, den "roaring twenties", wie es im Schlager heißt. Nur als Un-Ort ist die Großstadt als Ort der Moderne definierbar. Man sagt, dass sich die Großstädte immer mehr angleichen, ihren charakteristischen Stadtkern vielleicht als historisches Museum bewahren: das "Idol der Stadt", eine Stadt aus historischer Erinnerung wie Florenz (Alexander KLUGE). In der modernen 'Jetzt-Zeit' werden sich die großen Städte immer ähnlicher, funktional in Bezug auf Kommerz, Konsum, Verkehr und Unterhaltungsindustrie. Ridley SCOTTS "Blade Runner" hat dem "Idol der Stadt" ein Ende bereitet. In seinem Film ist die Großstadt der Zusammenschritt des Immergleichen. Das "Gleich" der Städte ist Thema und Herausforderung: ein Phänomen, das im Berlin unserer Tage gerade darin wirksam wird, dass die durch Beschluss erneuerte Haupt-

stadt besonders bemüht ist, ihren historischen Charakter (alles das, was sie einmal gewesen ist, sein musste oder sein wollte) im rekonstruierten Stadtbild noch einmal herbeizuzitieren, z.B. mit dem unrealen Vorhaben, den asbestverseuchten Palast der Republik aus DDR-Zeiten mit der Fassade des alten Stadtschlösses der Hohenzollern zu versehen.

Die Großstadt Berlin existiert nicht erst heute am auffälligsten in den Hochglanzbroschüren. Eine Werbebroschüre für den Berliner Weltreklamekongress von 1929 zeichnet folgendes Großstadtbild:

Man überquert den Potsdamer Platz, den Spittelmarkt, den Alexanderplatz, die Straße am Stettiner Bahnhof, den Wedding und dergleichen Punkte mehr. Da merkt man die gigantische Bewegung, das Flitzen, Flirren, Huschen und Sausen [der Geschwindigkeitstopos], Welle auf Welle jagt heran und flieht. [Die Dynamik der Großstadt rückversichert bei den Elementen Wasser und Feuer: ein Höllenschlund.] - Rasendes Tempo! Das Herz des Reiches, dies Berlin! 4 Millionen Menschen in Betrieb, Fünf Zehntel des deutschen Volks im Schnellschritt. [KRACAUERS "Ornament der Masse" zeichnet sich bereits ab.] Und während unten alles eilt und drängt, singt aus den Lüften der Motor! Großartiger Anblick: Flughafen Tempelhof.¹

Berlin "sei dazu verdammt, immerzu zu werden und niemals zu sein", sagt Karl SCHEFFLER in seiner Architektur der Großstadt von 1910.² "Berlin ist ein transitorischer Ort", schreibt der Westberliner Festspieldirektor in den 80er Jahren.³ An diesem Immergleichen des permanenten "Werdens" hat sich am symbolischen Ort der ‚Berliner Republik‘ am Ende des Jahrhunderts wohl nicht viel geändert.

Ist das reizvolle Berlin-Thema also in gewissem Sinne ausgereizt und von der Tourismusbranche besetzt, so muss die Rede von Kunst und Wissenschaft wohl oder übel mit einigen Randbemerkungen zum Thema "Berlin als Ort der Moderne" auskommen. Zu sprechen ist von der Art, wie die Großstadt Berlin in der Literatur und in anderen Medien dargestellt und simuliert wurde, von der Art und Weise, wie in diesem Text der

¹ Zit. nach: *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*. Berlin 1987, 459.

² Karl SCHEFFLER: *Berlin - Ein Stadtschicksal*. Berlin 1989, 219.

³ Ulrich ECKHARDT: "Werkstatt der Geschichte. Überlegungen zum Fest der Stadt in Ost und West." In: *Der Tagesspiegel*, 23.11.1986, B1.

Großstadt zu lesen ist. Vielleicht ist das historisierende Berlin ja eher ein Palimpsest und kein aufgeschlagenes Buch wie das Paris des 19. Jahrhunderts für Victor Hugo. Zu sprechen ist von der Großstadtwahrnehmung und ihrer Transformation, von der Symbolisierung der Stadt und deren Reproduktionen im Zeichensystem der Literatur, von der Sprache der Architektur im allerneuesten Berlin der 90er Jahre.

Den Anfangsverdacht habe ich benannt. Er besteht darin, dass die Großstadtmoderne es so weit gebracht hat, dass so etwas wie "Urbanität" in möglichst weitem Sinn - kulturell inszeniert und finanztechnisch unterstützt - die historische Stadt als Zitat weit hinter sich lässt. Es könnte sein, dass die signifikanten Bilder der modernen Großstadt in unseren spätmodernen, informationstechnisch aufgeladenen Zeiten ganz aus dem Rahmen fallen oder dass bei genauerem Hinsehen die Bilder sich eins um andere gleichen - so wie die Bilder der immer gleichen Heidelandschaft, die Titorelli, der Maler des Gerichts in KAFKAS *Prozess*, dem entsetzten Josef K. zur vermeintlich kritischen Auswahl anbietet. Die Fatalität des Immergleichen hat Italo CALVINO in seinem Buch *Citta invisibili* zum Erzählprinzip erhoben: alle Frühformen der Stadt werden dem allerneuesten Moloch, der hoch- und hypermodernen Stadt, zum Opfer gebracht:

Du kannst abfliegen, wenn du willst", wurde mir gesagt, "aber du wirst zu einem anderen Trude kommen [die Städte haben bei CALVINO stets weibliche Namen], das Punkt für Punkt gleich ist, die Welt ist überdeckt von einem einzigen Trude, das nicht anfängt und nicht aufhört, nur am Flughafen den Namen wechselt. (CALVINO 1985: 150)

Im Ausland wurde Wim WENDERS Film "Der Himmel über Berlin" mit einem Titel versehen, der auch für eine moderne Rockgruppe passen würde: "Wings of Desire". Eine Tageszeitung in Sydney/Australien lockte mit einem Preisausschreiben zur Premiere: eine Freikarte für diejenigen, die wüssten, in welcher europäischen Stadt der Film spielt! Umberto Eco, als postmoderner Tourist in Amerika, benennt als die städtischsten aller amerikanischen Städte natürlich Disneyland und die zur Schau gestellten Ghosttowns im ehemaligen Wilden Westen.⁴ Paul VIRILIO bezeichnet die Flughäfen von Dallas und New York als die eigentlichen neuen urbanen

⁴ Umberto Eco: "Die Stadt der Automaten." In: Ders.: *Über Gott und die Welt*. München 1987, 78-88.

Orte, weil hier die Geschwindigkeit des Umschlags von Bevölkerung am größten ist.⁵ Und aus Robert VENTURIS postmoderner Ikonographie von Las Vegas⁶ lässt sich zum Schaden der ewigen Stadt Rom lernen, dass auch das touristisch relevante symbolische Kapital der 'Illusion der Städte' auf das römisch drapierte Superhotel mit Spielbank in der Wüste von Nevada übergewechselt ist.

Was derart als postmodern firmiert, hatte die Berliner Großstadtmoderne der 20er Jahre längst für sich entdeckt. Von den "unsichtbaren Städten" handelt nicht erst CALVINO, sondern schon Alfred DÖBLIN, wenn er angesichts der modernen Großstadt für einen Bildband 1928 schreibt:

Berlin ist größtenteils unsichtbar. Eine merkwürdige Sache: bei Frankfurt am Main, München ist es nicht so, oder? Sollten vielleicht sämtliche modernen Städte eigentlich unsichtbar sein - und was sichtbar an ihnen ist, ist bloß die Nachlaßgarderobe? Das wäre eine tolle Sache [...], es wäre ein gutes Symbol für alles Geistige von heute.⁷

Das, worauf DÖBLIN hier anspielt, ist gar nicht rätselhaft. Der *Alexanderplatz*-Roman zeigt nicht nur das persönlich erfahrbare Großstadtgeschehen, nicht nur das mit bloßem Auge Wahrnehmbare, sondern das abstrakte und in diesem Sinne "unsichtbare" Funktionssystem der Großstadt, in dem Franz Biberkopf gefangen ist, wenn er auf einer ihm *eigenen* Lebensgeschichte besteht. Die von den Theoretikern der Zeit als 'modern' erkannten Eigenschaften des Großstädtlers und der Großstadt - Blasiertheit und Reserviertheit, auch Rücksichtslosigkeit und Treulosigkeit, Nervosität, rastlose Mobilität, Anonymität und Transparenz, zusammengefasst als Lebensstil der Distanz und "Indifferenz", welche die großstädtische Form der Entfremdung ausmachen - diese Physiognomie des Lebens in der Stadt hatte Georg SIMMEL schon im Jahre 1900 in seiner "Philosophie des Geldes" auf den Begriff gebracht. Die "Geldäquivalenz personaler Werte" wird von SIMMEL als Grund für die moderne Kultur der Indifferenz genannt, die sich im Lebensstil der

⁵ Paul VIRILIO: "Der Beschleunigungsstaat oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz." In: CALVINO: *Die unsichtbaren Städte*. Roman. München 1985.

⁶ Robert VENTURI et al.: "Learning from Las Vegas." Cambridge/Mass. 1972.

⁷ Alfred DÖBLIN: Geleitwort zu: *Berlin. Berlin*, 1928, S. XII. (Anm. 1)

Großstadt kristallisiert.⁸ Das Prinzip der modernen Vergesellschaftung, das die zunehmende Eigenschaftslosigkeit des Großstadtlebens erzeugt - die kapitalistische Geldwirtschaft -, wird immer unangreifbarer und "unsichtbarer", während seine Auswirkungen - Kommerz und Konsum auf der einen Seite, soziale Angst und Not auf der anderen - im großstädtischen Leben immer sichtbarer werden. Ernst BLOCH, dem wir hier folgen, wusste, wovon er sprach, wenn er die Metropole Berlin als "Funktionen im Hohlraum" definierte (BLOCH 1973: 212), um der für die Zeitgenossen teils faszinierenden, teils katastrophischen Realität der modernen Großstadt auf die Spur zu kommen.

Und dieses Phänomen, dass die Großstadt, je moderner sie wird, auch desto ausdrucksloser wird, ja ihre Ausdruckslosigkeit selber erzeugt (und dies dann durch kulturelle Betriebsamkeit ausgleichen muss): eben dieses Phänomen ist seit der Jahrhundertwende in Berlin ein Gegenstand kulturellen Rasonnements: "In ihrer Struktur und Mechanik sind alle größeren Städte der weißen Welt identisch", schreibt Walter RATHENAU schon 1890, ausgehend von Berlin. Und der Konzernchef - RATHENAU war Direktor der AEG, bevor er in der Weimarer Zeit zum republikanischen Politiker wurde - kommt für Berlin auf das Phänomen zu sprechen, das dem heutigen Berlinbesucher unter veränderten Vorzeichen neuerlich ins Auge fällt: das Fassadenhafte der Architektur, der falsche Schmuck, der die Konsumbanalität und die Investorenmacht historisierend verkleidet. In seinem "Vaterstadt Berlin" von 1899 schreibt RATHENAU:

Man fühlt sich wie im Fiebertraum, wenn man eine der großen Hauptstraßen des Westens zu durcheilen gezwungen ist. Hier ein assyrischer Tempelbau, daneben ein Patrizierhaus aus Nürnberg, dann Reminiszenzen vom Broadway, von Italien, Ägypten - entsetzliche Frühgeburten [oder Spätgeburten, möchte man ergänzen], polytechnischer Bierphantasien. Tausend mißverständene Formenquellen aus den Mauern dieser kleinbürgerlichen Behausungen. In Nudeln, Kringeln, Zöpfen und Locken blüht und ballt sich die erliefene Herrlichkeit aus Gips, Stuck, Kunstmörtel und Zement.

⁸ Georg SIMMEL: "Die Großstädte und das Geistesleben." In: *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin 1982, S. 192-204; ders.: *Philosophie des Geldes*. 7. Aufl. Berlin 1958. Zu SIMMEL vgl. den Aufsatz von Lothar MÜLLER: "Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel." In: SCHERPE (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte*, 14-36.

{Was ist schon} hinter diesem kunsthistorischen Fassadenbabel mit allen seinen Erkern, Türmen, Säulenstellungen, Balkonen und Giebeln [...]. [Man] ratrappiert sich an der märchenhaften Fassade. Alles fürs Auge. (RATHENAU 1965: 41 f.)

Als "Ort der Moderne" bedurfte Berlin, das kann man aus Rathenaus Sarkasmus wohl schließen, als eine schon damals ein wenig zu spät gekommene Metropole gegenüber Prag, Paris und Wien in besonderem Maße des wohlfeilen Historismus, um sich als Weltstadt so recht ins Bild zu setzen.

Ich lasse derlei Impressionen von der mehr oder weniger fraglichen Modernität Berlins erst einmal beiseite und frage nach der literarischen Darstellbarkeit und Erzählbarkeit der Großstadt Berlin unter den Bedingungen moderner Vergesellschaftung. Dass es hier kein Zurück hinter die Forderung des Zeitgeistes, "absolut modern" zu sein, gab oder geben sollte, war der großstädtischen Intelligenz in Berlin um 1900 im Prinzip klar. Diese Verpflichtung des denkenden und schreibenden Zeitgenossen zur Modernität hat zum Beispiel Karl KRAUS, der Wiener Besucher in Berlin, auf seine Weise formuliert. KRAUS, der die in der deutschen Hauptstadt konzentrierte Technik des öfteren ironisch mit dem Wiener Brathendl verglich und sich 1908 nachweislich mit dem Gedanken trug, nach Berlin überzusiedeln, schrieb 1911 in der *Fackel*: "Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll, Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung und Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selbst." (KRAUS 1911: 35) Hätten die deutschen Dichter die Maxime, die in diesem Modernisierungsdiktum des Wiener Nörglers steckt, schon früher bedacht und weiterverfolgt, so gäbe es in der deutschen Literaturgeschichte vielleicht nicht nur den einen großen Großstadtroman, Alfred DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz*. Man muss sich klar machen, wie mühselig und mit Ressentiments gepflastert der Weg der deutschen Dichter in Richtung Großstadt war. Die heimischen Großstadterzählungen bleiben bis ins 20. Jahrhundert hinein, bevor Berlin ins Zentrum rücken konnte, eher vormodern in ihrer historisierenden, psychologisierenden und privatisierenden Erzählweise, über die sich der Romantheoretiker DÖBLIN später lustig machte. Beherrschend war die traumatische Opposition zwischen einem "Wunschbild Land" und einem "Schreckbild Stadt" (SENGLE), die in den 20er Jahren mit der Beschimpfung der Berliner Schriftsteller als "Asphaltliteraten" durch die völkische und dann nationalsozialistische Fraktion politisch virulent wurde. Als modernefeindlich gilt zu Recht das Fest-

halten an anderen, emphatisch verstärkten Gegensätzlichkeiten, der Opposition von Individuum und Masse, Kultur und Zivilisation, Gemeinschaft und Gesellschaft, Dichtung und Literatur. Der die europäische Großstadtliteratur des 19. Jahrhunderts prägende Gegensatz der Klassen - man denke an die Großstadtromane von DICKENS, ZOLA und an BELVIS Petersburg - wurde in der deutschen Literatur kaum zum zentralen Literaturkonzept, auch nicht in der naturalistischen und expressionistischen Berlin-Lyrik, die in der deutschen Literaturgeschichte in der Regel als Durchbruch zur Großstadthematik angesehen wird. Hier dominiert die schreiende Widersprüchlichkeit des aufs höchste irritierten "Ich in der Stadt": die Stilisierung des Großstadterlebnisses zum existenziellen Abenteuer und Inferno. Zahllos sind die Gedichte, die von der Ankunft des Ich, des Fremden in der Stadt, handeln. Zum Beispiel Julius HARTS bekanntes Gedicht "Auf der Fahrt nach Berlin" von 1882:

Vom Westen kam ich, schwerer Heideduft
umfloß mich noch, vor meinen Augen hoben
sich weiße Birken in die klare Luft [...]
die Fenster auf! Dort drüben liegt Berlin!
Dampf wallt empor und Qualm in schwarzen Schleiern
hängt tief und steif die Wolke drüber hin,
die bleiche Luft drückt schwer und liegt wie bleiern [...]
ein Flammenherd darunter, - ein Vulkan,
von Millionen Feuerbränden lodernnd,
ein Paradies, ein fruchtbar Kanaan, -
ein Höllenreich in Schattendunst vermodernd [...]
Du aber suchst in dieser bleichen Flut
nach Rosen und nach grünen Lorbeerkrönen, [...]
Schau dort hinaus! [...] Die Luft durchquillt's wie Blut,
es brennt die Schlacht, und niemand wird dich schonen.⁹

Das Gedicht zeigt deutlich die Schwierigkeit, die neue Großstadthematik von Industrie, Technik und Masse literarisch zu begreifen. Die irritierende Großstadtrealität wird hier noch mit dem poetischen Hausschatz der Natur- und Bibelmetaphorik ins Bild gefasst.

Wie nun aber veränderte sich der Blick auf die Stadt und die ästhetische Wahrnehmung inmitten der Großstadthetik Berlins? Welche Me-

⁹ Zit. nach Wolfgang ROTHE (Hg.): *Deutsche Großstadtlirik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1973, 59 f.

taphern und Symbole wurden jetzt gebraucht, wenn die Stadtmauern um ein übersichtliches Erzählgebiet längst geschliffen waren, wenn eine symbolhafte Konzentration auf ein Stadt-Zentrum - *Notre-Dame de Paris* bei Victor Hugo, der *Roland von Berlin* bei Willibald ALEXIS - die Dynamik der Großstadt nicht mehr bändigen konnte? Wie war jetzt im Text der Stadt zu lesen, wenn eine zweite oder gar dritte Natur der gemachten, artifiziiellen, durch die Verkehrs-, Waren- und Informationsströme hergestellten Großstadt zu Buche stand?

Ganz konventionell in Bezug auf die Wahrnehmung der Großstadt geht es noch im Berlin-Roman THEODOR FONTANES zu. In seinem Roman *Stine* gibt es eine hübsche Szene, in der eine typisch berlinische optische Einrichtung eine Rolle spielt, der sogenannte 'Spion'. Am Fenster der Wohnstube der Witwe Pittelkow ist dieser Dreh- und Straßenspiegel angebracht, mit dem man in die Invalidenstraße hinaussieht, ohne selber gesehen zu werden:

Wenn ich in den Spiegel kucke und all die Menschen und Pferde darin sehe, dann denk ich, es is doch woll anders als so mit bloßen Augen. Un ein bißchen anders is es auch. Ich glaube, der Spiegel verkleinert un verkleinern is fast ebensogut wie verhübschen. (FONTANE 1969: 174 f.)

Dieser Versuch, die Großstadt en miniature zu betrachten und ein wenig poetisch zu verklären, kommt - mit Blick auf die Zukunft der optischen Geräte, die auf die moderne Großstadt künftig gerichtet werden (Fotoapparat, Film- und Videokamera) - rückblickend einem poetischen Rettungsakt vor der sich in der Moderne nun bald aufdrängenden Realität der gespaltenen, der zerstückelten, der schizoiden Wahrnehmung gleich. Die auch schon zu FONTANES Zeiten irritierte und gebrochene Wahrnehmung hat fortschreitend, bis in die Gegenwart, die Erzählperspektive der Großstadtliteratur bestimmt.

Was war zu sehen in der Stadt, bei Licht besehen oder des Nachts? In den Großstadtromanen des 19. Jahrhunderts von BALZAC, SUE und DICKENS, in denen die erzählte Stadt auf den Kriminalfall oder das soziale Elend hin zugespitzt ist, spielte die mangelnde Straßenbeleuchtung eine große Rolle. So auch in den dem Pariser Vorbild von SUE nachempfundenen "Geheimnissen von Berlin". In dieser Erzählung aus den Papieren eines Berliner Kriminalbeamten sorgten gleißendes Licht und unheimliches

Dunkel für die dramatische Aufbereitung des Großstadtgeschehens. Der Seltenheitswert der Straßenbeleuchtung war im 19. Jahrhundert entscheidend für mysteriöse Begebenheiten und grässliche Bescherungen in der erzählten Stadt. Ganz anders dann in den 20er Jahren. "Berlin ist modern, modern durch sein Licht, seinen Kampf gegen die Nacht", schreibt ein Berlin-Besucher, der berühmte Maler Fernand LÉGER, und er fährt fort:

Bin jetzt acht Tage in Berlin: habe nichts von der Nacht bemerkt. [...] Berlin ist ein einziger Lichtblock. Die entsetzliche wilhelminische Architektur verschwindet, aufgesaugt, maskiert, absorbiert von Elektrizität. [...] Aber das alles scheint jetzt zu verschwinden, die Häuser werden abgekratzt, dafür wird die Reklame zum neuen Abgott der Berliner.¹⁰

Im Lichtermeer verschwindet nicht nur die schon RATHENAU verhasste schamlos historisierende Architektur, sondern auch die gute alte großstädtische Dramatik von Licht und Schatten. Die Leuchtreklamen zeichnen jetzt die Waren aus. Der Ehrgeiz des modernen Berlins, die Nacht zum Tag zu machen, konnte über die Warenwelt hinaus zum Festprogramm erhoben werden. Vom 13. bis 15. Oktober 1928 fand die bis dato großartigste Großstadtbeleuchtung unter dem Titel "Berlin im Licht" statt. "Vier Tage lang erstrahlte Berlin in bisher noch nicht dagewesener Helligkeit", schreibt das "Berliner Tageblatt", "das Resultat der Lichtwoche: Die Lichtstadt Berlin wird ab nun noch heller sein."¹¹ Die Transformation von Licht und Schatten in so viel und eher zuviel Licht wirkte *gleichmacherisch*, wie die Zeitgenossen im Feuilleton bemerkten. Das allerdings ist dann weniger spektakulär und ereignisreich. Die Lichtinszenierungen der Großstadt in unseren Tagen wollen Berlin wieder interessant machen, zum Gesprächsstoff, zum Event! Das dunklere Ost- und das hellere Westberlin wurden anlässlich des Stadtjubiläums von 1987 von Westen aus durch weithin sichtbare Laserstrahlen spektakulär miteinander verbunden. Die historischen Gebäude wurden im Stil des französischen *son et lumière* mit gelbem Licht angestrahlt, als hätte dadurch im gleichförmig ausgeleuchteten Stadtraum die Symbolkraft repräsentativer Stadtgeschichte zurückgewonnen werden können. Der von der Siegestsäule im Tiergar-

¹⁰ Fernand LÉGER, zit. nach J. HÄSSLIN (Hg.): *Berlin*. München 1971, 28.

¹¹ Bärbel SCHRADER und Jürgen SCHEBARA: *Kunstmetropole Berlin 1918-1933*. Berlin, Weimar 1987, 138 f.

ten zur Millenniumsfeier ausgestrahlte Lichtdom hat die Älteren auf fatale Weise an Albert Speers Lichtspiele für die nationalsozialistische Hauptstadt Germania erinnert. *Literarische* Großstadtfiktionen sind so einfach dann doch nicht herzustellen. Es sei denn, man macht es ganz anders, wie z.B. der Amerikaner Donald BARTHELME in seiner postmodernen New Yorker Erzählung "City Life", in der allein der Stromausfall für neuen Erzählstoff sorgt: "What a happy time that was, when all electricity went away." (BARTHELME 1978: 172)

Die optisch irritierte Wahrnehmung - Walter BENJAMIN sprach bekanntlich vom "optisch Unbewussten" - hat fortschreitend, bis in die Gegenwart, die Erzählperspektive der Großstadterzählungen bestimmt. Auf ganz besondere Weise im Roman von Irmgard KEUN. In ihrem Erfolgsroman von 1932, "Das kunstseidene Mädchen", hat sich das Wahrnehmungsidyll des 19. Jahrhunderts von E. T. A. HOFFMANNs "Des Vetters Eckfenster" am Gendarmenmarkt bis zu Fontanes Ausspionieren der Invalidenstraße bereits in das verkehrt, was wir heute als "Hyperrealität" und nicht mehr nur als "Darstellung" bezeichnen: die medial produzierten oder zumindest mitproduzierten city-matters, Großstadtgeschichten unter den Bedingungen der akustischen und optischen Wahrnehmungsapparate. Mit Keuns Heldin, der Sekretärin, Gelegenheitsdiebin und zur Liebe dienstbaren Doris, die mit großen Augen auf dem Berliner Bahnhof Friedrichstraße ankommt, entsteht ein Großstadttext, der von den Kamerafahrten getroffenen und gewissermaßen kinetisch überfahrenen Person. Doris allerdings hat die Fähigkeit, als Betroffene den Blick umzukehren, mehr noch, sich mit der Kamera in eins zu setzen:

Mein Kopf war ein leeres, schwirrendes Loch. Ich machte mir einen Traum und fuhr mit einem Taxi hundert Stunden lang hintereinander immerzu - ganz allein und durch lange Berliner Straßen. Da war ich ein Film und eine Wochenschau.

Und tat das, weil ich sonst in Taxis fuhr nur immer mit Männern, die knutschten - und mit welchen, die ekelten mich, dann mußte ich alle Kraft zur Ablenkung brauchen - und mit welchen, die mochte ich, dann war es ein fahrendes Weinlokal, Sofa und kein Taxi. Ich wollte mal richtig Taxi [...] wie reiche Leute - so zurückgelehnt und den Blick meines Auges zum Fenster raus - immer an Ecken, Zigarrengeschäfte - und Kinos - der Kongreß tanzt - Lilian Harvey, die ist blond - Brotläden - und Nummern von Häusern mit Licht und ohne - und Schienen - gelbe Straßenbahnen glitten an

mir vorbei, die Leute drin wußten, ich bin ein Glanz [...] - blaue Lichter, rote Lichter, viele Millionen Lichter - Schaufenster - Kleider - aber keine Modelle - andere Autos fahren manchmal schneller - Bettladen - [...] - Leute gehen zu Fuß - das moderne Bett dreht sich - dreht sich.

Ich möchte gern furchtbar glücklich sein. (KEUN 1994: 81 f.)

Doris und ihre Freundinnen sind wie "blondes Kino", und doch handelt der Roman von dem der Heldin eigenen Blick. Wie eine richtige Großstädterin versteht sie es, über die kalte Schulter zu blicken. Es geht in KEUNS Text um Liebe und Glück im Diskursgemenge von Verkehr, Konsum, Information, Indifferenz und Anonymität. Am Ende versteht es Doris sogar, ihr fulminantes Sehen der Großstadt an einen Blinden zu verschenken, den sie dadurch am Leben erhält (so steht es tatsächlich in diesem modern-mondänen Berlin-Roman und wird in einer wunderbaren Szene aus weiblicher Sicht ausgeführt). Doris ist eine der seltenen weiblichen Helden unter den Suchern, Flaneuren und Passanten in der Großstadt - ganz im Gegensatz zu der in Literatur und Malerei üblichen Hurenpoesie. Sie nimmt unter den gleichen Bedingungen der Fragmentierung und des Bilderhandels die Großstadt wahr wie Franz Biberkopf in DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz*. Und doch anders. Deutlich markiert ist die Differenz in der Indifferenz: 'Ich bin ein blondes Kino und ich mach etwas daraus.'

"Erst dem Film eröffnen sich optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt, wie sie den Automobilisten in die neue City führen", schrieb Walter BENJAMIN in Berlin. Die drei wichtigsten Großstadtfeuilletonisten der 20er Jahre, die aus Berlin für die *Frankfurter Zeitung* schrieben - Joseph ROTH, Bernard von BRENTANO und Siegfried KRACAUER - ließen nicht zufällig ihre Berichte oft in Kino-Beobachtungen ausklingen.¹² Die experimentellen Großstadtfilme und -entwürfe der 20er Jahre haben bereits die Veränderung der Wahrnehmungstätigkeit durch ihre technische Reproduzierbarkeit und effektvolle Manipulation zur Voraussetzung. In BENJAMINS "Kleiner Geschichte der Photographie" heißt es dialektisch gewendet: "Die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt." (BENJAMIN 1980: 379) Mit

¹² Vgl. Karl PRÜMM: "Die Stadt der Reporter und Kinogänger bei Roth, Brentano und Kracauer." In: SCHERPE (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte*, 80-105.

ähnlichen Gedanken im Kopf und mit der Frage, wie der festzustellende Erfahrungsverlust im fotografischen und filmischen Medium produktiv umzumünzen sei, entwickelte in der ersten Hälfte der 20er Jahre László MOHOLY-NAGY eine Theorie der Reproduktion, in der er die Auswirkungen der neuen technischen "Funktionsapparate" auf den menschlichen Sinnesapparat untersuchte. Die Wunschvorstellung einer innovatorisch tätigen, unmittelbaren Wahrnehmung wird ersetzt durch die Überzeugung, dass das Innovatorische nur noch in den "neuen Beziehungen" zu finden ist, zu denen sich die optischen und akustischen, die "funktionalen Erscheinungen" der technischen Welt als neuer Wirkungszusammenhang zusammenschließen. (MOHOLY-NAGY 1925: 23)

1924 veröffentlichte MOHOLY-NAGY, der Bauhaus-Künstler in Berlin, seine Filmskizze "Dynamik der Großstadt" als Buch, nachdem sich eine Realisierung des Films aus Finanzgründen zerschlagen hatte (MOHOLY-NAGY 1925: 114-129). Das auf einigen Seiten reproduzierte Filmskript evoziert durch Buchstaben, Bilder und Zeichnungen das Vorstellungsbild eines aus unendlich vielen markanten Bau- und Bildelementen synchron geschalteten Großstadtgeschehens. Mögliche literarische Handlungsmomente einer *erzählten Stadt* Berlin werden ausgespart zugunsten eines ästhetischen Arrangements, das grafische, fotografische, mathematische und Buchstabenzeichen der Großstadt collagiert. Der simulatorische Effekt des Ganzen, sofern hier überhaupt ein "Ganzes" gemeint ist, soll sich aus der assoziativen, neu herzustellenden Wahrnehmungstätigkeit des Betrachters ergeben. Nach dem Anspruch der Bauhausästhetik, für die MOHOLY-NAGY hier spricht, soll der visualisierte 'reine' Funktionszusammenhang auf die soziale Lebenswelt verweisen. Die Schnittstellen des Filmskripts sind als soziale Bezugspunkte jedoch kaum noch auszumachen. Die reine Logik der Montage scheint als ästhetisches Faszinosum - wie später auch in Walter RUTTMANN'S Film "Die Sinfonie der Großstadt" - übermächtig geworden zu sein. Hier zeichnet sich bereits die Grenzüberschreitung der Repräsentation ab, die in gegenwärtigen Großstadtfilmen, vor allem aber in vielen Videoclips und Werbespots, die mit Großstadtversatzstücken arbeiten, zum (virtuellen) Konstruktionsprinzip führt.

Zum Schicksal der literarischen Symbolisierung und Mythisierung der Großstadt in der Moderne und zum modern (und modisch) umformulierten "Text der Stadt" noch einige Randbemerkungen. Es gibt eine gewisse Anzahl elementarer und vitaler Symbolisierungen für die große Stadt: die "Hure

Babylon" natürlich, die negative Vergöttlichung der Stadt bei den Expressionisten und bei BRECHT (*Baal*) und immer wieder ihr Verfalls- und Krankheitsbild, das Labyrinth und den Großstadtdschungel, in summa: "Agon Stadt". Die sterile Naturmetapher des "steinernen Meeres" wird, unter hochtechnischen Bedingungen, wie eingangs erwähnt, ersetzt durch das noch sterilere Bild der "Schalttafel" und "Kommunikationsmaschine" - alles Metaphern, die Angst oder Angstlust ausdrücken oder Angst machen. Die Reiter der Apokalypse begleiten auch die moderne Großstadtphänomenologie. Das symbolisierende Prinzip ist stets das gleiche: Die immer bedrohlichere Komplexität der Großstadt wird bildhaft gebändigt, auf eine sprechende Formel reduziert. Der Großstadtdiskurs wird derart formiert. Einzelne Autoren sind nicht verantwortlich zu machen. Aber einen kann man doch beim Namen rufen. Wen anders als Friedrich NIETZSCHE. Vom Berge herab spricht Zarathustra:

Speie auf diese Stadt der Krämer und kehre um! Hier fließt alles Blut faulicht und lauicht und schaumicht durch alle Adern: speie auf die große Stadt, welche der große Abraum ist, wo aller Abschaum zusammenschäumt! [...] Wehe dieser großen Stadt! - und ich wollte, ich sähe schon die Feuersäule, in der sie verbrannt wird! (NIETZSCHE 1925: 229 f.)

Das ist wirkungsvoll, aber schon am Ausgang des 19. Jahrhunderts durchaus nicht originell. Berühmte Städtenamen wurden schon immer mit den ruinösen Bedeutungen aufgeladen, die Nietzsche geballt zum Ausdruck bringt. Fast scheint es, als hätten die menschlichen Triebkräfte, und zwar vorzugsweise die destruktiven Energien, sich ihr passendes Stadtbild zulegt: Zerstörung gehört zu einem imaginären Karthago oder Troja, Perversion zu Sodom und Gomorrha, Rom steht für die Macht und das Schicksal der Mächtigen usw. Der kaltschnäuzige Berliner Modernist, Alfred DÖBLIN, bilanziert in *Berlin Alexanderplatz* ironisch die gängigen Bilder und Mythen, eine Bilanz, die sich wie eine Parodie auf die unverminderten Versuche zur sinnhaften Symbolisierung der Großstadt lesen:

Babylon, Ninive, Hannibal, Cäsar, alles kaputt, oh, denk daran. Erstens habe ich dazu zu bemerken, daß man diese Städte jetzt wieder ausgräbt, wie die Abbildungen in der letzten Sonntagsausgabe zeigen, und zweitens haben diese Städte ihren Zweck erfüllt, und man kann wieder neue Städte bauen. Du jammerst doch nicht über deine alten Hosen, wenn sie morsch und kaputt sind, du kaufst neue, davon lebt die Welt. (DÖBLIN 1965: 146)

Auch DÖBLINS Roman kommt nicht ohne Mythenbildung aus, doch sorgen die Kurzschaltungen des Franz Biberkopf als Hiob, Orest und Kobraschlange mit dem aktuellen Wetterbericht, den Aktienkursen und der Dampftramme am Alex für die Kaltstellung und Distanzierung der künstlich erregten Metropolenmetaphorik. Die großstädtische Indifferenz, die Georg SIMMEL als Hauptcharakteristikum für den großstädtischen Lebensstil ausmachte, sorgt hier für Entlastung und Befreiung von den Großstadtekstasen der Expressionisten.

Mit Kurs auf die sogenannte Postmoderne gilt diese Haltung der Indifferenz oder der "ironischen Objektivierung", wie Jean BAUDILLARD sagt, als Voraussetzung für alles weitere. Der Effekt einer funktional kaltgestellten Großstadtmetaphorik findet sich als beherrschende Tendenz bereits in DÖBLINS Roman und in den Straßenbildern von Siegfried KRACAUER, ebenso in den städteplanerischen Entwürfen des Bauhauses. Die traditionelle Metapher vom 'Lesen im Text der Stadt', die HEINE und BÖRNE auf Paris und London anwandten, gerät seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts auf neue Wege, asphaltierte Straßen, großstädtische Planquadrate und Gleisanlagen. Das Labyrinth wird im Stadtbild der Künstler der 20er Jahre zum geometrischen Muster:

Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd und Nordwanderer, sie vertauschen auch ihre Rollen, und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden. Und ebenso mischen sich die, die von der Brunnenstraße kommen und zur Jannowitzbrücke wollen, mit den umgekehrt gerichteten. Ja, viele biegen auch seitlich um, von Süden nach Osten, von Süden nach Westen, von Norden nach Osten. Sie sind so gleichmäßig wie die, die im Autobus, in der Elektrischen sitzen. [...] Die Schupo beherrscht gewaltig den Platz. Sie steht in mehreren Exemplaren auf dem Platz. Jedes Exemplar wirft Kennerblicke nach zwei Seiten und weiß die Verkehrsregeln auswendig, [...] die Arme schwenkt es horizontal von Westen nach Osten, da kann Norden, Süden nicht weiter [...] Dann schaltet sich das Exemplar selbsttätig um. (DÖBLIN 1965: 147)

Dies ist für DÖBLIN 1928 das eigentlich moderne Berlin, eine ebenso fatal wie großartig funktionierende Metropole. Nur: Wo sollte ein Franz Biberkopf da hin auf der Suche nach der ihm eigenen Geschichte? Was wird aus der eigenen Geschichte im 'Text der Stadt'? DÖBLINS Roman kennt keine Grenze mehr zwischen "erzählter Stadt" und Stadterzählung. Auch

das unter dem Etikett "Neue Sachlichkeit" firmierende funktionalistische Großstadtbild Berlins bringt noch einmal die Angst zur Sprache, die das 'Ich in der Stadt' befällt. Aber anders erzählerisch angeordnet als im existentiellen Drama zwischen Individuum und Masse, Verinnerung und Entfremdung. In einem Straßenbild Siegfried KRACAUERS, das allerdings auf Paris bezogen ist, lesen wir:

Die Horizontalen sind mit dem Lineal gezogen, schnurgerade. Auf dem menschenleeren Platz begibt sich dies: durch die Gewalt des Quadrats wird der Eingefangene in seine Mitte gestoßen. Er ist allein und ist es nicht. Ohne daß Beobachter zu sehen wären, dringen ihre Blickstrahlen durch die Fensterläden, durch die Mauern. Sie fahren bündelweis über das Feld und schneiden sich in der Mitte. Splinternackt ist die Angst. (KRACAUER 1964: 27)

Das Angstmotiv ist hier umformuliert, nicht mehr subjektiv und unmittelbar wirksam und von dorthin ausdrucksstark, sondern eingefügt und eingebaut in die 'zweite Natur' der Großstadtrealität, ihre Planmäßigkeit, ihr Netzwerk und Funktionssystem, eine als mörderisch gekennzeichnete Rationalität.

Bei anderen Autoren, besonders Filmemachern, wurde die Großstadtrealität durch die neuartige Ästhetisierung des rationalen und des funktionalen Elements ganz und gar überdeckt. Die Großstadttornamente, die Walter RUTTMANN der "Sinfonie der Großstadt" als ästhetisches Prinzip unterlegte, tauchen als Kunstprinzip in Leni RIEFENSTAHLs Massenornamenten der braunen Kolonnen in ihrem Film über den Nürnberger Reichsparteitag, "Triumph des Willens", wieder auf. Sie hatte die Kameraführung bei RUTTMANN, dem Meister des Großstadtfilms, gelernt. Und angemerkt werden muss auch, dass die wahnsinnigen Pläne von Hitlers Architekten Alfred Speer für den Neubau der Reichshauptstadt Berlin, die auf die totale Vernichtung der herkömmlichen Urbanität ausgerichtet waren, um für ein neues "Germania" Platz zu schaffen,¹³ dass eben diese Pläne die geometrisierte Anlage des Stadtgebietes zum grauenhaft-schönen Selbstzweck machten. Und auch dies noch: Den alliierten Luftangriffen, welche die Hauptstadt Berlin im Zweiten Weltkrieg in Schutt und Asche legten, lag ebenso ein geometrisch exaktes wie funktionales Verfahren zugrunde. Die den Bombengeschwadern

¹³ Vgl. Stephen D. HELMER: *Hitler's Berlin. The Speer Plans for Reshaping the Central City*. Ann Arbor 1980.

vorausgeschickten Markierungsflieger kennzeichneten am Himmel über Berlin durch den Abwurf sogenannter "Weihnachtsbäume" die Planquadrate, Lebensadern und Zielpunkte im Stadtgebiet, um die Bomben möglichst genau ins Ziel zu lenken. Vielleicht wurde auf diese Weise im Moment der Zerstörung das Bild Berlins als moderner Großstadt sogar zum letzten Mal 'sachlich' fixiert.

In Berlin wirkte das Allerneueste immer schon etwas älter. Der Symbolhandel mit den Großstadtimagines ("Der Insulaner", "Die Drehscheibe von Ost und West", "Macht das Tor auf") hat die "Null-Stellung des Reiches" von 1945 (Alexander KLUGE) überlebt. Während der Zeit der deutschen Teilung symbolisierte der Potsdamer Platz, zuvor Berlins Piccadilly Circus und Times Square zugleich, die absolute Leere im Zentrum der Metropole. Auf die neuen Investoren muss diese Leere nach der Wende von 1989 besonders faszinierend gewirkt haben. Wohl deshalb wurde Berlin an dieser Stelle zuallererst zugebaut mit Konsum- und Vergnügungspalästen, die das alte "Haus Vaterland" vergessen machen. Und auch am Text der Stadt wurde weitergeschrieben: Vorzugsweise, wie schon gesagt, als Erinnerungstext, als Palimpsest (Andreas HUYSEN) und als Hypertext der Verfügbarkeit aller Stile und Stilzitate von den Fassaden eines "steinernen Berlins" (in Traufhöhe an der Friedrichstraße) über die Annexbauten des Regierungssitzes, die im Windschatten von Wilhelminismus, Nazi-Monumentalismus und SED-Protz recht hilflos nach einer eigenen Repräsentation suchen, bis hin zur neuen Reichstagskuppel von Norman Forster, die mit ihren endlosen Besucherströmen im gläsernen Rundlauf unauffhaltsam zur Kathedrale des Volkes wird.

Die Leere in der Mitte Berlins wurde allzu rasch wieder zugebaut, der Horizont vermauert, wie einige Kritiker meinen. Was bleibt, sind einige leere Plätze der Erinnerung: das ehemalige Gestapogelände, der freie Platz für das Holocaust-Mahnmal in der Nähe des Brandenburger Tores und Daniel LIBESKINDS Jüdisches Museum an der Spitze der Nord-Süd-Achse in Albert Speers Planungskreuz der Reichshauptstadt. Libeskind's Bau verweist auf die Leere, die diese deutsche Kultur in ihrer Mitte durch die Verfolgung und Vernichtung der Juden aufgerissen hat. Die Stärke seines dekonstruktivistischen Entwurfs ist eine Formensprache des Raumes, die Leere nicht symbolisiert, sondern aufzeigt. Die Raumgestaltung des Libeskind-Baus basiert auf einem über sechs Etagen hochgezogenen leeren Raum aus Beton - "the void" genannt -, nur durch Sehschlitze,

Treppenansätze und Brücken als Verbindungsstücke mehr unterbrochen als verbunden: ein Hohlraum, abgründig und abgründlich, aber ohne metaphysische Halterungen. Das Gebäude *zeigt* die Abwesenheit der Ermordeten. Entworfen wurde es nach dem Muster, das entstand, als LIBESKIND auf einem Stadtplan des Berlins der 20er Jahre die Wohnstätten der ermordeten und exilierten jüdischen Autoren, Künstler, Politiker und Verleger zu einem Netzwerk sich kreuzender Linien verband, als er daneben Paul KLEES "Blitz über der Stadt" aufnahm und den im Blitz verformten Judasstern dem Aufriss des Gebäudes zu Grunde legte. Der Text, der den Bau theoretisch begleitet hat, heißt "Between the Lines"¹⁴ und artikuliert die Trennung, das Leben im Zwischenzustand, ein Gedenken, das die Erinnerung erhält, indem es sich auf die durch den Mord an den Juden entstandene Leere sachlich und präzise einlässt. LIBESKINDS Jüdisches Museum bleibt in der neu hergestellten symbolischen Integration Berlins zur alten und neuen Hauptstadt wahrscheinlich ein Solitär. Selber ein Mahnmal für Berlin als Hohlraum, als void, als - und das war mein Schlüsselwort - Un-Ort der Moderne.

¹⁴ "Between the Lines." In: Kristin FEIREISS (Hg.): *Daniel Libeskind. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*. Berlin 1992, 58-67 (unpaginiert).

Literaturverzeichnis

- BARTHELME, Donald. *City Life*. New York 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. (Werkausgabe, Bd. 4) Frankfurt/M. 1980.
- BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/M. 1973.
- BUCOVICH, Mario von (Hg.). *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*. Berlin 1987.
- CALVINO, Italo. *Die unsichtbaren Städte*. Roman. München 1985.
- DÖBLIN, Alfred. "Geleitwort" zu BUCOVICH (Hg.). *Berlin, Berlin* [1928].
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. München 1965.
- ECKHARDT, Ulrich. "Werkstatt der Geschichte. Überlegungen zum Fest der Stadt in Ost und West." In: *Der Tagesspiegel*, 23.11.1986.
- ECO, Umberto. "Die Stadt der Automaten." In: Ders. *Über Gott und die Welt*. München 1987.
- FONTANE, Theodor. *Stine*. Werke, Bd. 9. München 1969.
- HÄSSLIN J. (Hg.). *Berlin*. München 1971.
- HELMER, Stephen D. *Hitler's Berlin. The Speer Plans for Reshaping the Central City*. Ann Arbor 1980.
- KEUN, Irmgard. *Das kunstseidene Mädchen*. München 1994 [1932].
- KRACAUER, Siegfried. *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt/M. 1964.
- KRAUS, Karl (Hg.). *Die Fackel*, Nr. 415/16, 12 (1911).
- LIBESKIND, Daniel. "Between the Lines." In: Kristin FEIREISS (Hg.). *Daniel Libeskind. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*. Berlin 1992, 58-67 (unpaginiert).
- MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Photographie, Film*. München 1925.
- MÜLLER, Lothar. "Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel." In: SCHERPE (Hg.). *Die Unwirklichkeit der Städte*, 14-36.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Gesammelte Werke, Bd. 13. München 1925.
- PRÜMM, Karl. "Die Stadt der Reporter und Kinogänger bei Roth, Brentano und Kracauer." In: SCHERPE (Hg.). *Die Unwirklichkeit der Städte*, 80-105.
- RATHENAU, Walter. "Vaterstadt Berlin." In: Ders. *Schriften*. Berlin 1965.
- ROTHER, Wolfgang (Hg.). *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1973.
- SCHIEFFLER, Karl. *Berlin - Ein Stadtschicksal*. Berlin 1989.
- SCHRADER, Bärbel und Jürgen SCHEBARA. *Kunstmetropole Berlin 1918-1933*. Berlin, Weimar 1987.
- SIMMEL, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben." In: Ders. *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin 1982.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie des Geldes*. 7. Aufl. Berlin 1958.
- VENTURI, Robert et al. *Learning from Las Vegas*. Cambridge/Mass. 1972.
- VIRILIO, Paul. "Der Beschleunigungsstaat oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz." In: CALVINO *Die unsichtbaren Städte*. Roman. München 1985.

Die Stadt Passagen zwischen Literatur und Architektur*

Wolfgang Bongers**

Abstract: This article aims to contribute to a literary archeology of the city. Since the beginning of modernity, authors like Hoffmann, Poe and Baudelaire have reacted with new perspectives to the process of modernisation and have constructed discourse-founding models of observation of the European metropolis. They find their prolongations and differentiations in Latin American (Borges, Cortázar, Marechal, Piglia) and European (Aragon, Benjamin, Borchert, Brecht, Calvino, Döblin) literature. These texts represent, nevertheless, also unobservable and invisible cities, showing the changes of urban architecture.

Keywords: City-discourse; Modernity; Perspective; Mass; Flaneur.

Resumo: O artigo pretende contribuir para uma arqueologia literária da cidade. Autores como Hoffmann, Poe e Baudelaire reagiram desde o começo da modernidade com novas perspectivas às ondas de modernização e construíram modelos de observação da metrópole europeia, capazes de estabelecer novos discursos. Eles encontram sua continuação e transformação nas literaturas latinoamericana (Borges, Cortázar, Marechal, Piglia) e europeia (Aragon, Benjamin, Borchert, Brecht, Calvino, Döblin). Os textos apresentam, todavia, cidades imperceptíveis e invisíveis, que indicam as mudanças das arquiteturas urbanas.

Palavras-chave: Discurso urbano; modernidade; perspectiva; massa; flaneur.

Zusammenfassung: Der Artikel versteht sich als Beitrag zu einer literarischen Archäologie der Großstadt. Autoren wie Hoffmann, Poe und Baudelaire haben seit

* Eine kürzere Fassung des Textes wurde im November 2000 auf Spanisch in dem von DAAD und Universidad de Buenos Aires veranstalteten Workshop "Ciudad, Cultura y Patrimonio" vorgestellt.

** Der Autor ist Gastprofessor und Lektor des DAAD am I.E.S. en Lenguas Vivas in Buenos Aires.

dem Beginn der Moderne mit neuen Perspektivierungen auf die Modernisierungsschübe reagiert und diskursbegründende Modelle der Beobachtung europäischer Metropolen konstruiert. Sie finden ihre Verlängerungen und Verschiebungen in lateinamerikanischer (Borges, Cortázar, Marechal, Piglia) und europäischer (Aragon, Benjamin, Borchert, Brecht, Calvino, Döblin) Literatur. Diese Texte präsentieren jedoch auch unüberschaubare und unsichtbare Städte, die die Veränderungen der Stadtarchitekturen anzeigen.

Stichwörter: Großstadtdiskurs; Moderne; Perspektive; Masse; Flaneur.

Spatzenblick

Templada y riente (como lo son las del otoño en la muy graciosa ciudad de Buenos Aires) resplandecía la mañana de aquel veintiocho de abril: las diez acababan de sonar en los relojes, y a esa hora, despierta y gesticulante bajo el sol mañanero, la Gran Capital del Sur era una mazorca de hombres que se disputaban a gritos la posesión del día y de la tierra. Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y si desde tus alturas hubieses tendido una mirada gorrionesca sobre la ciudad, bien sé yo que tu pecho se habría dilatado según la mecánica del orgullo ante la visión que a tus ojos de porteño leal se hubiera ofrecido en aquel instante. (MARECHAL 1966: 11)

Wenn wir die Vogelperspektive einnehmen würden, könnten wir jetzt den Beobachtungen Leopoldo MARECHALS in seinem Roman *Adán Buenosayres* folgen. Mit einem Spatzenblick sähen wir Szenen im Hafen Santa María de Buenos Aires während der Löschung der "cosecha industrial de los dos hemisferios". Oder wir wären, indem wir den Kurs und das Thema wechseln, Zeugen der systematischen Schlachtung der Jungtiere und -kühe in einem Kühllager, eine "hecatombe", wie MARECHAL schreibt, "a la voracidad del mundo." (MARECHAL 1966: 11) Wir würden Züge und Schornsteine sehen und hören, die "rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradoras, voces y ademanes", wir sähen die Banker in der calle Reconquista und die bedeutenden Ingenieure, die "meditaban los nuevos puentes y caminos del mundo." (MARECHAL 1966: 12) All dies "parecía batir el pulso de la ciudad tonante (...) Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano." (MARECHAL 1966: 12) Mit diesen Worten endet der erste Abschnitt dieses Buenos Aires-Romans von 1948. Ab jetzt, wenn wir die Lektüre fortsetzen wollten, müssten wir

die Vogelperspektive aufgeben und ins Viertel Villa Crespo eintauchen, und damit in das Leben des Protagonisten der Geschichte.

Die "región excelsa" (MARECHAL 1966: 11), in die uns Marechal am Romananfang großzügigerweise entführt, bietet im Überflug einen Überblick über alle Ereignisse innerhalb und außerhalb von Buenos Aires.¹ Wir sehen und hören das, was eine moderne Industriestadt in vielen Teilen dieser Welt charakterisiert: Eine Agglomeration von Massen, Straßen, Personen, Verkehrsmitteln, Nahrungsmitteln, Geräuschen, Materialien, Gebäuden. Hier spielt sich das soziale Leben ab, es gibt Arbeit und Geschäftigkeit, Austausch von Produkten und Informationen, Kommunikation mit anderen Teilen der Welt. Doch gleichzeitig sind wir weit entfernt von allem, was dort passiert, denn aus der Vogelperspektive sind wir lediglich Zeugen mit nüchternem Blick auf die Ereignisse. Wir können alles sehen, ohne von der "Gran Capital del Sur" absorbiert worden zu sein.

Lassen wir den MARECHAL-Roman vorerst beiseite und sprechen wir von den Perspektiven, die uns die Literatur in anderen Fällen bietet. Wie sehen die literarischen Beobachtungen des Phänomens der industrialisierten Großstadt aus? Wie beschreiben, beurteilen, erfinden oder benutzen sie die Autoren als Szenarium für ihre Geschichten? Ich möchte mich auf Texte beschränken, die in der jeweiligen Entstehungszeit eine neue Perspektive, einen neuen Diskurs über die Stadt einleiten.

Visionen der Großstadt

Beobachtungen

Wenn wir uns die Berichte deutscher Reisender anschauen, die ihre Erfahrungen in den großen europäischen Zentren der ersten Phase der Industrialisierung notierten, fällt ein Text von Georg Christoph LICHTENBERG auf. Im Jahr 1775 schreibt er über London an einen Freund:

In der Mitte der Strase rollt Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn. Durch dieses Getöse, und das Sumsen

¹ Eine Gegenvision findet sich in *El examen* (1950) von Julio CORTÁZAR. Die Präsenz eines unerklärlichen Nebels in den Straßen von Buenos Aires gibt der Stadt und dem Roman etwas Mysteriöses und Bedrohliches.

und Geräusch von tausenden von Zungen und Füßen, hören Sie das Geläute von Kirchtürmen, die Glocken der Postbediensteten, die Orgeln, Geigen, Leyern und Tambourinen englischer Savoyarden, und das Heulen derer, die an den Ecken der Gasse unter freyem Himmel kaltes und warmes feil haben. Dann sehen Sie ein Luftfeuer von Hobelspänen Etagen hoch auflodern in einem Kreis von jubelnden Bettelungen, Matrosen und Spitzbuben. Auf einmal rufft einer, dem man sein Schnupftuch genommen: stop thief und alles rennt und drückt und drängt sich, viele, nicht um den Dieb zu haschen, sondern selbst vielleicht eine Uhr oder einen Geldbeutel zu erwischen.²

Sowohl der Inhalt als auch die literarische Form dieses Textes antizipieren die Wahrnehmung einer überwältigenden Simultaneität von Menschenmassen, Tumulten und Ereignissen in den Kapitalen Europas, wie sie mehr als ein Jahrhundert später in den Avantgarde-Bewegungen des Futurismus und Expressionismus inszeniert wird. Die Gelehrtenkommentare von Ludwig BÖRNE und Friedrich HEBBEL über Paris aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts präsentieren hingegen die Einführung zweier wichtiger Metaphern für die Beschreibung der Großstadt: die erste ist die *lebendige Bibliothek*: „Ein aufgeschlagenes Buch ist Paris zu nennen, durch seine Straßen wandeln heißt lesen.“³ Diese Metapher zieht sich durch die Weltliteratur. Zunächst Paris und London, dann Prag, Wien, Berlin, Rom und Madrid werden zu Lektüre-Szenarien, in denen Autoren und Texte Autoren und Texte wiederholen und miteinander verweben. Ihre absurd-abstrakte Kulmination findet die Metapher in *La Biblioteca de Babel* (1941) von Jorge Luis BORGES, eine Erzählung, die das Programm der Intertextualität auf die Spitze treibt: „El universo (que otros llaman la biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales.“⁴ In diesem Universum unendlicher Galerien befinden sich alle Bücher, die in der Welt existieren können. Die Welt wird zum endlosen Text, die Stadt

² LICHTENBERG, Georg Christoph, *Briefe*, zitiert bei RIHA, Karl, „Menschen in Massen. Ein spezifisches Großstadtsujet und seine Herausforderung an die Literatur“, in: SCHABERT, Tilo, *Die Welt der Stadt*, München, 1991, 117f.

³ BÖRNE, Ludwig, in: SCHABERT 1991: 120.

⁴ BORGES, Jorge Luis, „La Biblioteca de Babel“, in: *Ficciones*, Madrid, 1991. In der gleichen Sammlung erfindet BORGES eine andere imaginäre Stadt, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“. In „El Inmortal“ (*El Aleph*, 1949) findet der Protagonist die mysteriöse Stadt der Unsterblichen.

und ihre Architektur verschwinden in ihrer Bibliothek. Die zweite Stadt-Metapher ist das *instruktive Theater*: „Ich [...] sah auf Paris mit seinen Kuppeln, Turmspitzen und Millionen Schornsteinen wie auf ein großes Theater hinab und dachte: Dort fällt vielleicht in jedem Augenblick jede Szene, die überhaupt im Menschenleben vorkommt, vor.“⁵ Die Metapher der Stadt als Bühne findet in den Romanen des 19. Jahrhunderts ihre großen literarischen Ausarbeitungen und spiegelt sich noch in Titeln wie BALZACS *Comédie Humaine*, die die Konfigurationen des modernen Lebens literarisch dechiffrieren wollen.

E.T.A. HOFFMANN eröffnet den explizit literarischen Diskurs über die Stadt in Deutschland mit seiner letzten Erzählung, *Des Veters Eckfenster*, erschienen in seinem Todesjahr 1822. Darin geht es um die Beobachtung eines Marktes in Berlin. Der Autor benutzt hier eine ähnliche Perspektive wie MARECHAL, allerdings ohne die beißende Ironie, die den gesamten Text des Argentiniers charakterisiert. Die „región excelsa“ ist in diesem Fall das Eckfenster eines Bürgerhauses am Markt, in dem der Vetter des Erzählers lebt. Von hier aus können die beiden Personen von oben die Ereignisse und Bewegungen der Leute auf dem öffentlichen Marktplatz beobachten. Während nun dem Besucher vor lauter chaotischer Bewegung von Menschen und Farben schwindelt, eröffnet sich dem anderen mit seinem „Auge, welches wirklich schaut“,⁶ ein großes Szenarium des bürgerlichen Stadtlebens. Im Verlauf der Geschichte lehrt der Vetter den Erzähler dieses wirkliche Schauen. Um diese Tugend zu erlangen, muss man nur den Blick fixieren können, viel Einbildungskraft und ein Fernglas besitzen. Der ganze Text ist als Sehschule konstruiert, er ist eine Einführung in die Kunst des Beobachtens und Geschichten-Erfindens aufgrund der draußen auf dem Platz vor sich gehenden Ereignisse. Zeitlich knapp vor der Möglichkeit der Fixierung lichtempfindlicher Silbersalze entstanden – ein revolutionäres Phänomen, das später Photographie genannt werden sollte –, durchzieht die Erzählung eine photographische, teils gar kinematographische Atmosphäre, und das Eckfenster ist der ideale Ort zur Installierung einer Kamera. Der Marktplatz, die Türen des Theaters und des Hotels sind die Kulissen. An diesen Treffpunkten mischen

⁵ HEBBEL, in: RIHA, „Menschen in Massen“, 120.

⁶ HOFFMANN, E.T.A., *Des Veters Eckfenster* (1822), in: Bibliothek der literarischen Meisterwerke, Herrsching 1984, 232.

sich Menschen aller sozialen Klassen; und trotz der Konfusion und des Tumults betonen die beiden bürgerlichen Beobachter den notwendigen Ordnungssinn, der im Volk herrscht. Das Fazit der Beobachtungen: "Das Volk hat an äußerer Sittlichkeit gewonnen." (HOFFMANN 1984: 258) Dieses nüchterne Urteil entspringt jedoch einer tiefen Angst vor einer unberechenbaren Menschenmasse. Es ist eine Angst, die in einer provinziellen Stadt wie Berlin in jenen Jahren und hinter dem hoch gelegenen Eckfenster leicht unterdrückt werden kann.

Massen

Edgar Allan POE ändert die Perspektive. Seine Erzählung *The Man of the Crowd*, 15 Jahre nach *Des Vettters Eckfenster* geschrieben, ist origineller als die Hoffmanns, obwohl beide etwas Wichtiges gemeinsam haben: die Plätze und Straßen der Großstadt sind die Bühne, auf der sich die Ereignisse abspielen. Der Held in *The Man of the Crowd* nimmt jedoch nicht mehr die beruhigende Perspektive über den Dingen ein. Er taucht in die geschäftigen Straßen des Zentrums von London ein. In diesem Text erfindet POE einen neuen Typus Mensch in der Großstadt, den Flaneur, der Großstadtautoren wie Charles BAUDELAIRE und Walter BENJAMIN inspirierte. Der Ausgangspunkt für seine Beobachtungen ist der Tisch eines Cafés auf dem Grand Boulevard: "With a cigar in my mouth and a newspaper in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street." (POE 1984: 475) Unser Beobachter, soeben erholt von einer schweren Krankheit, fühlt sich schnell von der ungeheuren Menschenmenge absorbiert, "the tumultuous sea of heads", die am Fenster des Cafés vorbeigeht. Anschließend beschreibt er präzise seine Wahrnehmungen. Von einem Gesamtblick auf die Massen geht er auf die Details der einzelnen Figuren, ihr Erscheinungsbild und ihren Gesichtsausdruck, um später Kategorien und Definitionen zu den verschiedenen Personengruppen zu finden. Er bietet ein "Bestiarium" der Großstadt, ein ziemlich beunruhigendes Inventar aller Gattungen, die man in ihr finden kann. Wenn jedoch die "wild effects of the light" der Gaslaternen die Physiognomie der vorübergehenden Menschen verändern, fällt dem Erzähler besonders das Gesicht eines Alten auf, "of intense - of supreme despair". Plötzlich steht er auf, verlässt

fluchtartig das Café und läuft suchend die Straße entlang. Von da an wird die Erzählung zur Geschichte einer Verfolgung. Es gibt keine bequemen Blickwinkel mehr aus geschlossenen Räumen heraus wie dem Café. Nun scheint ein Flaneur den anderen durch die offenen Passagen der nächtlichen und regnerischen Stadt zu verfolgen. Es sind die meist bevölkerten Straßen und Plätze von London, die der Alte aufsucht, ohne ein bestimmtes Ziel zu haben. Wo am wenigsten Menschen sind, bewegt er sich am schnellsten, um wieder an belebtere Orte zu gelangen: ein spät abends geöffneter Bazar, der Theaterplatz, wenn die Vorstellung beendet ist, oder, mitten in der Nacht, einer der "huge suburban temples of Intemperance", eine Bar für Nachschwärmer in den Vorstädten der Metropole. Im ersten Tageslicht kehren die beiden im Laufschrift zum zentralen Boulevard zurück. Hier haben nun schon die täglichen Aktivitäten des neuen Arbeitstages in der englischen Hauptstadt begonnen. Wie am Vortag mischt sich der Alte unter die Fußgänger und gleicht seine Bewegungen und das Tempo denen der Masse an. Sein Verfolger ist völlig erschöpft, schaut dem anderen voller Verzweiflung ins Gesicht, aber dieser reagiert nicht: "He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow." (Poe 1984: 481) Der Alte ist nicht mehr der müßige Flaneur, der sich von den Bewegungen der Großstadt faszinieren und mitreißen lässt. Dieser Massen-Süchtige hat für BAUDELAIRE, der den POE-Text ins Französische übertrug, eine andere Eigenschaft: Er kann nicht ohne sie leben.⁷

POE führt das erste literarische, nicht auf Verbrechen zurückgehende Opfer der Großstadt ein, und mit ihm das Trauma der Massen; ein Thema, das sich nicht nur in der Literatur, sondern um 1900 auch in der Architektur und in der Soziologie niederschlug.⁸ Die Vermassung wurde weltweit zum großen Problem der Städte. Ihre Konsequenzen sind Identitätsverlust, Anonymität, Armut, Kriminalität und Entfremdung in Alltag und Arbeitswelt. Das metaphorische Spektrum, in dem diese Großstadt-Wahrnehmungen im 19. Jahrhundert beschrieben wurden, ist breit. Die Stadt wird zum

⁷ Vgl. BAUDELAIRE, Charles, *Nouvelles Histoires extraordinaires* (introduction), Paris, 1857.

⁸ Der Urbanismus hält um 1900 Einzug in die Soziologie. Autoren wie WEBER, DURKHEIM, SIMMEL und später WIRTH (*Urbanität als Lebensform*, 1938) behandeln detailliert das Phänomen der Großstadt und ihre Effekte auf das soziale Umfeld.

Monster, das seine Einwohner verschlingt, ein todbringendes Krebsgeschwür oder ein Dschungel, in dem nur noch das bloße Überleben zählt. Es überrascht nicht, dass in diesem Kontext der Kriminalroman in Frankreich und Großbritannien entsteht. Die Stadt, weit davon entfernt, ein geordneter Raum für das Volk zu sein, wird zum Feind des Menschen, Sodom und Gomorra, ein echtes Babel. Diese Bilder und ihre Variationen, die sich schon in einigen um 1850 publizierten Texten finden⁹, nähren bis heute viele Texte, in denen die Stadt zum Thema wird. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es dafür gute Beispiele in den Anthologien der avantgardistischen Poesie Europas und Lateinamerikas. Für die Futuristen, Dadaisten und Expressionisten ist die Stadt das Szenarium ihrer ambivalenten, apokalyptischen, grotesken und furchterregenden Visionen. Die Wahrnehmungen LICHTENBERGS vom Ende des 18. Jahrhunderts scheinen in ihren textuellen und figuralen Montagen zu kulminieren.¹⁰

In Deutschland reaktivieren z.B. Gedichte von Erich KÄSTNER, Bertolt BRECHT und Georg HEYM die Metaphern der verschlingenden und teuflischen Stadt. Ein Kulminationspunkt in der deutschsprachigen Literatur ist sicher *Berlin Alexanderplatz* von Alfred DÖBLIN, erschienen 1929. Wir begegnen dem ersten Roman, in dem die Großstadt zum Protagonisten wird: "Der Rosenthaler Platz unterhält sich." (DÖBLIN 1999: 40) Eine Episode aus dem Leben des Verbrechers und Proletariers Franz Biberkopf ist der Vorwand, um eine authentische, dynamische, gefährliche Stadt voller Überraschungen in Szene zu setzen. Berlin, hundert Jahre nach den Beschreibungen HOFFMANNS, ist nun eine Metropole mit all ihren widersprüchlichen Effekten.

⁹ RIHA zitiert in seinem Essay die stadtkritischen Texte von Friedrich Sass und Ernst Dronke über Berlin, 1846 erschienen. Im *Passagen-Werk* erwähnt BENJAMIN die 1850 geschriebenen, negativen London-Beschreibungen von Friedrich ENGELS.

¹⁰ Vgl. für deutsche Beispiele MÖLLER, Heinz (Hg.), *Großstadtlyrik*, Leipzig 1903; SEITZ, Robert/ZUCKER, Heinz (Hg.), *Um uns die Stadt. Eine Anthologie neuer Großstadtdichtung*, Berlin 1931. Für Argentinien lohnt sich in diesem Zusammenhang die Lektüre der Texte von Nicolás OLIVARI, Raúl González TUÑÓN und Roberto ARLT, um nur einige zu nennen. In diesem Kontext spielt allerdings auch immer wieder die auf SARMIENTOS *Facundo* zurückgehende Unterscheidung von civilización und barbarie eine große Rolle, die Buenos Aires als europäisch-zivilisierte Insel im Gegensatz zum primitiven Hinterland stilisiert.

Paris: Passagen, *flânerie*

Walter BENJAMIN wurde in Berlin geboren und schrieb über seine Kindheit in der deutschen Hauptstadt.¹¹ Er schrieb auch eine Rezension über DÖBLINS Berlin-Roman. Später interessierte er sich besonders für eine andere Großstadt: Paris. Und mit BENJAMIN ändern wir nun erneut die Perspektive. Er studierte und übersetzte BAUDELAIRE und PROUST, und die 13 letzten Lebensjahre widmete er der Geschichte der französischen Hauptstadt. Er beging 1940 Selbstmord und hinterließ ein fragmentarisches Werk, das später in dieser Form betitelt *Passagen-Werk*. BAUDELAIRE ist einer der meist zitierten Schriftsteller in den Texten BENJAMINS. Der französische Dichter entdeckte eine neue Qualität in den Konfigurationen der modernen Industriestadt. Er hatte den Blick des entfremdeten Flaneurs, wie es Walter BENJAMIN in seinen Arbeiten zu Motiven von BAUDELAIRE formuliert.¹² Und dieser Flaneur schreibt nicht wie Victor Hugo. Der berühmte Zeitgenosse BAUDELAIRES verarbeitet in seinen Texten als einer der ersten den Blick auf die Bürger von Paris und die Probleme der Massenkultur, z.B. in *Les Misérables*.¹³ Die Beobachtungen des baudelaireschen Flaneurs sind jedoch andersartig. Er ist ein Anhänger der Massen, ein besessener Beobachter, der von Leidenschaft durch die Straßen der Großstadt getrieben wird. Das Gedicht, das diesen ambivalenten Zustand am deutlichsten ausdrückt, ist "À une passante", aus den *Tableaux parisiens* der *Fleurs du Mal*:

Un éclair ... puis la nuit! - Fugitive beauté/Dont le regard m'a fait soudainement renaître,/Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?// Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!/Car j'ignore où

¹¹ BENJAMIN, Walter, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, ders., *Das Passagen-Werk*, über Benjamin: BOLZ, Norbert/WITTE, Bernd (Hg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, München, 1984; WEIDMANN, Heiner, *Flânerie, Erinnerung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München, 1992; MISSAC, Pierre, *Le Passage de Walter Benjamin*, Paris, 1987; SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires 2000.

¹² BENJAMIN, Walter, *Über einige Motive bei Baudelaire*, z.B. in: *Illuminationen*, Frankfurt, 1977.

¹³ Später folgen ihm neben anderen Honoré de BALZAC, Gustave FLAUBERT und Émile ZOLA.

tu fuis, tu ne sais où je vais,/Ô Toi que j'eusse aimée, ô Toi qui le savais! (BAUDELAIRE 1861)

Es ist nur ein Augenblick, in dem der Flaneur, platziert auf der Terrasse eines Cafés, die flüchtige Schönheit sieht. Er weiß ganz genau, dass eine erneute Begegnung unmöglich ist, und man kann vermuten, dass er sie nicht einmal wünscht. Die Flüchtigkeit der Ereignisse und Erfahrungen eröffnet dem Dichter der modernen Großstadt unendliche Möglichkeiten. In seinem Artikel über Constantin Guys, "Le Peintre de la vie moderne" (1863), sind die Menschenmasse und die Boulevards der öffentliche Raum, in dem der Flaneur sich zu Hause fühlt und seinen Aktivitäten nachgeht. Diese Masse repräsentiert die ephemere und unablässige Bewegung der Stadt. Seine Wahrnehmung, die eines Schocks nach Benjamin, definiert Baudelaire als Effekt der Moderne. Der Flaneur, der Dandy und der Bohemien sind die Figuren des modernen Heroismus, so wie ihn Baudelaire gegenüber der bürgerlichen Lebensart geltend macht. Julio CORTÁZAR ist einer von den Bewunderern BAUDELAIRES unter den europäischen und lateinamerikanischen Schriftstellern und verfolgt in mehreren Texten die Spuren romantischer und surrealistischer Poeten: "París es una enorme metáfora." Mit diesen Worten beginnt Kapitel 26 von *Rayuela* (1963). In diesem Roman entwirft CORTÁZAR auch eine Paris-Vision in der Nachfolge BAUDELAIRES. Die Stadt mit ihrer labyrinthischen Topographie wird zum Spielraum für außergewöhnliche Wahrnehmungen und Aktivitäten wie der "râdomancia ambulatória", ein Spiel von zufälligen Begegnungen zwischen den beiden Liebenden des ersten Teils, Oliveira und Maga. In der Systematik des Buchs spiegelt sich der Unterschied zwischen Paris, "el lado de allá", und Buenos Aires, "el lado de acá". Die Großstadt und die Differenz Paris/Buenos Aires sind Hauptmotive des Romans.

Doch ist Paris auch die Stadt, in der neue Räume erfunden werden und in der wir neuen Verbindungen zwischen Literatur und Industrie-Architektur begegnen. Die überdachten Geschäfts-Passagen sind Konstruktionen aus Glas, Eisen und Marmor, die sich zwei Phänomenen der industriellen Mobilmachung zu Beginn des 19. Jahrhunderts verdanken: dem Aufkommen der Textilbranche und dem Beginn des Eisenbaus. Die Glaspassagen sind die Vorläufer der großen Hallen, die 80 Jahre später entstehen. BENJAMIN wählt die Passagen als entscheidendes architektonisches Phänomen, das den Geist der Epoche wiedergibt. Wie die großen Galeri-

en und die Eisenbahnstationen, sind auch die Passagen Durch- und Übergänge. Sie sind eine Mischung aus beleuchteter Straße, öffentlichem Haus und Lagerhalle, sie sind nach innen gekehrte Boulevards. Voller *magasins de nouveautés*, wurden sie konstruiert, um Qualitätswaren auszustellen und zu verkaufen; sie dienten jedoch auch als attraktiver Ort des Müßiggangs der Stadtbewohner. Paris wandelte sich mit seinen Passagen zum Zentrum für Luxus und Mode, zur Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. In den Eisen- und Glaskonstruktionen und den damit verbundenen neuen Techniken lag auch die Polemik zwischen den Architekten-Künstlern und den Ingenieuren-Konstrukteuren begründet, also auch zwischen den Institutionen der *École des Beaux Arts* und der *École polytechnique*, eine Auseinandersetzung über die Funktion von Kunst und Architektur in der Gesellschaft, die in allen Großstädten der Welt virulent ist. Für BENJAMIN bilden die Passagen jedenfalls neben den großen Ausstellungsgalerien und Panoramen die Reste einer Traumwelt des Warenfetisch, in der Paris und andere Hauptstädte Europas leben. Er nennt sie "Traumhäuser", weil sich in den Konstruktionen und Funktionen der Passagen, trotz ihrer innovatorischen Potentiale, noch keine Revolution ereignet hat, weder in der Architektur noch im Politischen. Was die "Traumhäuser" vielmehr charakterisiert, sind ihre schwülstigen, düsteren und überladenen Dekorationen und ein berausches *intérieur* voller exotischer Attraktionen. Ein Anlass der Niederschrift der einzelnen Texte des *Passagen-Werks*, geschrieben mit der Sorge um die Gefahr des Faschismus, war auch der Akt des Aufwachens aus dem kapitalistischen Traum nach dem Scheitern des Kapitalismus, das sich mit der Weltwirtschaftskrise der zwanziger Jahre abzeichnete.

Doch ist vor allem auch die tiefe Ambivalenz im Denken BENJAMINS zu unterstreichen. In seiner fragmentarischen und offenen Form bietet der Text widersprüchliche Bilder, die mit der dialektischen Methode BENJAMINS konform gehen. Es sind Bilder, die keine historischen Kontinuitäten akzeptieren. Die Revolution ist praktisch in jedem Moment möglich. Der Traum des 19. Jahrhunderts – man muss ihn nochmal träumen, um sich von ihm verabschieden zu können. In diesem Sinne bekommt auch die Figur des Flaneurs einen neuen Wert. Auf der einen Seite ist es der philosophische *promeneur* und Sammler, der sich von der Welt der Waren und der Massen auf den Straßen und in den Passagen berauschen lässt. Die *flânerie* ist ein Modus der Lektüre und der Erinnerung der Welt, wie ihn BÖRNE mit seiner lebenden Bibliothek vorzeichnete. BENJAMIN beschreibt Paris nicht nur als

Göttin, sondern auch als "Bibliothekssaal, den die Seine durchfließt." Der Fluss reißt jedoch alles mit, auch die Lektüre dieser Stadt. Hier liegt die Gefahr für den Flaneur: Er selbst kann sich in bloße Ware verwandeln. Seine Art, die städtischen Landschaften zu erinnern, zu beobachten und wahrzunehmen, basiert auf Erfahrungswerten, die zu einer unbequemen Abhängigkeit führen können. Der Gegenentwurf ist der Mann der Massen bei POE. Hier gibt es keine Erinnerung und auch keine Lektüre mehr, der Flaneur ist Opfer der empfangenen Eindrücke, die über ihn hereinbrechen. Sein mysteriöser und unergründlicher Zustand schließt jedoch immer auch die Möglichkeit des Neuen ein, eine überraschende Veränderung, vielleicht eine Revolution, eine profane Erleuchtung, wie sie sich Benjamin vorstellte.

In Bezug auf die Literatur, die die Passagen von Paris als Szenarium wählte, steht an erster Stelle der Basistext der surrealistischen *flânerie*, *Le Paysan de Paris* (1924) von LOUIS ARAGON. Diese literarische Montage will die Welt der Passagen kurz vor dem Abriss der berühmten *Passage de l'Opéra* retten, ein Relikt aus einer anderen Zeit, das in den zwanziger Jahren nicht mehr dem Zeitgeist entsprach. Dieser Text ist eine der wichtigsten Folien, auf denen das *Passagen-Werk* geschrieben wurde. Aragon inspirierte jedoch auch CORTÁZAR, zum Beispiel in der Erzählung *El otro cielo* (1966), in der der Flaneur-Erzähler gesteht, dass "los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre." (CORTÁZAR 1994: 590) Doch in der Geschichte werden die Passagen und Galerien zu gefährlichen, gar mörderischen Orten; und die Epoche der sicheren und müßigen *flânerie* ist endgültig vorbei.

Szenarien einer neuen Epoche

Die Kunst der Zukunft wird eine Kunst sein, die dem Denken entspringt.
Le Corbusier

Deine Städte existieren nicht. Vielleicht haben sie nie existiert. Auf jeden Fall werden sie nicht mehr existieren.
Italo Calvino

BENJAMIN denkt, wie auch einige zeitgenössische Architekten, dass der Funktionalismus und die Transparenz als Konzepte einer neuen architek-

tonischen Form des 20. Jahrhunderts im vorhergehenden Jahrhundert schon präfiguriert waren.¹⁴ So tendiert er, und das ist an dieser Stelle interessant, zu den avantgardistischen Projekten mit technischer Ausrichtung. Er erwähnt Loos und zitiert das Werk SCHEERBARTS über die transparente Glasarchitektur, interessiert sich aber auch für die Arbeiten LE CORBUSIERS. Die urbanistischen Projekte der *Ville Contemporaine*, des *Plan Voisin*¹⁵ und später der *Ville radieuse* (1935) wollen allerdings bewusst eine moderne Fortsetzung der architektonischen Traditionen der Feudalsysteme von Richelieu, Louis XIV, Napoleon und Haussmann sein. Diese monumentale Tradition, vor allem im 19. Jahrhundert, hat sich auch in einen architektonischen Neokolonialismus in lateinamerikanischen Städten verlängert. Wenn zum Beispiel der Generalplan LE CORBUSIERS für Buenos Aires 1938 ausgeführt worden wäre, hätten wir aus MARECHALS Vogelperspektive im zehn Jahre später erschienenen *Adán Buenosayres* etwas vollkommen anderes beobachten können. LE CORBUSIER, technischer Progressist für die einen, reaktionärer Idealist für die anderen, repräsentiert neben anderen Architekten wie Walter GROPIUS und Mies VAN DER ROHE, Philosophen und Schriftstellern wie BENJAMIN und BRECHT, die Ambivalenz der zwanziger und dreißiger Jahre. Die Veränderung medialer, technischer, politischer und sozialer Konfigurationen dieser Zeit forderte neue Konzepte und Antworten auf die Frage des Zusammenlebens in der Großstadt heraus.

In der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg dominiert eine neue Bewertung der Stadt. Wolfgang BORCHERT kombiniert zum Beispiel expressionistische Bilder mit der Zerstörung des Landes und neuen Hoffnungen auf die Nachkriegszeit. In einem Gedicht mit dem Titel "Die Großstadt" (BORCHERT 1973: 20), charakterisiert er sie als Göttin und Hure, aber auch als schützende Mutter aller Stadtbewohner. Bertolt BRECHT nimmt dagegen eine distanzierte und ironische Perspektive ein:

Die Städte sind für dich gebaut. Sie erwarten dich/freudig./Die Türen der Häuser sind weit geöffnet. Das Essen/Steht schon auf dem Tisch.//Kurz: ihr kommt/In die besten Hände. Alles ist seit langem vorbereitet. Ihr/Braucht nur zu kommen.¹⁶

¹⁴ Vgl. auch: GEIST, Johann Friedrich, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München, 1982.

¹⁵ LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, 1925.

¹⁶ BRECHT, Bertolt, zitiert bei RIHA, "Menschen in Massen", *Die Welt der Stadt*, 141.

Die Formen und Probleme der Großstädte haben sich in den letzten Jahrzehnten verändert. Zum Abschluss springen wir einen Moment in die postindustrielle Ära einer kybernetischen Gesellschaft. Phänomene wie Desurbanisierung, Dezentralisierung und Digitalisierung werden unter Architekten und Urbanisten diskutiert. In London und Berlin entstehen neue Zentren, die nicht mehr viel mit denjenigen zu tun haben, die LICHTENBERG, POE, DÖBLIN oder BENJAMIN sahen. Das Verschwinden traditioneller Organisationen der Industriestadt, ihres Zentrums und ihrer Wohngebiete, trifft auf neue Lösungen. Ohne die neuen Kommunikationstechnologien wären viele Projekte nicht zu denken; und die alten Stadtzentren, durch die die Menschenmassen und die Flaneure in Baudelaires Zeiten spazierten, haben sich oftmals in Freiluftmuseen oder Touristenattraktionen verwandelt, wenn sie nicht, wie in Städten Lateinamerikas, gefährlich und damit für viele unbegehrbar geworden sind. Der Sinn des großen Stadt-Theaters hat sich verschoben. Die Unsichtbarkeit der wirtschaftlich wichtigen Räume ist genau so auffällig wie der Versuch einer Wiederauferstehung der Stadt in virtuellen Räumen.¹⁷ Hier dienen die Stadt und ihre Architektur zur Orientierung; sie sind visuelle Metaphern zur Beschreibung virtueller Passagen, durch die sich Kyberonauten als die neuen Flaneure bewegen. Auf ihren Wegen können sie selbst die Architekturen, die Passagen und die Dimensionen bestimmen.

In den existierenden Städten ist eine Tendenz zur Reaktivierung der alten Passagen festzustellen. Allerdings entstehen sie nicht mehr im Zentrum, sondern eher in den großen Einkaufszentren der Vorstädte oder neben der Autobahn. Oder sind die neuen überdachten Stadtgalerien die wirklichen Erben der Passagen? Sie kombinieren die in den sechziger und siebziger Jahren beliebten offenen Plätze mit den neuen Geschäftsgalerien. Und in der Mitte dieser gigantischen Konstruktionen gibt es ein *atrium* zum Ausruhen, Essen und Trinken – oder um in einem Cybercafé durch andere virtuelle Städte zu flanieren.

Dieser Essay ist ein Beitrag zu einer literarischen Archäologie der Großstadt. Die hier besprochenen Texte halten die Erinnerung an Konstruktionen einer Stadt wach, die angesichts der gravierenden Veränderungen

¹⁷ MAAR, Christa/RÖTZER, Florian (Hg.), *Virtual Cities. Die Neuerfindung der Stadt im Zeitalter der globalen Vernetzung*, Basel et. al., 1997.

der letzten Jahrzehnte auf dieser Welt wohl bald nicht mehr zu finden sein wird. Wie bei MARECHAL, BORGES, CALVINO oder PIGLIA, wird die Literatur allerdings auch weiterhin unsichtbare und abwesende Städte erfinden.¹⁸

¹⁸ CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Torino 1972; PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires 1992.

Literaturverzeichnis:

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, "Tableaux parisiens". Paris 1861.
- BAUDELAIRE, Charles. *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Paris 1857.
- BENJAMIN, Walter. "Über einige Motive bei Baudelaire." In: Ders. *Illuminationen*. Frankfurt 1977.
- BOLZ, Norbert / WITTE, Bernd (Hg.). *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*. München 1984.
- BORCHERT, Wolfgang. *Das Gesamtwerk*. Hamburg 1973.
- BORGES, Jorge Luis. "La Biblioteca de Babel." In: Ders. *Ficciones*. Madrid 1991.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Torino 1972.
- CORTÁZAR, Julio. "El otro cielo." In: Ders. *Cuentos Completos/1*. Madrid 1994.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. München 1999.
- GEIST, Johann Friedrich. *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*. München 1982.
- HOFFMANN, E.T.A. *Des Vettters Eckfenster* (1822). In: *Bibliothek der literarischen Meisterwerke*. Herrsching 1984.
- LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris 1925.
- MAAR, Christa / RÖTZER, Florian (Hg.). *Virtual Cities. Die Neuerfindung der Stadt im Zeitalter der globalen Vernetzung*. Basel et. al. 1997.
- MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires 1966.
- MISSAC, Pierre. *Le Passage de Walter Benjamin*. Paris 1987.
- MÖLLER, Heinz (Hg.). *Großstadtlyrik*. Leipzig 1903.
- PIGLA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires 1992.
- POE, Edgar Allan, "The Man of the Crowd". In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Aylesbury 1984.
- RHA, Karl. "Menschen in Massen. Ein spezifisches Großstadtsujet und seine Herausforderung an die Literatur." In: SCHABERT, Tilo (Hg.). *Die Welt der Stadt*. München 1991.

- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires 2000.
- SEITZ, Robert / ZUCKER, Heinz (Hg.). *Um uns die Stadt. Eine Anthologie neuer Großstadtdichtung*. Berlin 1931.
- WEIDMANN, Heiner. *Flânerie, Erinnerung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*. München 1992.

Vanguarda e experiência urbana

Michael Korfmann*
Marcelo Nogueira**

Abstract: This article conceives the avant-garde as a form of art that emerges out of the experience with technical progress, city life and new patterns of perception and that succeeded in transforming multiple perspective and simultaneity of urban life into a central principle for their production. Analyzed are the European avant-gardes as well as their influences on Brazilian literature and painting in the 20s. Furthermore we take a look at concrete poetry of the 50's as a literary pendant to architectonic concepts of cities like São Paulo and Brasília.

Keywords: City; Avant-garde; Modernism; Concrete poetry.

Zusammenfassung: Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Avantgarde als Kunstform, die sich aus der Auseinandersetzung mit technischem Fortschritt, Stadterfahrung und neuen Wahrnehmungsmustern formiert und die Multiperspektivität und Simultanität des urbanen Lebens als ein zentrales Prinzip für ihre Werke nutzt. Untersucht werden sowohl die europäischen Avantgardisten wie auch ihr Einfluss auf Literatur und Malerei Brasiliens in den 20er Jahren. Ein weiterer Teil widmet sich der konkreten Poesie als literarisches Pendant zu architektonischen Konzepten von Städten wie São Paulo und Brasília.

Stichwörter: Stadt; Avantgarde; Modernismus; konkrete Poesie.

Palavras chave: Cidade; vanguarda; modernidade; poesia concreta.

* Michael Korfmann é professor adjunto do IL/UFRGS. Endereço para correspondência: UFRGS Instituto de Letras/Setor de Alemão Avenida Bento Gonçalves, 9500. 91509-970 Porto Alegre, R.S. Endereço eletrônico: michael.korfmann@ufrgs.br.

** Marcelo Nogueira é aluno de graduação em Letras na UFRGS. Endereço eletrônico: alas@deadman.com.

I. Vanguarda europeia e o modernismo brasileiro.

1. Introdução

A vanguarda europeia e o modernismo brasileiro – classificado por teóricos como SCHWARTZ (1995) também como vanguarda latino-americana – nascem no início do século XX em centros urbanos como Berlim, Paris ou São Paulo. O neoconcretismo brasileiro inspira-se na concepção arquitetônica de Brasília. Mas ligar a vanguarda ao discurso urbano não significa examinar suas manifestações em relação à cidade como tema para suas manifestações artísticas. Tal procedimento seria evidentemente reducionista já que a vida urbana serviu sempre desde sua emergência como referência tópica para a literatura e a arte em geral. Antes de tudo tentamos compreender a vanguarda pela inter-relação entre a vivência e a experiência fornecidas nas grandes metrópoles em formação e a tentativa de desenvolver formas artísticas adequadas às novas sensações e percepções no início do século XX. Pretende-se também analisar a questão da comparabilidade entre esses fenômenos na Europa e na América Latina. Para Alfons KNAUTH, por exemplo, a vanguarda “é o primeiro movimento literário simultâneo quase mundial e a primeira realização da literatura universal postulada por Goethe que resulta no diálogo direto entre as literaturas do mundo” (KNAUTH 2000: 4) e ele apresenta em seguida uma série de fenômenos para sustentar sua tese sobre um crescimento tecno-industrial paralelo nos dois continentes que resultaria em manifestações artísticas similares: a interligação via telegrafia e cabo transatlântico entre Europa e América Latina desde 1865, além dos transportes regulares por navios a partir de meados do século XIX. Já em 1836 funciona a primeira via ferroviária em Cuba, um ano depois de sua implantação na Alemanha. Desde 1887 há eletricidade e iluminação elétrica no centro de Montevideu e bondes andam em São Paulo a partir de 1900, enquanto o metrô de Buenos Aires é construído quase simultaneamente com o de Paris. Santos-Dumont começa seus vôos no ano de 1903 e em 1907 foi fundado o primeiro cinema de São Paulo. Tão inegável como a inter-relação entre cidade, indústria e o moderno¹ – entendendo os movimentos vanguardistas

¹ Num artigo recente (“Die Nacht ist lang”) no jornal *Die Zeit*, Mike DAVIS define a noite urbana como fonte para a modernidade. “Na noite urbana encontra-se

como exploração radical do potencial moderno – é a ambivalência das avaliações referentes à formação urbana. Se no ditado medieval ainda consta que o “ar urbano libera os homens”, para Oswald SPENGLER, a cidade representava o lugar a partir do qual se inicia o previsto declínio do ocidente. Ele escreve no início do século XX: “Não existe um espírito destas cidades. Elas são terras em forma de pedra, onde a vida se inteiriza, pois seus habitantes tornam-se infecundos em espírito, corpo e alma” (apud HELBRECHT 2002: 28). SPENGLER viu o nascimento das metrópoles como símbolo da morte de uma cultura e julgava a civilização nascente dos centros urbanos como conseqüentemente imperialista: o conceito de província apenas surge onde há dominação exercitada a partir de uma capital, e um centro urbano desenvolvido paralelamente provoca colonização e opressão militar, econômica e política de regiões culturais mais fracas.

SPENGLER não era o único crítico do desenvolvimento urbano. Georg SIMMEL temia para o habitante urbano uma vivência demasiadamente complexa que permitiria ao indivíduo apenas o sentimento da “insuficiência” e “desamparo”, e Walter BENJAMIN o apoiou ao afirmar que “para aquele que não pode mais fazer experiência, não há consolo”. (apud GENAZINO 1998: 178). Em contrapartida, encontram-se projetos funcionais como os de LE CORBUSIER, que propôs intervenções radicais na substância histórica das cidades onde ergueria um centro de edifícios que funcionaria como um cérebro central para acelerar a vida urbana.

Quando SPENGLER formulou suas idéias, apenas 150 milhões de pessoas viviam em centros urbanos, sendo Londres a maior com cinco milhões de habitantes. Desde então o número de cidades cresceu 20 vezes e mais que três bilhões de pessoas vivem agora em cidades. Calcula-se que no ano 2015 haverá mais de 564 cidades com mais de um milhão de habitantes. Mas não existe unanimidade, pelo menos no que diz respeito ao contexto europeu, quanto ao fato de que as previsões pessimistas de SPENGLER, SIMMEL ou BENJAMIN levariam os habitantes urbanos à melancolia ou desespero por falta de experiências autênticas, pois “o indivíduo ultramoderno se arranjou perfeitamente com a dominação dos substitutos. [...] Ele não sabe o que lhe poderia faltar; isso o torna uma pessoa sem anseios. [...] A

a verdadeira origem da modernidade. O homem no início do século XX vivia no ritmo da cidade escura: poetas, revolucionários, pintores, criminosos, prostitutas, motoristas de táxi, músicos e jornalistas”.

arquitetura da cidade moderna ajuda nisso; o *design* da metrópole evita qualquer associação com o efêmero e com isso exclui tendencialmente sua própria capacidade memorial” (GENAZINO 1998: 178).

Não é de surpreender que o discurso literário também recorreu a estas reflexões e as integrou ao longo da história de formas variadas. Conhece-se a análise das interpenetrações entre centros urbanos e textos literários através de uma abordagem temática, por exemplo, em STERLE na sua obra sobre *O mito de Paris (Der Mythos von Paris)* ou através da figura do *flanêur* de BAUDELAIRE – em seguida popularizado por Walter BENJAMIN – onde o mitológico sublime e o trivial prosaico são misturados de forma caleidoscópica, de tal maneira que “o leitor clássico não reconhece mais sua poesia e o habitante moderno da cidade não mais a sua metrópole” (GRIMMINGER 1995: 59), fundando assim uma tradição que cumula nos romances de PROUST, JOYCE ou DÖBLIN. A incorporação literária da cidade na modernidade continua mesmo sob o signo do chamado pós-modernismo, embora a cartografia das cidades literarizadas modificou-se das metrópoles europeias clássicas como Paris ou Roma em direção a “outros olhares” surgidos do tecido urbano, por exemplo, de México, Tóquio ou Nova Deli.

2. A simultaneidade no tempo e a não-simultaneidade das manifestações

Não se trata, neste artigo, de traçar um perfil histórico nem das cidades e nem das observações sobre elas nos diversos sistemas sociais. Antes de tudo dirigimos nossa atenção primeiro ao período da formação desses centros urbanos, às primeiras décadas do século XX, e investigaremos como as experiências e percepções fornecidas pelas metrópoles, inclusive a fotografia e o novo *medium* filme, se manifestam na literatura da época, não como referência temática, mas como pano de fundo que estimula e influencia a criação de formas e técnicas artísticas adequadas em relação à nova vivência e experiência urbana e industrial. Se “cada novo *medium* transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações” (SÜSSEKIND 1987: 26), podemos conceber a chamada vanguarda histórica como movimento que se posiciona de forma radical frente à situação no início do século XX, uma situação que Hans Ulrich GUMBRECHT tenta captar no seu livro *Em 1926*, não através de uma descrição sólida

e com pretensões de exibir um quadro arredondado, homogêneo, mas via um “ensaio sobre a simultaneidade histórica” (GUMBRECHT 1999: 14). O conceito da simultaneidade (no tempo) do não-simultâneo (as manifestações) do momento histórico – a unidade de contradições – é também destacado por MUSIL no seu *Homem sem qualidades*:

Amava-se o super-homem e também o sub-homem; adoravam-se a saúde e o sol, adorava-se a fragilidade de mocinhas tuberculosas; havia entusiasmo pelo herói e pelo homem comum; havia a um tempo só crentes e céticos, naturalistas e sofisticados, robustos e mórbidos; sonhava-se com velhas alamedas de castelos, jardins outonais, lagos de vidro, pedras preciosas, haxixe, doença, demônios, mas também com prados, horizontes imensos, forjas e laminadores, lutadores nus, rebeliões de operários escravizados, casais primitivos e destruição da sociedade (MUSIL 1989: 41).

Visto assim, as obras vanguardistas não expressam uma convicção ideológica definida e nem apresentam um objetivo único. Sua tendência de rejeitar a “obra orgânica” (BÜRGER) em favor de composições que enfatizam o material artístico como letras, cores e sons – e assim revelam a construtividade de suas obras – ou a intensificação de sua estrutura artística via técnicas como colagem e montagem, pode ser compreendida como seleção artística que não reduz a complexidade de seu ambiente em direção a uma forma “redonda” (ADORNO), mas se destaca como resposta a um ambiente sentido como inconcebível na sua totalidade e marcado pela aceleração dos estímulos, movimentos e aparências.

A imensa riqueza, diversidade e a natureza frequentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além da variedade das respostas frente ao desafio e aos vários modos de refletir sobre o lugar que produção artística possa ocupar numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas as áreas (SCHEUNEMANN 2000: 16).

Conseqüentemente não achamos justificável descrever a arte de vanguarda no início do século XX como época ou movimento em termos de um único ou unificado estilo, através de uma perspectiva filosófica ou supondo uma intenção comum. Em vez de repetir as reduções teóricas propostas, por exemplo, pela teoria de sistema que descreve a meta da vanguarda como sendo a anulação da diferenciação funcional da socie-

dade moderna e, como BÜRGER, (substituindo seu conceito de “arte burguesa” por um sistema de arte autônomo) enfocar principalmente a arte dadaísta, parece-nos mais convincente entender as inovações estéticas dos trabalhos vanguardistas no contexto tecnológico e vindo da experiência urbana. As questões da percepção e o perspectivismo da observação tornam-se fundamentais para a arte de vanguarda, resultado também da confrontação com as novas *media* como fotografia e filme, como mostra um comentário de PICASSO: “Descobri a fotografia. Agora posso me suicidar” (apud SCHEUNEMANN 2000: 19). Mas em vez disso, inicia sua fase cubista com sua técnica da multiperspectiva como manifestação artística que se diferencia claramente da imagem fotográfica e sua perspectiva singular.

Generalizando, pode-se constatar que os fenômenos técnicos, industriais e urbanos levam os vanguardistas a duas posições distintas: eles são vistos como fontes positivas de inspiração para métodos como colagem e montagem ou como *phenomena* cujas qualidades superficiais só podem ser superadas por uma distância a ser alcançada em formas abstratas não contaminadas. Assim as obras vanguardistas emergem, de um lado, da rejeição e em contraste com um mundo considerado materialista, superficial e de uma objetividade enganadora e falsa. Isto resulta em um abandono de formas concretas e uma ênfase em cores e movimentos, um “quadro móvel” (*moving picture*) abstrato. O abandono do concreto na procura de uma “natureza” interna (KANDINSKY) expressa em cor e som e por conseguinte a perda do mimético corresponde ao lucro de uma esfera “interna, mais elevada” ou a uma “abundância inesperada do nosso mundo” (BÜRGER 1982: 153).

Por outro lado, e quase como um contra-movimento, parte da vanguarda européia importa explicitamente elementos do mundo industrializado, seus procedimentos, formas e percepções na arte. Inclui-se o fragmento, a peça a ser montada e o acaso como princípio artístico, como, por exemplo, no *Merzbau* de SCHWITTERS construído com materiais coletados da rua e introduz-se a “instalação” versus a obra planejada e acabada, onde o “objeto achado”, instalado num outro ambiente, ganha um outro significado. Pode-se também mencionar as composições “musicais” do futurismo debruçando-se sobre as sensações acústicas das metrópoles modernas. O compositor Luigi Russolo utilizava o “*medium* dos ruídos urbanos em peças para a orquestra futurista” (SCHMIDT-BERGMANN 1993: 239), em que arranjou, de forma harmoniosa, sons como estalar metal contra metal, gritos

e estrondos, entre outros. O dadaísmo, mais radical, opôs-se estritamente a essa seleção e formação do material disponível.

A vida se apresenta como confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos mentais, aceitos na ‘arte’ dadaísta sem hesitação, com todos seus gritos sensacionais, suas febres ousadas da psique cotidiana e toda sua realidade brutal. Esse é o ponto que separa e diferencia o dadaísmo de todas as outras tendências da arte e antes de tudo do futurismo (PÖRTNER 1961: 517).

Em vez do sentido como princípio seletivo, dadá apresenta o acaso, a contingência máxima, como regra paradoxal para suas produções. O sentido como seleção social é subvertido através da impossibilidade de observar fronteiras constitutivas entre ambiente e arte dadaísta, encenado também nos “happenings” com a inclusão dos presentes no desenvolver de um processo interativo e imprevisível junto aos animadores iniciais. Com a colagem na pintura e a montagem na literatura abandona-se a perspectiva única em favor da múltipla. Os elementos parciais nos quadros de PICASSO por 1912 e em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred DÖBLIN (1929), para citar dois exemplos destacados, recusam a leitura tradicional orgânica, onde as partes são apenas compreensíveis através da totalidade da obra e esta apenas pelas partes singulares. Montagem e colagem retiram-se de uma compreensão via uma completude sobreposta, estabelecendo uma estrutura sintagmática inacabada e ambígua. A simultaneidade como elemento estruturador caracteriza o esforço de fazer jus aos tempos modernos, tanto em relação à percepção das novas metrópoles como em relação ao meio-campo fluido entre consciente e inconsciente ou a um momento temporal onde se cruzam o passado arcaico e o presente moderno. Nos quadros pretos e brancos de MALEVITCH ou nas telas de MONDRIAN observa-se a negação da função representativa da arte dando lugar a reflexões estruturais ou ao prazer da lacuna, enquanto na literatura o “letrismo” reduz o texto discursivo a seu elemento básico – a letra – e destaca sua forma singular bem como seu caráter visual.

3. Modernismo/Vanguarda brasileira e a simultaneidade do tempo

A inspiração vanguardista vinda de metrópoles como Paris, Berlim ou Nova Iorque se realiza, no Brasil, sobretudo na simultaneidade entre o tempo presente e o arcaico. Os impulsos iniciais são visíveis em muitas

biografias: Anita Malfatti estudou três anos em Berlim (1910-1913) e depois continuou a aperfeiçoar suas técnicas em Nova Iorque. Inspirado por sua visita à retrospectiva do “Sonderbund” em Colônia em 1912, começou a incorporar elementos de “artistas contemporâneos como os Fauves” (DAHN BATISTA 2001: 28). O “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade foi provavelmente inspirado por Francis Picabia, o editor temporário da revista francesa *Cannibale* e “com quem Oswald de Andrade se encontrou em Paris” (RINCÓN 2000: 213). Mário de Andrade possuía uma coleção de exemplares da revista “L’Esprit nouveau”, fundada em 1920 por Le Corbusier e Ozenfant, dos quais ele “extraiu as bases da sua teoria poética” (TELES 1992: 31). O escritor suíço Blaise Cendrars e sua campanha para uma “Brasilianização” da cultura nacional nas suas visitas ao país durante os anos vinte poderiam ser considerados outra fonte de inspiração. Os pré-acontecimentos da “Semana de Arte Moderna” mostram perfeitamente como o impulso para a arte brasileira no início do século XX veio das metrópoles. De acordo com o contemporâneo Raul Bopp (1966), o ponto inicial foi marcado quando Darius Millaud, adido cultural francês no Brasil, publicou suas impressões do país depois de voltar a Paris. O resultado, “Souvenirs du Brésil” e “Notes sans musique” agradaram a um círculo de intelectuais brasileiros em Paris como sendo de uma “frescura primitiva” (Bopp 1966: 15). O sentimento de que a arte brasileira naquele momento estava obsoleta, atrasada e marcada por um formalismo acadêmico ultrapassado, além do fato de que apesar dos começos visíveis da idade industrial - acima de tudo em São Paulo - o próprio país mostrou poucas indicações de que uma modernidade na literatura ou pintura deram um impulso significativo para o movimento modernista. Em uma conversa na cidade de Paris por volta de 1913, Graça Aranha se queixa:

A nossa literatura esta morrendo de academicismo. Não se renova. São os mesmos sonetos, os mesmos romances, os mesmos elogios, as mesmas descomposturas [...] É preciso reformar tudo aquilo. Dar vida àquele cemitério. Vocês são moços. São estudantes. Agitem a escola. Mexam com os seus companheiros. Façam alguma coisa de novo. Façam loucuras. Mas procurem espanar aquelas teias de aranha (apud Bopp 1966: 15.).

Se a “Semana de Arte Moderna” já se mostrou capaz de transformar os impulsos da vanguarda europeia em uma produção artística diferenciada de linguagem própria, o caso da antropofagia mostra com ainda mais

clareza as diferentes ênfases da vanguarda brasileira e europeia. O “cannibal”, historicamente uma metáfora colonial para a legitimação de exercer o poder ou, em Montaigne, uma figura positiva dentro de sua crítica à cultura ocidental, também entrou no inventário de dada e do surrealismo, explicitamente como o título da revista *Cannibale* editada por Francis Picabia. Hans Richter usa o mesmo termo para comentar a relação entre dada e o surrealismo: “O surrealismo comeu dada e o digeriu. Tais métodos canibalescos não são raros na história. E já que o surrealismo teve um bom estômago, as qualidades do devorado entraram no corpo fortalecido do sobrevivente. Bem feito!” (Richter 1978: 201). Outra referência conhecida é o “Manifeste cannibale” lido na escuridão por André Breton na grande *soirée* dada no *Theatre de l’oeuvre*, em 27 de março de 1920. Aqui um trecho:

Money for ever! Long live money! The man who has money is a man of honour. Honour can be bought and sold like the arse. The arse, the arse, represents life like potato-chips, and all you who are serious-minded will smell worse than cow’s shit. Dada alone does not smell: it is nothing, nothing, nothing. It is like your hopes: nothing ... like your paradise: nothing ... like your idols: nothing ... like your politicians: nothing ... like your heroes: nothing like your artists: nothing ... like your religions: nothing ... Hiss, shout, kick my teeth in, so what? I shall still tell you that you are half-wits. In three months my friends and I will be selling you our pictures for a few francs.

Em contraste com este tom agressivo e provocativo e seu efeito de choque intencional, a antropofagia brasileira, apesar de tendências iniciais para jogos de palavras – substituindo, por exemplo, “Estética” por “Bestética” – dirigiu-se, acima de tudo, para uma síntese cultural ou uma simbiose da diversidade étnica e histórica. O seguinte texto programático de Tarsila do Amaral mostra claramente esta tendência.

Vamos descer à nossa Pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes de raça, com um pensamento de psicanálise. Desse reencontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir a uma nova estrutura de idéias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encadeamentos profundos. O homem da caverna se repete. Vamos reunir uma geração. Fazer um novo “Contrato Social”. A mocidade está desencantada, perdendo tempo com esnobismos culturais. Secou a alma no cartesianismo. Para que Roma?

Temos mistério em casa. A terra grávida. Vozes nos acompanham de longe. Arte não precisa de explicação (apud BOPP 1966: 97).

Uma “devoração” textual – a simultaneidade de estilos e linguagens – é realizada de forma exemplar no romance *Macunaíma* (1928) de Mário de ANDRADE, que se aproxima assim do conceito de Frederic JAMESON em relação ao pós-modernismo, definido por ele “como uma canibalização arbitrária de estilos literários tradicionais” (JAMESON 1984: 65). ANDRADE, também músico, prefere falar em uma rapsódia literária. Quebra de lógica e da progressão temporal bem como a descontinuidade lingüística são resultados de uma “escritura de segunda mão, um discurso constituído de outros discursos pré-determinados” (MOSER 1992: 129) e marcam a viagem de Macunaíma pelo Nordeste brasileiro austero até o São Paulo com seus bondes, *outdoors* e caminhões. SÜSSEKIND concebe sua estrutura narrativa como “cortes sob a influência do cinema” (SÜSSEKIND 1987: 48). Tal concepção vale mais ainda para *Serafim Ponte Grande*, escrito por Oswald de ANDRADE em 1929 mas publicado somente quatro anos depois. Haroldo do CAMPOS o chamou um grande “não-livro”. Poemas, diálogos, prosa, anotações de diário ou impressões de viagem moldam as variedades textuais em onze – quase independentes – capítulos.

Assim nota-se na arte brasileira do início do século XX² a tendência de combinar procedimentos da vanguarda européia com o elemento híbrido de traços étnicos nacionais dentro de uma temporariedade suspensa entre o presente e o arcaico, visível, por exemplo, na comparação entre os quadros *Dadaville* (1923-24) de Max ERNST com *São Paulo* de Tarsila do AMARAL da mesma época. Em nível técnico, pode-se conceber a multiperspectiva, simultaneidade ou os cortes narrativos em romances como *Macunaíma* ou *Serafim Ponte Grande* dentro de uma literatura concebida ou pelo menos marcada por procedimentos vanguardistas como o estilo cinematográfico que se mostra consciente e reflexivo sobre questões como ângulo ou montagem, uma literatura que “dialoga maliciosamente com as

² Evidentemente também se encontram exemplos para obras artísticas que se situam plenamente na tradição vanguardista européia, como o filme “Limite” (1931) de Mário PEXOTO que, do nosso ponto de vista, ainda consegue ultrapassar seus precursores europeus e americanos. Há de mencionar também “São Paulo – Sinfonia de uma metrópole” (1929), filme de KEMENY e LUSTIG inspirado no filme berlinense de RUTTMANN.

novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo o momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa” (SÜSSEKIND 1987: 48). Mas também se encontram referências explícitas como a de Oswald de ANDRADE no seu prefácio para *Pathé Baby* (1926) de Antônio ALCÂNTARA MACHADO onde compara o estilo da obra a um “cinema com cheiro”. É bastante compreensível que a intencionada hibridização da cultura não ache seus elementos em uma aparência tecnológica de caráter universal enquanto fontes como o folclore, o índio, a cultura popular, texturas de paisagem e a tradição oral representam fontes muito mais promissoras para tal objetivo. Entretanto, é somente nos anos 50, após a forçada industrialização de Vargas, que se consolida uma neo-vanguarda muito mais cosmopolita cujo símbolo concreto torna-se, alguns anos mais tarde, a cidade de Brasília.

II. São Paulo 1950:

arquitetura, música, poesia concreta.

“Até as colunas de mármore são de cimento armado”

Menotti del PICCHIA – Avenida Paulista

No Brasil não é possível pensar em poesia concreta sem pensar na cidade de São Paulo, no grupo Noigandres e mais especificamente em seus integrantes Décio PIGNATARI, Haroldo e Augusto de CAMPOS, que, via de regra, levaram o movimento sob sua tutela. É verdade que muitos foram os participantes: José Lino GRÜNEWALD, José Paulo PAES, Ronaldo AZEREDO, Ferreira GULLAR... todos esses, entretanto – enquanto integrantes do movimento –, seguiram a frente armada pelos três fundadores do grupo Noigandres, unindo-se ao grupo quando as bases teóricas do movimento já se encontravam basicamente encaminhadas, ou até mesmo estabelecidas.

Os dez anos que separam a primeira e a última das cinco publicações da revista-livro homônima ao grupo, acabam cobrindo o Concretismo em seus momentos decisivos: sua elaboração, sua defesa e, finalmente, seu enfraquecimento como movimento de (neo-) vanguarda e subsequente abertura para novas experimentações conduzidas individualmente por cada poeta em suas respectivas particularidades. Para que possamos nos aproximar desse segmento bastante singular dentro da história literária brasi-

leira, é relevante observar determinadas manifestações que sustentam o quadro em que as artes abstratas se projetaram no Brasil dos anos 50, como é o caso da poesia concreta brasileira – na qual concentraremos nossa atenção daqui para a frente.

Passados alguns anos do revivificador estardalhaço modernista dos anos vinte, começou gradualmente a surgir uma nova geração de poetas contrários a esses seus antecessores. Acentuadamente intimistas e de índole classicizante, terminam por autonomear-se “Geração de 45”. Através desses poetas e seu ‘Clube de Poesia’, jovens escritores podiam publicar suas produções, como o fizeram Décio e Haroldo no ano de 1950. Augusto de CAMPOS, por sua vez, publicaria seu primeiro livro em 1951, pela “Edições Maldoror”. Uma vez que a edição fora bancada por ele e seu irmão, a esta altura já desligados do Clube, faz-se evidente a homenagem do autor ao misterioso *poète maudit* franco-uruguaio Isidore DUCASSE, o Conde de LAUTRÉAMONT, e seu notório personagem (é também de Ducasse a epígrafe de um dos poemas constante neste livro)³. Tudo isso, porém, estava para ser deixado para trás sob a influência e em virtude do quadro que já se projetava em outros segmentos da vida cultural brasileira tais como as artes plásticas e a arquitetura.

2. A arquitetura no Brasil e a cidade de São Paulo

Parece-nos fundamental traçar aqui o papel que a arquitetura desempenhou no cenário brasileiro, principalmente nas décadas de 1940 e 50, para compreender o que então se passava no imaginário dos habitantes destes grandes aglomerados urbanos em crescente desenvolvimento como Rio de Janeiro e, mais especificamente, São Paulo.

Muito antes, em uma entrevista concedida ao *Diário de Minas* no ano de 1924, Oswald de ANDRADE já intuía com aguda sensibilidade em seu prognóstico para as grandes cidades brasileiras:

Vê-se na sua construção [*concernente à cidade de Belo Horizonte*] uma desordem banal copiada de todos os estilos, como infelizmente em São Paulo e no Rio. O que salva esse aspecto caótico e neoló-

³ Ver “Canto Primeiro e Último”. Essas referências a Lautréamont não serão mais identificadas nos trabalhos posteriores de Augusto de CAMPOS.

gico da vossa capital é a sua provisoriedade. Toda a pastelaria dos edifícios atuais desaparecerá pouco a pouco [...] O cimento armado matará com certeza os Versalhes de estuque [...] Sendo do seu tempo, entrará por isso mesmo na tradição. (ANDRADE 1990: 16, 17)

A arquitetura brasileira, segundo BRUAND, forjou-se ao longo da história pelo ecletismo classicizante, resultado tanto das constantes viagens dos representantes de uma classe rural abastada – que procurava reproduzir aqui o que lhes havia encantado na Europa – quanto das numerosas massas migratórias aportadas na virada do século XIX para o XX (BRUAND 1981: 33). Somente na década de 1930, com os esforços do então jovem arquiteto Lúcio COSTA e da histórica visita do arquiteto franco-suíço LE CORBUSIER ao Brasil em 1936, é que a arquitetura brasileira se direcionará para uma efetiva representatividade como tal.

Da visita de LE CORBUSIER e de seu trabalho com um grupo de arquitetos brasileiros, encabeçado por Lúcio Costa e contando ainda com o estreante Oscar NIEMEYER, resultará o grande marco de transformação da arquitetura brasileira, o prédio do Ministério da Educação e Saúde, de 1943. Desse projeto, a arquitetura brasileira será catapultada ao encontro de um grande interesse e de um importante reconhecimento internacionais.

Nos anos que se seguiram ao prédio do Ministério, NIEMEYER despontaria nacional e internacionalmente como a grande revelação da arquitetura brasileira, desenvolvendo uma linguagem bastante particular, dando ênfase à plasticidade sem abdicar da racionalidade em suas composições. Em 1955 – após o êxito criativo de seu projeto para o complexo da Pampulha, encomendada pelo então prefeito da cidade de Belo Horizonte Juscelino KUBITSCHEK, no início dos anos de 1940, e de um grande número de projetos executados pelo arquiteto nos anos que se seguiram – NIEMEYER entra em uma nova fase, caracterizada pela maturidade das formas geométricas e pela simplicidade, desembocando exatamente na apoteose urbanístico-arquitetônica de Brasília.

Tendo como mote do seu programa de governo “50 anos em 5”, Juscelino KUBITSCHEK assume a presidência da república no ano de 1956 disposto a concluir a faraônica construção de uma cidade para abrigar a Capital do país. Com NIEMEYER no comando, e tendo a assinatura de Lúcio COSTA no Plano Piloto para a cidade de Brasília (16 de março de 1957), o Brasil cai então em uma febre progressista instaurada pela força do poder público, sem precedentes na história do país.

Num âmbito mais específico, referente à cidade de São Paulo, que, em função da explosão industrial da década de trinta, abrigou um dos maiores fenômenos migratórios do século XX – para que se tenha idéia, em 1920 a cidade abrigava cerca de 580.000 habitantes, em 1950 a mesma contava 2.198.096 habitantes computados por contagens censitárias⁴. Nesse espaço, VILANOVA ARTIGAS se destacará nos anos que se sucedem ao de 1945, junto a uma tendência arquitetônica exclusivamente situada em São Paulo identificada como ‘Brutalismo Paulista’. Como expõe Yves BRUAND:

no impasse pós II Guerra Mundial, Artigas abandona esse ideal (wrightiano) de liberdade, considerado incompatível com um desenvolvimento rápido dos países não industrializados, procurou uma estética caracterizada pela atualidade, pelas possibilidades técnicas revolucionárias e pela disciplina rígida que ele achava ser necessária para guiar as regiões atrasadas até o progresso. (BRUAND 1981: 295)

Artigas influiria drasticamente na formação dos alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, tendo o ano de 1955 como o ápice desta tendência.

É nessa configuração que se darão estes poetas dispostos à reestruturação da linguagem de forma “sincrônica” aos avanços tecnológicos da sociedade na qual se vêem inseridos, e a obsessiva procura por uma ‘estrutura’ que perpassa a obra que produzem. Seu mais famoso texto, “Plano Piloto para Poesia Concreta” – lançado em março de 1958, encartado na publicação de Noigandres 4 – permanece como referência direta ao famoso projeto já mencionado referente a Brasília. Em um artigo publicado em dezembro de 1956 na revista *ad – arquitetura e decoração* (nº 20)⁵, Décio PIGNATARI anuncia a entrada do movimento em sua “fase polêmica”, e isso após um período de pesquisas a fim de determinar “os planos de clivagem de sua mecânica interna” – pesquisa esta fundamentada na procura de uma ‘estrutura’ interna do poema que recorrerá às experiências de poetas como MALLARMÉ e Ezra POUND. PIGNATARI coloca o “problema do movimento, a estrutura dinâmica e a mecânica qualitativa” como as principais características do Concretismo, e afirma a “urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura”, com o argumento de que “abolido o ver-

⁴ Dados retirados do site da prefeitura de São Paulo na internet.

⁵ Arte Concreta: Objeto e Objetivo, em CAMPOS / PIGNATARI 1975: 39.

so, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura”. Para o movimento que se propunha, “todas as manifestações visuais o interessam”. Não é à toa que esses poetas, ao que parece, encontraram mais espaço em publicações direcionadas à comunidade de arquitetos.

3. Música e literatura: mantendo o diálogo

A despeito das características evidentemente plásticas dos trabalhos ligados ao movimento de poesia concreta, a música permanecerá como constante ponto de referência nas pesquisas desses poetas paulistas. SCHOENBERG, WEBERN, BOULEZ e STOCKHAUSEN são identificados dentro de uma linha evolutiva similar à que eles procuram construir na poesia com MALLARMÉ, POUND, JOYCE, CUMMINGS e finalmente os próprios concretistas como consequência da “evolução de formas” a qual defendem em seus textos teóricos.⁶

No início da década de 1950 o músico alemão Hans-Joachim KOELLREUTER, introdutor da música dodecafônica no Brasil, fundara e dirigia na cidade de São Paulo a Escola Livre de Música, criando assim um círculo de pessoas extremamente interessadas pelas correntes estéticas da música contemporânea, com a qual KOELLREUTER os punha em contato. É o próprio Augusto quem lembra do primeiro contato que fizeram com Pierre BOULEZ, contando então 29 anos de idade (CAMPOS 1998: 157). Quando em visita à Escola Livre, em 1954, para uma série de conferências, Augusto, Haroldo e Décio participaram de uma longa conversa de mais de quatro horas com o músico francês. BOULEZ, que já era reconhecido como o líder dos compositores serialistas franceses (STOLBA 1998: 636), tornou-se ao longo da década de 50 um dos principais revisores da obra de WEBERN. Sabe-se também do notório interesse do compositor francês por obras literárias, tais como as de e.e. CUMMINGS e MALLARMÉ, que só por isso justificaria a importância que esse encontro tomou para o grupo de jovens poetas de São Paulo. Consta que nesse encontro alguns poemas da série *poetamemos* foram lidos para o convidado.

A série *poetamemos*, escrita entre janeiro e julho de 1953, prefigura como a primeira tentativa efetiva da propalada procura por ‘estrutura’ que

⁶ Ver “Pontos – Periferia – Poesia Concreta”, em CAMPOS / PIGNATARI, Décio 1975: 17.

dará a tônica do movimento que antecipa. Conta com um total de seis poemas policoloridos que empregam nas letras, alternativamente, as três cores primárias (azul, amarelo, vermelho) e as três cores secundárias (laranja, violeta e verde) que ora fragmentam, ora aglutinam as palavras na página de maneira irregular, fazendo uso de códigos lingüísticos de seis línguas distintas (grego, latim, italiano, alemão, inglês e português), em uma disposição visivelmente planejada (BANDEIRA 2002: 16). Essa polifonia de cores divide o poema em diferentes células que aproximam o poema da idéia de um jogral. Nesses poemas, que se apresentam primeiramente pelo aspecto visual, elementos verbais são fragmentados e constantemente arranjados de forma que se possa efetuar diferentes caminhos de leitura. Afunilam-se frases, palavras, sílabas e letras isoladas por intervalos espaciais irregulares; neles, os espaços em branco que vazam os poemas procuram remeter às pausas e intervalos que caracterizam as composições de WEBERN.

Em seu texto introdutório, Augusto de CAMPOS evidencia as matrizes de que lança mão na concepção de sua série, tendo em *Un Coup de Dés* de MALLARMÉ, em determinadas propostas de MARINETTI e na concepção ideográfica de Ezra POUND, aquilo que vai se substanciar na idéia da *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres; termo alemão que aglutina as palavras som /timbre/cores / melodia) de WEBERN, como o próprio autor sugere em seu texto introdutório à série (CAMPOS 1973: s/n.^o).

Quanto a MALLARMÉ e MARINETTI, vale lembrar que o primeiro imaginara seu 'lance de dados' como uma "partitura em que vozes variadas se sobrepõem numa polifonia feita de palavras". Em seu poema, cinco ou seis textos se perpassam e se misturam espalhados pelas páginas abertas do livro. Já MARINETTI, em seu manifesto *Destruição da sintaxe* de 1913, como lembra o próprio Augusto (CAMPOS 1975: 20), já propunha o emprego de quatro ou cinco tintas de cores diferentes e vinte caracteres distintos caso necessário, numa mesma página, além da livre direção das linhas (oblíquas, verticais ...), substituição da pontuação pelos sinais musicais e matemáticos (o que de fato se vê na introdução da série).

Concernente à lógica ideográfica, referente a uma disposição espacial almejada pelos poetas paulistas, Augusto estará procurando pôr em prática a leitura que o grupo Noigandres fará das idéias que Ernest FENOLLOSA legou a POUND: "neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas" (FENOLLOSA). Na prática, essa idéia acaba se aproximando nova-

mente de Mallarmé e da estrutura firmada por ele, onde "o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente" (CAMPOS 1975: 23). Em um texto sobre Ezra POUND, escrito em meados da década de 60, Augusto resume: "a grande contribuição que os poetas concretos vislumbraram na obra de POUND, [...] foi a aplicação do método ideográfico, como um processo conseqüente de superação da linearidade lógico-discursiva do verso" (Campos 1989: 102).

Mas cabe ao compositor austríaco Anton von WEBERN a contribuição com o elemento fundante da série de Augusto de CAMPOS: a idéia de *Klangfarbenmelodie*. Cunhada por Arnold SCHOENBERG em 1911, esta "melodia de timbres" designa a fragmentação e distribuição de um mesmo bloco sonoro por instrumentos de diferentes timbres (diferentes cores sonoras), esta entrada e saída de diferentes instrumentos sobre uma mesma nota sustentariam a idéia da formação de uma 'espécie' de melodia. WEBERN tensiona a idéia de SCHOENBERG fazendo da 'melodia de timbres' elemento estrutural das obras que dela faz uso (CAMPOS 1998: 254), expandindo o conceito à própria frase musical e não somente ao bloco schoenbergiano. Com WEBERN a *Klangfarbenmelodie* se define como uma "melodia contínua, deslocada de um instrumento para outro, mudando continuamente sua cor" (CAMPOS 1973: s/n.^o). Ou seja, "os instrumentos se revezam tocando fragmentos de melodia, a qual, no entanto, não deve soar fragmentariamente, mas como um contínuo melódico" (CAMPOS 1998: 253). A esta idéia Augusto de CAMPOS procura aproximar sua série que deveria refletir, através das diferentes cores empregadas, a sugestão sonora de diferentes vozes.

Em 1952 os três integrantes do já formado grupo Noigandres compraram uma grande quantidade de discos, dentre os quais a ópera *Villon* de Ezra POUND, bem como gravações de SCHOENBERG, CAGE, BERG, VARÈSE e WEBERN (de CAMPOS 1998: 213). Quanto a este último, tivera início em 1949 a revisão de sua obra com o livro *Introduction à la Musique des Douze Sons* de René LEIBOWITZ. Foi também LEIBOWITZ o responsável pelas primeiras gravações de WEBERN em disco lançadas em 1950, o qual Augusto relata ter comprado em 1952.

4. Ao final

Das experiências efetuadas por artistas brasileiros, resultando no forte estabelecimento de questões concernentes à 'arte concreta' em território

nacional, extremadas foram tanto as ações quanto as reações endereçadas ao movimento. No âmbito das letras não poderia ser diferente, sendo possível até mesmo supor que seja exatamente aí o grande foco das polêmicas beligerantemente levantadas ao longo das décadas que se seguiram. Para que se possa imaginar à época o quão idiossincráticas foram as diferentes abordagens sobre o assunto, compare-se dois textos publicados quase que concomitantemente na imprensa paulista no início do ano de 1951: de um lado:

[...] a chamada “arte abstrata” teve aqui, há questão de dois anos, um surto poderoso. Todos queriam conhecer o que era essa história de “arte abstrata” que alguns, para cúmulo, chamavam “arte concreta”. [...] Felizmente para a arte e para os pintores, a mania passou. [Ibiapaba Martins, Correio Paulistano, 02 mar. 1951.] (BANDEIRA 2002: 18)

já do outro:

O Brasil já tem uma arquitetura própria. É o único país da América do Sul que logrou esta inapreciável vitória sobre a antiga cultura plástica. Isto facilita muito as coisas porque hoje, neste país, a gente tem aprendido a ver de outro modo. Estou convencido que, fatalmente, no Brasil há de desenvolver um poderoso movimento de arte concreta. Qualificados artistas jovens em São Paulo e no Rio têm começado já a agrupar-se para iniciar essa batalha. [Tomás MALDONADO, *Folha da Manhã*, 28 jan. 1951.] (BANDEIRA 2002: 18)

No “calor da hora”, mais seguro ficava quem, como o poeta Murilo Mendes, que não simpatizava muito com tais manifestações abstracionistas, preferia deixar para que a “perspectiva histórica” desse seu veredito quanto ao “verdadeiro valor do movimento” (BANDEIRA 2002: 25).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo, Globo 1990.
- BANDEIRA, João; Barros, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo, Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP 2002.
- BANDEIRA, João.(org) *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo, Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP 2002.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro, São José 1966.
- BRUAND, Yves. *A arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva 1981.
- BÜRGER, Peter (org). *Surrealismus*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. 2.ª ed., São Paulo, Livraria Duas Cidades 1975.
- CAMPOS, Augusto de: “Pound Made (New) in Brazil”, In: *À margem da margem*. São Paulo, Companhia das Letras 1965.
- _____. “Poesia Concreta: memória e desmemória.” In: *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes 1966.
- _____. *poetamemos*, 2.ª ed. São Paulo, Edições Invenção 1973.
- _____. “Resiste, Ro. ” In: *À margem da margem*. São Paulo, Companhia das Letras 1985.
- _____. *Música de Invenção*. São Paulo, Editora Perspectiva 1998.
- CLÜVER, Claus. “1981 Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos.” In: *Comparative Literature Studies* vol. 18 n.3, Sept 1981, 386-398 (University Park, Pa).
- DAHNS BATISTA, Stephanie. “Nichts in der Welt ist ohne Farbe”. In: Deutsch-Brasilianische Gesellschaft (org.), *Tópicos 1* (2001) Bonn, Wirt 29-31.
- GENAZINO, Wilhelm. *Achtung Baustelle*. Frankfurt/M., Schöffling & Co. 1998.
- GRIMMINGER, Rolf (org.). *Literarische Moderne*. Reinbek, Rowohlt 1995.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926 – Vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro, Record 1999.
- HELBRECHT, Ilse. "Urbane Revolution". In: *Urbane Welten*. Kulturaustausch 52. Jahrgang 3/02, Stuttgart 2002, 28-31.
- JAMESON, Frederic. "Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism". In: *New Left review* 1/146. London 1984, 53-92.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo, Editora Ática 1998.
- MOSER, Walter. "Eigenschaftslos, charakterlos: Zitatenmontage und die Frage des Subjekts". In: Maximilian Barck (org.). *Herzattacke* 4, Berlin 1992, 102-136.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1989.
- NITSCHACK, Horst. "Macunaíma und Serafim Ponte Grande: Literarische Dekomposition der Wirklichkeit as Subversion ihrer Macht". In: Christoph Strosetzki (Hg.). *Zwischen Ideologisierung und Ausgrenzung*. Rheinfelden und Berlin, Schäuble Verlag 1996, 97-112.
- KNAUTH, Alfons. "Die lateinamerikanische Avantgarde". Ringvorlesung vom 12.1.2000 an der Ruhr-Universität Bochum. Disponível em: www.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarden/Knauth. Acesso em: 14 de março de 2002.
- PÖRTNER, Paul (org.). *Literaturrevolution 1910-1925*. V. 2. Darmstadt, Luchterhand, 1961.
- RICHTER, Hans. *DADA - Kunst und Antikunst*. Köln, DuMont 1978.
- RINCÓN, Carlos. "Avantgarden in Lateinamerika". In: W. ASHOLT und W. FÄHNDERS (org.). *Der Blick vom Wolkenkratzer*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi 2000, 207-230.
- SCHUNEMANN, Dietrich (org.). *European Avant-Garde - New Perspectives*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo, Edusp 1995.
- STOLBA, K. Marie. *The development of western music*. 3.^a edition. EUA, McGraw-Hill 1998.

- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo, Companhia das Letras 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes 2000.

Noites da Cidade

A poetologia da metrópole na lírica moderna*

Ulrich Johannes Beil**

Abstract: The opposition city-country which appears already in Vergils *Georgics* and becomes very relevant in the British and French poetry of the 18th and 19th centuries, will be treated at first with regard to the German tradition of 'city-poetry'. Since about 1900 the phenomenon of the big city (*metropolis*) combines with demoniac and sublime motives, while French, English or American authors (Baudelaire, Wordsworth, Whitman) saw the city from a less ideological perspective. Only in the postwar-decade – after some anticipations by authors of Expressionism like Ernst Stadler or Gottfried Benn – the pluralistic, hybrid character of the city will be discovered also in German poetology. Some examples of Modern North American and Brazilian poetry will be analyzed in the last chapter of the article.

Keywords: City-poetry; Symbol of night; Sublime; Hybridization.

Zusammenfassung: Ausgehend vom Stadt-Land-Gegensatz, der schon in Vergils *Georgica* beobachtbar ist und dann in der englischen und französischen Lyrik des 18. und 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt, richtet sich der Blick zunächst auf die deutsche Tradition der 'Großstadtlyrik'. Hier läßt sich seit etwa 1900 von einem zunächst teils dämonisierenden, teils von Motiven des Erhabenen geprägten Umgang mit dem Phänomen Metropole sprechen, während französische, englische oder amerikanische Autoren (Wordsworth, Whitman, Baudelaire) bereits einen weniger ideologischen Umgang mit der neuen Urbanität pflegen. Erst in der Nachkriegszeit, vorbereitet durch expres-

* Este artigo é a edição revista de uma palestra na Bienal do Livro, proferida em outubro de 2002, em Fortaleza. O autor agradece a Susana Kampff Lages cordialmente pela sua tradução.

** O autor trabalha como professor visitante para literatura alemã e leitor do DAAD na Universidade de São Paulo.

sionistische Autoren wie Ernst Stadler oder später Benn, wird auch in der deutschsprachigen Poetologie der plurale, hybride Charakter der Großstadt entdeckt. Den Abschluß bilden Beispiele aus der nordamerikanischen und der brasilianischen Lyrik.

Stichwörter: Großstadtyrik; Nachtsymbol; Erhabenes; Hybridisierung.

Palavras-chave: Poesia da cidade; símbolo da noite; o sublime; hibridização.

1.

Pode parecer equivocado considerar-se a cidade como um mundo noturno, um mundo de sombras, contrapondo-a a uma esfera do dia e da luz. Desde Platão, chegando a Lewis MUMFORD e Hans BLUMENBERG,¹ a metrópole é designada metaforicamente como a caverna, como o lugar da aparência e da simulação, elementos que se contrapõem ao Ser. Entretanto, não seria tudo isso uma espécie de bater em retirada de nostálgicos incorrigíveis? E não estaria ultrapassada também a oposição *campo-cidade* enquanto tal, diante de um mundo globalizado, há muito amplamente convertido em espaço urbano?

Um ensaio recentemente publicado pelo escritor americano Ian BURUMA e o filósofo israelense Avishai MARGALIT demonstra que não se trata disso; que precisamente a oposição campo-cidade se tornou atualíssima depois do dia 11 de setembro. Ambos os autores defendem a tese de que aquilo que denominam “ocidentalismo”, o “ódio ao Ocidente” e seus ideais de liberdade, vida moderna e democracia, como expresso pelos muçulmanos radicais, possui sua origem justamente nessa oposição *campo-cidade*. Revirando bruscamente a metáfora platônica da cidade como mundo das sombras, das trevas, eles escrevem: “Revoltas contra o liberalismo estão quase sempre ligadas a um ódio profundo à cidade, a um ódio a tudo o que faz parte da civilização urbana: ao comércio, a pessoas de diferentes origens étnicas, à liberdade artística, à liberalidade em termos sexuais, a ambições científicas, ao lazer, à segurança pessoal, ao bem-estar e ao poder que tudo isso geralmente implica. Mao-Tsé-tung, Pol Pot, Hitler, ruralistas simpáticos ao fascismo e, naturalmente, os isla-

¹ Cf. MUMFORD 1961, passim; cf. também: BLUMENBERG 1989, passim.

mitas, todos eles fizeram o elogio da vida simples do camponês honesto, de coração puro, que não foi deturpado pelos prazeres da cidade [...]”.² Seja lá qual a forma com que tal tese possa ser encarada: os autores relacionam o efeito anti-ocidental, antimoderno, dirigido contra a cidade, sobretudo ao “patrimônio filosófico-cultural proveniente da Alemanha”, e citam Lord Chamberlain e Oswald Spengler.³

A esta ligação muito pouco lisongeira para a cultura alemã, poder-se-ia objetar, do ponto de vista da história literária, que a idealização da vida do campo em contraposição à da cidade é algo muito mais antigo do que sugerem tais termos. Seria possível remontar às *Geórgicas* de VIRGÍLIO, à *Bíblia* deste antitético mitologema; poderíamos citar passagens que se encontram quase ao final do segundo livro, nas quais se faz o elogio do camponês feliz, daquele que vive “procul discordibus armis”, “longe do ruído das armas”, “que não necessita de construções suntuosas, nem do luxo exótico das cidades”.⁴ Segundo o que consta em Virgílio, o camponês nada sabe de disputas jurídicas, do alvoroço do mercado e da burocracia

² MARGALIT / BURUMA 2002 [chap. 2.]: “Anti-liberal revolts almost invariably contain a deep hatred of the City, that is to say, everything represented by urban civilization: commerce, mixed populations, artistic freedom, sexual license, scientific pursuits, leisure, personal safety, wealth, and its usual concomitant, power. Mao Zedong, Pol Pot, Hitler, Japanese agrarian fascists, and of course Islamists all extolled the simple life of the pious peasant, pure at heart, uncorrupted by city pleasures, used to hard work and self-denial, tied to the soil, and obedient to authority. Behind the idyll of rural simplicity lies the desire to control masses of people, but also an old religious rage, which goes back at least as far as the ancient superpower Babylon [...]”

³ MARGALIT / BURUMA 2002 [chap. 2.]: “War against the West is partly a war against a particular concept of citizenship and community. Decades before the coming of Hitler, the spiritual godfather of Nazism, Houston Stewart Chamberlain, described France, Britain, and America as hopelessly ‘Jewified’ countries. Citizenship in these places had degenerated into a ‘purely political concept.’ In England, he said, ‘every Basuto nigger’ could get a passport. Later he complained that the country had ‘fallen utterly into the hands of Jews and Americans.’ [...] Oswald Spengler warned in 1933 (of all years) that the main threats to the Occident came from ‘colored peoples’ (*Farbigen*). He prophesied, not entirely without reason, huge uprisings of enraged peoples in the European colonies [...]”

⁴ VIRGÍLIO, *Georgica*, II 458-542.

cia. Se já em Virgílio o camponês “feliz” é contraposto ao morador da cidade, mimado, estressado, isto não acontece no caso para pretextar uma sátira. Descrições críticas e irônicas da cidade encontram-se mais em JUVENAL e PETRÔNIO. Nas *Geórgicas* trata-se de uma espécie de ética topográfica, da construção poética de uma tensão entre os âmbitos diametralmente opostos entre natureza e cultura (JOHNSTON 1984: 13). Ora, essa tensão veio a se tornar um *topos* na tradição lírica européia; aliás, de início isso não ocorreu na Alemanha, e sim no contexto do bucolismo italiano e francês da Renascença e do Barroco. Nesses contextos, o *locus amoenus* é repetidamente contraposto ao movimento das cidades, a Arcádia pacífica e camponesa é convertida em refúgio imaginário para os castigados habitantes da cidade. Contudo, também na tradição inglesa o modelo dualista virgiliano continua atuante: em Alexander Pope, por exemplo, em James Thomson, a quem se deu o epíteto de “Virgílio inglês” (JOHNSTON 1984: 56), ou ainda em Richard Jago. Neste contexto e também mais tarde, na França romântica e pós-romântica, encontra-se sua variante extrema: quando Paris, cidade denominada por Walter Benjamin a “Capital do Século XIX”, é associada por Victor Hugo a Sodoma und Gomorra (SMUDA 1992: 110) ou por Nerval com o inferno de Dante e de Goethe (REICHEL 1982: 24).

2.

Haveria muito mais a dizer no sentido de relativizar a tendência alemã a assumir uma postura hostil com relação à cidade. E no entanto, Buruma e Margalit não estão enganados ao mencionarem sobretudo o “patrimônio filosófico-cultural da Alemanha”. No curso do século XIX, a oposição campo-cidade passa por momentos de particular dramaticidade, de uma dramaticidade a que não chega o Rousseauismo francês e o “precarious but persistent rural-intellectual radicalism” [*precário mas persistente radicalismo rural-intelectual*], que Raymond Williams observa na Inglaterra (WILLIAMS 1973: 36). Embora a política e economicamente atrasada Alemanha, cuja urbanização se organizava num sistema de cidades pequenas, só após 1900 possuirá uma metrópole minimamente comparável a Londres e a Paris, como Berlim, já desde o século XVIII, escritores alemães fazem vívidos relatos de grandes cidades – estrangeiras: Lichtenberg por exemplo, depois Karl Philipp Moritz, Heinrich Heine e Heinrich von Kleist, só para citar alguns exemplos. Mas esses autores escolhem praticamente sem exceção a

forma da prosa quando se trata de descrever a vida nas cidades grandes. Parece que na Alemanha a poesia lírica criava um bloqueio muito particular em relação ao tema da metrópole. Heinrich HEINE, por exemplo, passa mais de 15 anos no exílio parisiense e não publica “nenhum poema sobre a vida na grande cidade da metrópole do Sena” (WENDE 1999: 18).

Mais tarde, quando ao final do século 19, mais de dois séculos depois das *Fleurs du Mal* [*Flores do Mal*] de BAUDELAIRE, se constitui uma poesia urbana alemã, ela vai se desenvolver rápida e multifacetadamente, desde seus pioneiros naturalistas até chegar a seu apogeu. Simultaneamente ela efetua justo aquilo que denominamos a *dramatização* dos pólos *campo-cidade*. No expressionismo alemão se agudiza a tradicional oposição virgiliana, com o pólo da cidade sofrendo uma demonização nunca antes conhecida. Nesse sentido, naquele que é talvez o poema mais famoso desse tipo de lírica, no poema “Gott der Stadt” [*Deus da Cidade*], Georg HEYM apresenta o deus urbano como um Baal aterrorizador, um tirano, ao redor do qual as cidades grandes se ajoelham e em direção a quem sobe qual incenso uma fumaça proveniente de fábricas, enquanto ele “estende seu punho de carnicheiro na escuridão” (PINTHUS 1976: 46 s). Sem dúvida, aqui não se trata mais apenas da ‘noite’ de Platão e de Mumford, que transporta os habitantes da cidade para um reino de aparências, e sim de uma noite daquela espécie que conhecemos em Dante e Piranesi: a noite do Hades, do Inferno. Há numerosas variantes dessas descrições gnóstico-sombrias da cidade na poesia lírica alemã dos anos 20 e 30. Um “mormaço apocalíptico” (“apokalyptische Schwüle”) – este o título de uma obra de WERNER BERGENGRUEN (WENDE 1999: 172) – atravessa esses poemas. Nesse sentido, Alfred WOLFENSTEIN fala de modo ainda quase que platônico de “caverna”, dentro da qual se sente confinado o solitário habitante da cidade,⁵ enquanto Georg TRAKL já fala de modo bastante explícito do “Delírio da cidade grande” e do “Espírito do Mal”;⁶ já Jakob VAN HODDIS, por sua vez,

⁵ WOLFENSTEIN (“Städter”), em VIETTA 1985: 46. “Und wie still in dick verschlossener Höhle / ganz unangerührt und ungeschaut / Steht ein jeder fern und fühlt: alleine”.

⁶ TRAKL 1972: 69 (“An die Verstummenen”): “O der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend / An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starten, / Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut; / Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt / O, das versunkene Läuten der Abendglocken [...]”.

canta a “noite enferma” da cidade,⁷ enquanto Erich WEINERT deseja conduzir o homem alienado e explorado para fora da “noite” das “casernas antigas e cheias de fuligem” (“Nacht der alten, verrußten Kasernen”; WENDE 1999: 164); e Hugo BALL supõe reconhecer em todas essas trevas metropolitanas a “cabeça de um deus doente” (“kranken Gottes Haupt”). Nesses poemas, fala-se repetidamente de “horror”, “repulsa” ou “medo”, fala-se dos “gritos” das cidades, de Babel, Sodoma e Gomorra.⁸

Muitas vezes atribuiu-se essa mitologia do terror ao desenvolvimento particularmente acelerado, pois tardio, da vida urbana na Alemanha, às dificuldades para se fazer frente às mudanças rápidas da percepção, a uma dinâmica das condições de vida que se precipitava cada vez mais e também aos problemas sociais que se criavam. De fato, porém, a dramatização apocalíptica da oposição *campo-cidade* possui uma dimensão histórica muito mais ampla. Raimar ZONS apontou recentemente para certos pares opostos determinantes na história cultural alemã: *Profundidade x superfície, organismo x mecanismo, coração x razão, original x cópia, seriedade x ironia, homem x máquina* etc, em cuja matriz se inscreve também a oposição entre campo e cidade. Com sua reflexão, ZONS descobriu um anti-modernismo especificamente alemão, que foi aquele que finalmente também permitiu apresentar o “judeu” como protótipo da alternativa banida, portanto daquilo que era considerado superficial, cosmopolita, mimético.⁹ Infelizmente não poderei precisar aqui com maior detalhe os elementos históricos que conferem um peso extraordinário a essas oposições binárias. Posso unicamente sugerir que a tardia identidade cultural dos alemães se desenvolveu em contraste explícito com a identidade cultural francesa – sua retórica, sua artificialidade, seu cosmopolitismo. Em suma: França era sinônimo de cidade/civilização/superfície; Alemanha, de campo/cultura/profundidade.

⁷ VAN HODDIS (“Stadt”), em VIETTA 1985: 44. “Komm! laß uns warten auf die kranke Nacht / Der schweren dröhnenden Gedankenpränge”.

⁸ Cf. HEYM 1985: 41 (“Die Nacht”): “Alle Flammen starben in Nacht auf den Stufen. / Alle Kränze verwehten. Und unten im Blute verloren / Seufzte das Grauen [...]” Id. ibid.: 39 (“Die Stadt”): “Gebären, Tod, gewirktes Einerlei, / Lallen der Wehen, langer Sterbeschrei, / Im blinden Wechsel geht es dumpf vorbei [...]”

⁹ ZONS 2001: 84: “Wurde nicht im Zeitalter ihrer sogenannten Emanzipation in den Juden [...] etwas Maschinenmäßiges, Automatisches, Seelenloses identifiziert, das in engem Zusammenhang mit einer neuen, funktional differenzierten, über den Markt definierten Gesellschaft stand?”

O ideólogo mais sofisticado de todas essas oposições é seguramente Oswald SPENGLER. No seu *Untergang des Abendlandes* [*Decadência do Ocidente*] ele atribui os conceitos de “metropolitano”, “intelectual”, “internacional” e “consensual” à “civilização” moderna e esclarecida, e também, ao “judeu”. Ao mesmo tempo ele os coloca de maneira diametralmente oposta às idéias *fâusticas* da pátria e da língua materna, da “terra” e do “enraizamento”, opondo-os, portanto, a domínios culturais alemães (SPENGLER 1923: 955). Tendo em vista as metrópoles, Spengler lamenta que “a pedra intimamente animada das construções góticas” tenha se tornado ao longo de mais de mil anos o “material sem alma deste demoníaco deserto de pedras”, da moderna “metrópole mundial” (SPENGLER 1923: 673), onde só o desenraizado e improdutivo “nômade intelectual” se sente em casa. O profeta da pós-modernidade previa, já no começo dos anos 20, a homogeneização das metrópoles. Dizia ele: “aonde quer que se vá, em toda parte reencontra-se Berlim, Londres e Nova York” (SPENGLER 1923: 685) – e lhes nega também a capacidade de possuírem uma “história” (SPENGLER 1923: 687). Bate e rebate o seu modelo de argumentação dualista: “Delicadeza e tensão, sangue e espírito, destino e causalidade relacionam-se como os campos em flor com a cidade petrificada, da mesma forma com que algo que existe por si mesmo está em relação a uma outra coisa que depende da primeira. Tensão sem a delicadeza cósmica que a anima é uma passagem para o nada” (SPENGLER 1923: 677).

3.

É claro que não deveríamos nos contentar em descrever a poesia urbana alemã como derivação estética de uma ideologia duvidosa. Tendo em vista a criatividade dos poetas expressionistas, por exemplo, isto seria mais do que injusto.¹⁰ Ao invés disso, gostaria de destacar a forte tensão,

¹⁰ Cf. KAMPPF LAGES 2002: 181: “Aí o estilo paratático (*Reibungsstil*), tipicamente expressionista, se manifesta da forma mais patente enquanto recurso formal adequado a representar a dinamização da percepção operada pelos novos impulsos da nova realidade urbana [...]”. Id. ibid.: 187, sobre o Expressionismo poético: “Um movimento que, em seus desdobramentos, expôs sua própria ambigüidade interna: seu aspecto tanto crepuscular quanto revolucionário, tanto de morte e destruição quanto de revolução e renovação.” Cf. SCHERPE 1988: 72.

uma tensão esteticamente produtiva, sob a égide da qual esta poesia se encontra na Alemanha e procurar avistar possibilidades de uma poetologia da metrópole no interior desse mesmo paradigma.

Se quiséssemos encaixar o amplo espectro da moderna poesia urbana no leito de Procusto de um esquema triádico, deveríamos mencionar: (1) a variante *demoníaca* com suas tendências dualistas e apocalípticas, que acabamos de descrever rapidamente tendo em vista sua evolução no panorama alemão; (2) uma variante *sublime*, por meio da qual a estética do sublime, antes estritamente ligada à natureza, conquista o âmbito da cidade, sendo que sua descrição transita entre os âmbitos do fascínio, da magia e do pavor; e finalmente, seria possível (3) introduzir uma variante *híbrida*, que procura dar conta da metrópole no âmbito de uma estética da heterogeneidade, da processualidade e das mesclas: uma variante, no interior da qual as estratégias de defesa, que se encontram na primeira variante mais fortemente afastadas em favor de uma descrição construtiva e aberta dos fenômenos urbanos, podem ser identificadas ainda em parte na segunda variante. Com isso fica claro: a primeira variante opera sobretudo com temas antropomórficos, mitológicos e temas da natureza, só que ela converte esses elementos clássicos da tradição lírica alemã em seu oposto monstruoso. A segunda variante ocupa-se mais intensamente de certas características das cidades, junto com aspectos mágicos, numerológicos e relativos ao infinito, mas ainda mantém algum distanciamento. Somente a terceira variante consegue aproximar-se o mais possível da realidade da experiência e escapar da multiplicidade desconcertante dos fenômenos sem valer-se de estratégias de unificação. Além disso, fica claro que o caminho que vai da primeira até a terceira variante é também a via que conduz da poesia à prosa, ou melhor, de uma poesia clássica a uma poesia prosaica, narrativa. Pois ao diferenciar-se em relação à primeira variante, a última variante via de regra solicita maior espaço. Raramente esta última poderá realizar seu desígnio poético plenamente num poema breve.

É evidente que esses três tipos nem sempre se encontram de modo puro na realidade viva da história literária; pelo contrário, eles eventualmente fazem alianças, e isso ocorre com autores do mais alto nível. Pensemos por exemplo no clássico por excelência da poesia urbana européia – Charles BAUDELAIRE: No seu famoso poema “Rêve parisien” [*Sonho parisiense*], que é uma revolta contra a proximidade da poesia com relação à natureza, tocam-se temas que são ao mesmo tempo apocalípticos e subli-

mes; ademais, o arranjo desconexo entre mármore, metal, jóias e cascatas apresenta em alguns momentos traços híbridos. Todos os que amamos a poesia sabemos que esse grande mestre também foi capaz de renunciar totalmente à variante demoníaca e sublime e deixar que em seu lugar cintilasse a experiência da cidade num lampejo na “fugitive beauté” de uma mulher que passa – e isto na forma concentrada de um soneto. Penso aqui, é claro, no poema “À une passante”.¹¹

Agora, vamos considerar algumas propostas de uma poetologia alemã urbana para além do elemento de demonização. No âmbito de uma poesia tradicional, orientada para a natureza e para a vivência pessoal e seu eu meditativo e introvertido, afora a primeira variante negativa, somente a segunda variante oferece, num primeiro momento, uma possibilidade de se chegar a uma relação produtiva com o fenômeno da metrópole. No seu poema “Vês a cidade?”, Hugo von HOFMANNSTHAL visa distância desde o primeiro verso: “Siehst du die Stadt, wie sie da drüben ruht, / Sich flüsternd schmieget in das Kleid der Nacht?” [*Vês a cidade, como ela repousa lá longe, / sussurrante se dobra nas vestes da noite*] para depois se deixar encantar pela magia da visão e identificar a plenitude metropolitana com as emoções mais íntimas: “Die dunkle Stadt, sie schläft im Herzen mein / Mit Glanz und Glut, mit qualvoll bunter Pracht...” [*A cidade escura dorme no meu coração / com brilho e brasa, com pompa torturada e colorida*] (HOFMANNSTHAL 1979: 92). Um outro exemplo que fortalece a segunda variante é fornecido por Oskar LOERKE. Seu poema berlinense “Die gespiegelte Stadt” [*A Cidade Espelhada*] parece à primeira vista pertencer à categoria dos poemas demoníacos, sua “wüste Nacht aus Stein” [*desértica noite de pedra*] equivale a uma noite apocalíptica. Idéias como as de “Música antidiluviana”; “Leere” [*Vazio*], “Abgrund” [*Abismo*], “Chaos” [*Caos*], “Nichts” [*Nada*] fazem-nos chegar a essa conclusão, e mesmo o seu final ameaçador. Ao mesmo tempo, porém, surge na cidade coberta pelas chuvas um mundo invertido, duplicado como num espelho, e o esquema do Apocalipse cede lugar à magia estética perpassada por elementos sublimes: “Nichts war mehr”, [*Nada mais havia*], assim diz o poema, “außer unter meinem Fuße / Die große Stadt; die hing von Türmen schwer, / Wie

¹¹ BAUDELAIRE 1975: 244 s. “Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m’ a fait soudainement renâitre, / Ne te verrai-je plus que dans l’ éternité?”

Stalaktiten überm Himmelsmeer..." [a não ser debaixo dos meus pés/ a cidade grande, pendendo pesada de torres/ como estalactites sobre o mar celeste] (LOERKE 1958: 133 s.).

Em ambos os casos, o segundo tipo, aquele tipo poetológico *sublime* assume um papel mais intenso do que o primeiro, que é mais comum. Mas o que ocorre com a terceira variante, a variante *híbrida*? Tomemos ainda uma vez a título de exemplo a antologia expressionista, *Menschheitsdämmerung* [Crepúsculo da Humanidade], de 1920. Se lermos um poema como "Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht" [Viagem noturna pela ponte do Reno em Colônia], de Ernst STADLER, num primeiro momento não encontramos apenas aquele *pathos* sombrio-expressionista, mas lemos também, segundo o modelo obrigatório da demonização, "Untergang" [declínio]: pois é esta a última palavra do poema. Até aqui o texto permanece no âmbito do esperado. Lendo-se com maior atenção, entretanto, uma outra imagem aparece: Nos primeiros versos o trem atravessa em alta velocidade uma escuridão ameaçadora: "Die ganze Welt" [O mundo inteiro] aparece como um "nachtschierter Minengang" [estreita galeria de mina / entre os carris da noite (Trad. de João Barrento)] gnóstica junto com luzes, telhados e chaminés cambaleantes. Mas eis que o trem chega à ponte, ao ar livre, e o cenário se transforma radicalmente:

Wir fliegen, aufgehoben, königlich durch nachtrissne Luft, hoch / überm Strom. O Biegung der Millionen Lichter, stumme Wacht, / Vor deren blitzender Parade schwer die Wasser abwärts rollen. Endloses Spalier, zum Gruß gestellt bei Nacht! / Wie Fackeln stürmend! Freudiges! Salut von Schiffen über blauer See! Bestirntes Fest! / Wimmelnd, mit hellen Augen hingedrängt! Bis wo die Stadt mit letzten Häusern ihren Gast entläßt. / Und dann die langen Einsamkeiten. Nackte Ufer. Stille. Nacht. Besinnung. Einkehr. Kommunion. Und Glut und Drang / Zum Letzten, Segnenden. Zum Zeugungsfest. Zur Wollust. Zum Gebet. Zum Meer. Zum Untergang (PINTHUS 1976: 179).

[Voamos, soberanamente elevados sobre o rio, / pelos ares arrebatados à noite. Oh, curva/de milhões de luzes, mudo esquadrão, / Ante cuja parada brilbante correm pesadamente as/ águas. Cordão sem fim, alinhado/ na noite para a saudação! Erupção de archotes! Alegria! Navios saudando sobre/ mar azul! Festim estrelado! Formigando, percorrido até o fim com olhos claros! Até onde a cidade se despede do seu hóspede/ Com casario espaçado / E depois, as longas solidões. Margens nuas. Silêncio / Noite. Reflexão. Recolhimen-

to / Comunhão. Ardor e tendência / Para o supremo, o que abençoa. Para o rito da fecundação / Para a volúpia. Para a oração / Para o mar. Para a decadência].

A partir do início das duas últimas estrofes deste soneto em versos longos, um soneto por assim dizer desengonçado, o tom passa a ser hínico. Já o inconfundível pendor para a prosa, para uma escrita que se amolda à passagem veloz do trem e às percepções relampejantes que a ela se ligam evidencia claramente que aqui se trata, entre outros, de evadir-se do cosmos fechado da demonização. A viagem poética propicia não apenas momentos do sublime ("O Biegung der Millionen Lichter" [ó curva de milhões de luzes]), ela apresenta também uma infinidade de observações heterogêneas, cuja pontualidade e subitaneidade se fortalecem no ambiente da noite. A abertura plural, híbrida, do poema perfaz-se de modo plenamente coerente na última estrofe, no momento em que a ênfase final demonizante "Untergang" – é relativizada por uma série de outras idéias coriscantes como fogo fátuo (como "Stille", [silêncio] "Einkehr" [recolhimento], "Kommunion" [comunhão], "Glut und Drang" [ardor e tendência], "Wollust" [volúpia], "Gebet" [oração]) que lhe tiram todo caráter unívoco. Poderíamos dizer que a noite ameaçadora da metrópole é traduzida num primeiro momento por uma noite fascinante, e por fim ainda por uma noite que se abre às mais diversas experiências sexuais, religiosas e de morte. Com sua viagem de trem noturna, o autor não só atravessa uma metrópole em alta velocidade, mas ele também atravessa por assim dizer as três variantes poetológicas que mencionamos aqui: a *demonizante*, a *sublime*, a *híbrida*, sendo justamente a última aquela que irá se impor de maneira cada vez mais forte no período do pós-guerra alemão (pós 2ª Guerra).

4.

Rudimentos hesitantes desta nova poetologia já podem ser identificadas nos anos 50, período em que de modo geral ainda predomina uma poesia sucinta de natureza hermética. O poema "Bar" de G. BENN, escrito em 1953, é um bom exemplo desta nova abordagem da cidade. Berlim, a cidade dividida e ocupada pelas potências vencedoras – *Berlim em grampos e algemas* – diz o poema – "Berlin in Klammern und Banden" aparece de maneira apenas indireta, no lusco-fusco de um bar noturno americano. Mas em compensação, desde o início do poema verifica-se o trabalho de

uma escrita hibridizada: nele encontram-se citações de uma canção de amor em inglês (as quais se constituem em parte de traduções enviesadas),¹² e depois sobretudo encontraremos um violinista que consegue com sua música fazer com que se esqueça da Berlim ocupada e dar ao público a impressão de que se está numa das grandes metrópoles internacionais: “[...] doch durch den Geiger schwellen / Jokohama, Bronx und Wien, / zwei Füße in Wildleder stellen / das Universum hin” [*mas no violinista se contorcem/ Yokobama, Bronx e Viena/ duas botas de nobuk resumem/ o universo apenas*] (BENN 1963: 284). A presença das metrópoles é apresentada de modo explícito como um acontecimento estético. Somente a arte parece capaz de misturar numa melodia híbrida Yokohama, Bronx e Viena e presentificá-las, só à arte é possível evocar uma atmosfera cosmopolita numa cidade confinada. O fecho do poema nos diz claramente qual a ‘base’ dessa mistura e talvez de qualquer outra mistura: o ato sexual.

Em relação à poesia das décadas que se seguiram à 2ª Guerra, temos, por um lado, poetas eminentemente experimentais (“Poesia Concreta”), que trabalham com a terceira variante, a *híbrida*, da poesia urbana; por outro lado, temos autores cujos textos evidenciam a influência da poesia narrativa transatlântica, especialmente americana. Como representantes desta linhagem, podemos citar, entre outros, Walter HÖLLERER, Helmut HEISSENBÜTTTEL, Ralf THENIOR e Jürgen BECKER. Nos anos 60 e 70, parece-me que a poesia urbana alemã se desligou em muito de sua “tentação” demonizadora e finalmente passou a aceitar a metrópole como assunto meritório e instigante. Encontraremos, por volta de 1968, um amplo leque de tentativas de abordar o fenômeno da cidade grande com recursos de uma poetologia diferente. Seguramente Rolf Dieter BRINKMANN é o mais ousado dentre os muitos autores que experimentam com uma versificação multifacetada e híbrida. Na sua obra poética transparece de modo inconfundível seu amor pela polifonia. Há algo de eletrizante no movimento ora conjunto, ora conflitante de diversas vozes, citações e fragmentos de vivências, misturados e ordenados de uma forma não inteiramente perceptível. Trata-se de textos que solicitam constantemente o leitor a que abra seu próprio caminho, como se passasse por um boulevard com seus flaneurs, lojas e escritos em neon. Do ponto de vista formal, a variante que denominei *híbrida* encontra uma

¹² BENN 1963: 284: “Because of you (ich denke) / romance had its start (ich dein) / because of you (ich lenke / zu dir und du bist mein).”

realização particularmente impressionante na obra poética de Brinkmann. Entretanto, cuidado: o hibridismo formal pode parecer à primeira vista uma generosidade, como um convite ao “vale tudo” e uma tolerância cosmopolita. Lendo-se mais atentamente, contudo, este autor não se deixa catalogar numa categoria tão demasiadamente “conformista”. Apesar das várias influências de autores americanos, encontra-se na obra de Brinkmann, assim que seus versos passam a se movimentar no cenário da cidade, vez por outra o tom de uma crítica platonizante: “Ich gehe an Schatten vorbei” [*Passo por sombras*], diz ele: “Schattenmenschen bevölkerten die Straßen, redend” [*Sombras humanas povoam as ruas, falantes*] (BRINKMANN 1975: 53). E aqui retorna algo daquela velha oposição virgiliana entre *campo e cidade*, à qual a Alemanha prestou tão duradouro tributo. Por exemplo, no poema “Westwärts, Teil 2” [*Em direção ao Ocidente, Parte 2*] (BRINKMANN 1975: 48-52):

Doch selbst das verwilderte
liegengelassene Feld mit nutzlosen
Pflanzen, Gräsern, wüstem Unkraut war stiller, friedlicher
verglichen mit den gläsernen Hallen,
gleich
ein bißchen dünne Sonne darüber neben dem Unkraut
Feld starteten sie.
Merkwürdig, wie leer ich zurückkam. [...]

[...] Die Nacht war eine zerfetzte Kulisse, “Petroleum” glühte
eine Schrift, “Ersatzteile” in roter Schrift.
Nichts schienen sie zu besitzen, die
hier wohnten. Auf jeden Gegenstand
mußte hingewiesen werden. Hinter den Leuchtschriften
wohnten Menschen.

Mas mesmo o campo descuidado
abandonado, com inúteis
plantas, gramíneas, inço revirado era mais silente, mais pacífico
se comparado com os átrios de vidro
imediatamente
um pouco de sol por cima ao lado do inço
no campo partiram
Estranho, como voltei vazio [...]

[...] A noite era um palco estraçalhado, “Petróleo” brilhou
um escrito, um outro, “Peças de reposição”, em letras vermelhas.

Não pareciam possuir nada os que moravam aqui. Precisava-se apontar para cada objeto. Atrás do sinais luminosos moravam pessoas.

5.

Acrescente-se a isso que aqueles poetas americanos lidos e editados por Brinkmann com entusiasmo tinham e têm maior facilidade em lidar com o tema da metrópole. De Herman Melville, passando por Ezra Pound, W. H. Auden, Frank O'Hara até Allen Ginsberg e John Ashbery encontramos formas de versificação narrativas, labirínticas, uma poetologia absolutamente generosa, que parece se abrir para a metrópole como que espontaneamente (JOHNSTON 1984; VERSLUYS 1987). Certamente não cometemos nenhum exagero em supor que o pontapé inicial desse modo de escrever vital, siderado pela cidade e desbordante de todos os limites, esteja na poesia hínica de Walt WHITMAN, o qual, na qualidade de contemporâneo de Baudelaire e Conrad Ferdinand Meyer já tinha realizado de modo exemplar, aproximadamente em meados do século 19, a variante sublime do poema urbano. Que se lembre aqui apenas *Folhas da Relva*, dois anos anterior às *Flores do Mal* (WHITMAN 1855). Incentivados por grandiosos *city-poems* como *The Bridge* ["A Ponte"] de Hart CRANE (CRANE 1987) e o *Paterson* de William Carlos WILLIAMS (que possui a extensão de 250 páginas e que recentemente recebeu uma versão alemã à altura, levada a cabo pelo poeta Joachim Sartorius [WILLIAMS 1998]), autores novaiorquinos dos anos 50 e 60 do século passado deram continuidade à poetologia whitmaniana da metrópole da maneira mais criativa possível. Nova York, com sua vitalidade irrefreável e seu gigantismo, sem dúvida servia à variante sublime da poesia urbana como quase nenhuma outra megalópolis, e o modelo do infinito, do inumerável era conhecido desde as *Folhas da Relva*. Foi sobretudo Allen GINSBERG que levou a tradição whitmaniana a seu extremo híbrido e se entregou à pulsação da metrópole de tal forma que toda a distância estética ou ética se desvaneceu. Ginsberg também distende e explode as fronteiras da sintaxe convencional a seu bel-prazer, como demonstra o seguinte trecho, escolhido ao acaso, de *Howl*:

Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery / dawns, wine drunkenness over the rooftops, stoofror / boroughs of teahead

joyridge neon blinking / traffic light, sun and moon and tree vibrations / in the roaring winter dusks of Brooklyn [...] (GINSBERG 1986).

Essa hibridização radical da escrita, na qual o próprio tumulto da metrópole parece tomar a palavra, também pode ser observada na assim-chamada 'New York School of Poetry'. Seus autores, Frank O'Hara, Gregory Corso ou John Ashbery, foram recentemente objeto de um estudo de David LEHMAN, no qual são caracterizados como *The Last Avantgarde* (LEHMAN 1998). Enquanto que na poesia de Brinkmann ou também na de Durs Grünbein o sujeito ainda pode se afirmar como instância judicativa ou de contraposição perante a simultaneidade, a velocidade e o entrecruzamento dos fenômenos, e sobrevive por assim dizer como resíduo platônico ao qual não se pode renunciar, nos autores americanos citados, ele quase nem é mais palpável. Ou ele se entrega quase sem reservas à plenitude transbordante das impressões – como em Ginsberg, Frank O'Hara, Nikki Giovanni ou Ron Padgett, ou ele se submete a um processo de decomposição, como em John ASHBERY, sendo um enigma para si e para os outros, assim como a própria noite:

Nós também somos de certa forma impossíveis, formados de tantas coisas diferentes, / Coisas demais para fazer sentido para alguém. [...] Assim, amigo, esse almíscar, / Destilado e espargido pelo girar por aí, o produto / De folha transparente, de demasiadas / Idas e vindas, visitantes todo o tempo. Cada noite / É trifoliada, estranha ao toque (Trad. em: Bost 1999, 145 s.).¹³

Gostaria de encerrar essa turnê forçada pela metrópole com alguns versos da literatura brasileira. Também nesse contexto haveria uma série de autores a serem mencionados, como Carlos DRUMMOND DE ANDRADE ou João CABRAL DE MELO NETO. Mas o poema urbano mais impressionante, com uma extensão de cem páginas, foi escrito por Ferreira GULLAR em 1975 no exílio, na Argentina. À noite é reservado um lugar especial n'O *Poema Sujo*. Nessé texto fascinante pela sua multiplicidade, o eu lírico não se confronta

¹³ Cf. o original, em ASHBERY 1977 ("The wrong kind of insurance"): "We, too, are somehow impossible, formed of so many different things. / To many to make sense to anybody. [...] Thus, friend, this distilled, / Dispersed musk of moving around, the product / Of leaf after transparent leaf, of too many / Comings and goings, visitors at all hours. / Each night / Is trifoliolate, strange to the touch."

ta com um excesso de fenômenos que forcem sua resistência ou sua entrega, nem luta, como fazem os autores alemães, por sua sobrevivência: ele se reduz muito mais ao papel de um observador tranqüilo, mas preciso, a contemplar os numerosos atos de diferenciação, cuja intensidade sensual é sugestiva; oferece diferenciações estéticas, que podem ser lidas obviamente também como diferenciações sociais e políticas, como parte de um sistema abrangente, mas também violentamente hierárquico. Com sua forma híbrida, que aparece já na disposição dos versos, esse poema longo festeja não apenas a *mestiçagem*, à qual a cultura brasileira se alinha desde Gilberto Freire, ele mostra também e sobretudo as finas linhas de ruptura e resistência, que se tornam visíveis sob a lupa do poeta. Ao mesmo tempo, ele é sensível às condições materiais da vida urbana e busca no detalhe Deus: (GULLAR 1985: 84 s): “*Já por aí se vê / que a noite não é a mesma / em todos os pontos da cidade; / a noite / não tem na Baixinha / a mesma imobilidade / porque a luz da lâmparina / não hipnotiza as coisas / como a eletricidade / hipnotiza: / embora o tempo ali também não escorra, / não flua: bruxuleia / se debate / numa gaiola de sombras*”.

(Tradução: Susana Kampff Lages)

Referências bibliográficas

- ASHBERY, John. *Houseboat Days*. New York 1977.
- BARRENTO, João. *A Poesia do Expressionismo Alemão*. Lisboa 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Sämtliche Werke / Briefe*. 8 Bde. Org. Friedhelm Kemp & Claude Pichois. Bd. III). München 1975.
- BENN, Gottfried. *Gedichte. Gesammelte Werke* in vier Bänden. Org. Dieter Wellershoff. Bd. III. 2ª ed. Wiesbaden 1963.
- BLUMENBERG, Hans. *Höblenausgänge*. Frankfurt/M. 1989.
- BOSI CONCAGH, Viviane. *John Ashbery: Um Módulo para o Vento*. São Paulo 1999.
- BRINKMANN, Rolf Dieter. *Westwärts 1 & 2*. Gedichte. Reinbek bei Hamburg 1975.
- BRÜGGEMANN, Heinz. “*Aber schickt keinen Poeten nach London!*” *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg 1985.
- CAWS, Mary Ann (org.). *City images: perspectives from literature, philosophy and film*. New York 1991.
- COX, Harvey. *The secular city*. London 1965.
- CRANE, Hart. *Complete Poems*. Org. Brom Weber. Rev. ed., 2. impr. Newcastle 1987.
- GINSBERG, Allen. *Howl*. Org. Barry Miles. New York 1986.
- GULLAR, Ferreira. *Schmutziges Gedicht / Poema Sujo*. Portugiesisch und deutsch. Übertragung und Nachwort von Curt Meyer-Clason. Frankfurt/M. 1985.
- HEYM, Georg. *Umbra Vitae*. Nachgelassene Gedichte. München 1985.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gedichte, Dramen I, 1891-1898. Gesammelte Werke* in zehn Einzelbänden. Org. Bernd Schoeller. Frankfurt/M. 1979.

- JOHNSTON, John H. *The poet and the city: a study in urban perspectives*. Athens 1984.
- KAMPFF LAGES, Susana. "Poesia Lírica Expressionista". Em: J. GUINSBURG (Org.), *O Expressionismo*. São Paulo 2002, 157-188.
- LEHMAN, David. *The Last Avantgarde: The Making of the New York School of Poetry*. New York 1998.
- LOERKE, Oskar. *Die Gedichte*. Org. Peter Suhrkamp. Frankfurt/M. 1958.
- MARGALIT, Avishai / Ian BURUMA. "Occidentalism". Em: *The New York Review of Books*, January 17 (2002), Feature.
- MUMFORD, Lewis. *The City in History*. New York 1961.
- [PINTHUS, Kurt (org.)] *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus*. Mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben von Kurt Pinthus. Hamburg 1976.
- PLEISTER, Michael. *Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannstbals*. Hamburg 1982.
- REICHEL, Norbert. *Der Dichter in der Stadt: Poesie und Großstadt bei französischen Dichtern des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1982.
- ROHR, Hans Christian (org.). *New York, New York*. Gedichte. Amerikanisch-Deutsch. München 1988.
- ROTHE, Wolfgang. *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1973.
- SCHERPE, Klaus R. (org.). *Die Unwirklichkeit der Städte: Großstadt-darstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988.
- SMUDA, Manfred (org.). *Die Großstadt als 'Text'*. München 1992.
- SPEIER, Hans-Michael. *Poesie der Metropole*. Berlin 1990.
- SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München 1923.
- TRAKL, Georg. *Das dichterische Werk*. Org. Walther Killy & Hans Szklenar. München 1983.

- VERGIL. *Landleben. Catalepton / Bucolica / Georgica*. Org. Johannes und Maria Götte. *Vergil-Viten*. Org. Karl Bayer. Lateinisch und Deutsch. München-Zürich (5. Auflage) 1987.
- VERSLUYS, Kristiaan. *The poet in the city: chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800-1930)*. Tübingen 1987.
- VIETTA, Silvio (org.). *Lyrik des Expressionismus*. 2^a. ed. Tübingen 1985.
- WENDE, Waltraut (org.). *Großstadtlyrik*. Stuttgart 1999.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Brooklyn 1855.
- WILLEMS, Gottfried. *Großstadt- und Bewußtseinspoesie: Über Realismus in der modernen Lyrik*. Tübingen 1981.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. London 1973.
- WILLIAMS, William Carlos. *Paterson*. Aus dem Amerikanischen von Karin Graf und Joachim Sartorius. München 1998.
- ZONS, Raimar. *Die Zeit des Menschen: Zur Kritik des Posthumanismus*. Frankfurt/M. 2001.

Berlin – Stadt des Todes. Carlos Cerda: *Morir en Berlin*

Horst Nitschack*

Abstract: The Chilean author Carlos Cerda lived 12 years (1973-1985) of his exile in East-Berlin. After returning to Chile he published his book *Morir in Berlin* (in the year 1993). The novel tells the story of a small group of Chileans in exile. For them Berlin becomes a place of multiple loss since they not only lose their home but also their political beliefs and in the case of the two protagonists Mario and Lorena their marriage. Only Don Carlos, a senior communist party member, does not cease fighting for the *real existing socialism* with no regard to his own subjective needs. The divided Berlin is not only the scenario of a complex disillusion but becomes a mythical place of loss and a passage from life to death. Therefore, selectively, only those settings and scenes of the city are perceived which emphasize the myths referred to like Wagner's Flying Dutchman and Euripides' Medea. Another thesis of this paper is that the myth created of Berlin does not emerge by chance but is inspired by the Berlin-discourses of the 20th century.

Keywords: Literary Berlin; City-discourse; Myth; Socialism; Chilean exile.

Resumo: O autor chileno Carlos Cerda (1942-2001), que passou 12 anos do seu exílio em Berlin (1973-1985) – na parte que na época era a capital da República democrática alemã – publicou depois do seu regresso ao Chile *Morir em Berlin* (1993). O romance conta a história dum pequeno grupo de exilados chilenos para o qual Berlin é o lugar dum perda múltipla: perda da pátria, das convicções políticas e, no caso dos dois protagonistas Mario e Lorena, também a perda de sua união matrimonial. Somente o antigo membro do

* Der Autor arbeitet als Forscher am Iberoamerikanischen Institut und vertritt z.Zt. den Lehrstuhl für lateinamerikanische Literaturen an der Humboldt-Universität Berlin.

partido comunista, don Carlos, continua defendendo o socialismo real, negando todas as suas próprias necessidades subjetivas.

A Berlim dividida – esta é a hipótese deste artigo – não é somente a cena duma grande desilusão, mas a cidade se converte num lugar mítico de perda e de passagem da vida para a morte. Consequentemente a percepção da cidade se concentra em cenas e lugares que reforçam os mitos citados no próprio texto, principalmente o Fliegende Holländer (Holandês voador) de R. Wagner e a Medéia de Eurípides.

A mitificação de Berlim – esta é outra hipótese do artigo – não é resultado dum ato arbitrário, e sim ela é provocada pelo conjunto dos discursos sobre a Berlim do século XX.

Palavras-chave: Berlim literário; discurso urbano; mito; socialismo; exílio chileno.

Zusammenfassung: Der chilenische Autor Carlos Cerda (1942-2001), der 12 Jahre seines Exils in Berlin – in dem Teil, der Hauptstadt der DDR war – verbracht hat (1973-1985), veröffentlicht nach seiner Rückkehr nach Chile *Morir en Berlin* (1993). Der Roman erzählt vom Schicksal einer kleinen Gruppe chilenischer Exilanten, für die Berlin der Ort eines vielfachen Verlustes – Verlust der Heimat, der politischen Überzeugung und im Fall der beiden Protagonisten Mário und Lorena, auch Verlust ihrer Ehegemeinschaft – wird. Nur von dem Altparteimitglied Don Carlos wird unter Verleugnung seiner eigenen subjektiven Ansprüche der real existierende Sozialismus noch verteidigt.

Das geteilte Berlin, so die These dieses Beitrags, ist nicht nur Schauplatz einer umfassenden Desillusion, sondern es wird zu einem mythischen Ort des Verlustes und des Übergangs vom Leben in den Tod. Dementsprechend werden von der Stadt nur die Bilder und Szenen wahrgenommen, die die im Text selbst zitierten Mythen, vor allem Wagners *Fliegender Holländer* und Euripides' *Medea* noch verstärken.

Diese Mythisierung Berlins, so eine weitere These, geschieht allerdings nicht willkürlich, sondern sie wird von der Gesamtheit der Berlin-Diskurse des 20. Jahrhunderts provoziert.

Stichwörter: Berlin-Literatur; Großstadtdiskurs; Mythos; Sozialismus; chilenisches Exil.

Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold.
Ernst JÜNGER. Strahlungen, 8.8.1944

Obwohl Mythen in der Moderne und Postmoderne kurzlebig geworden sind und ihre Orte schnell wechseln müssen, behaupten sie sich offensichtlich dennoch gegen ihr vollständiges Vergessenwerden.¹ Oder vielleicht ist dies gerade auch ihre Strategie des Überlebens: die Orte zu wechseln, frei und schnell zu zirkulieren, sich je nach Bedarf und Notwendigkeit an einem Ort einzurichten und, wenn der Wandel und die Veränderungen es erfordern, ihn auch mit der gleichen Leichtigkeit wieder zu verlassen.

Die sich immer beschleunigende Modernisierung und die Katastrophen, die sie begleiteten, führten im Laufe des 20. Jahrhunderts zu radikalen Umbrüchen. Mythen müssen deshalb zu solchem schnellen Ortswechsel bereit sein und sich mit einer kurzlebigeren Heimstatt abfinden. Das, so scheint es, gilt in besonders drastischer Weise im Fall von Berlin.

Berlin ist wahrscheinlich die europäische Stadt, die im Laufe des 20. Jahrhunderts am radikalsten und auf die gegensätzlichste Weise ihr Image gewandelt hat, wenn überhaupt könnte ihr diesen Rang nur Moskau streitig machen. Das ist sicher eine Folge der drastischen Brüche in der deutschen Geschichte, für die Berlin als die Hauptstadt notwendigerweise den wich-

¹ Der Mythos-Begriff ist trotz seiner Vieldeutigkeit einer der unverzichtbaren Begriffe der Literaturwissenschaft. In diesem Beitrag wird auf ihn in doppelter Weise Bezug genommen:

1. Als mythisches Denken

1.1. Kritik des aufgeklärten Denkens und damit weder der Rationalität noch der zweiwertigen Logik (es gibt ein Jenseits zur Ja-Nein-Opposition) unterworfen,
1.2. Kritik des Fortschrittsbegriffs und der Vorstellung einer historischen Linearität (das impliziert die ‚Wiederkehr des Immergleichen‘),

1.3. Kritik der Freiheit des individuellen Subjekts und der Besonderheit jeder Subjektivität. (Vgl. zu 1.1. bis 1.3.: Ernst CASSIRER: *Das Mythische Denken*. In: E. CASSIRER, Philosophie der symbolischen Formen. Teil II. Darmstadt 1973, 1-90.)

2. Mythos als Erzählstoff und als Intertext über den auf eine ‚mythische Wirklichkeit‘ verwiesen wird anhand derer in der Moderne vielfach der Konflikt zwischen dem vernunftorientierten individuellen Subjekt (Herr seiner eigenen Geschichte) und dem in mythischen Abhängigkeiten stehenden Individuum thematisiert wird.

tigsten Schauplatz abgab. In das 20. Jahrhundert tritt es noch ein als die Hauptstadt des Kaiserreichs, wie wir sie aus den Berlin-Romanen FONTANES kennen.² In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde dieses kaiserliche Berlin jedoch eher durch BENJAMINS *Berliner Kindheit* bekannt, das wenig von seiner Arroganz spüren lässt. An sie (die Arroganz) werden wir eher in den letzten Kapiteln von Heinrich MANNS *Untertan* erinnert. Aber auch damals ist es bereits ein Berlin der Moderne, mit dem großzügigsten Nahverkehrsnetz Europas und mit modernen Produktionsstätten hochentwickelter Technologie. Es ist die jüngste Hauptstadt Europas, und sie versucht durch eine Anhäufung von Museen zur europäischen Kunst von der Antike bis ins 18. Jahrhundert zu kompensieren, was Athen, Rom, Madrid, Paris aber auch London ihr an gelebter Geschichte voraus haben.

Das Ende des 1. Weltkriegs bringt die Revolution auch nach Berlin: Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht werden dort ermordet, expressionistische Zeitschriften verlegt, mit DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz* wird es endgültig in die Weltliteratur eingeschrieben, aber auch durch das Theater PISCATORS und BRECHTS. Es wird zum Ort einer anderen europäischen Modernität, des geistigen und künstlerischen Umbruchs, symbolisch auf halbem Weg zwischen Paris, der 'Hauptstadt des 19. Jahrhunderts', und Moskau, der Hauptstadt der neu entstandenen Sowjetunion, die für viele damals als Versprechen auf die Verwirklichung einer humaneren Zukunft galt. In Berlin begegnen sich die Extreme, nicht nur metaphorisch sondern real: Bei Ernst Rowohlts waren zuweilen Ernst Jünger, Brecht, Bronnen, Ernst von Salomon, Rudolf und Speedy Schlichter sowie Thomas Wolfe gemeinsam zu Gast.³

1933 wieder ein radikaler Bruch: der Olympia-Film Leni RIEFENSTAHL'S (1936), mehr noch die Pläne Albert Speers nähren den Größenwahn einer künftigen Welthauptstadt – oder zumindest einer künftigen Hauptstadt Europas, nach dem gewonnenen Krieg selbstverständlich. Berlin: Hauptstadt der arischen Rasse mit Anspruch auf Weltherrschaft. Der Preis: Bücherverbrennung, Vertreibung aller sozialistischen und jüdischen Intel-

² Besonders die Romane *L'Adultera* (1862), *Cécile* (1887), *Irrungen, Wirrungen* (1888), *Stine* (1890), *Frau Jenny Treibel* (1892), *Die Poggenpubls* (1892), sowie die posthume Novelle *Mathilde Möhring*. Aber auch in *Effi Briest* (1895) und *Der Stechlin* (1898) gibt es lange Berlin-Passagen.

³ Cf. Ernst JÜNGER 1995: 430.

lektuellen. Stadt der Uniformen, der Macht, der Hybris; Planungszentrale der Gestapo und des in wenigen Jahren über die europäische jüdische Bevölkerung hereinbrechenden Holocausts.

Berlin war nach diesen zwölf Jahren, nach dem 2. Weltkrieg, ein Trümmerfeld, eine Ruinenstadt. Keine europäische Hauptstadt erlebte einen solch vehementen Fall. Berlin wird zur Frontstadt, zum potentiellen Konfliktherd eines Dritten Weltkrieges, zur Stadt, in der die beiden gesellschaftlichen Systeme, die das 20. Jahrhundert geprägt haben, aufeinanderprallen und in der jedes seinen Teil zum Schaufenster seiner Leistungsfähigkeit macht: Stalinallee gegen Ku-Damm, sozialistische Monumentalarchitektur gegen kapitalistische Konsumbegeisterung. Die Berliner Mauer wird zum Symbol der zerrissenen Welt, Berlin zum Schauplatz von Agentengeschichten, von Fluchttragödien, von heroischem Widerstand auf beiden Seiten: Kennedys "Ich bin ein Berliner" war weltweit, jetzt über Fernsehen und Radio, zu hören. Aber spätestens den 9. November 1989 erlebte endgültig die gesamte mit Parabolantennen und Kabelanschlüssen ausgestattete Welt mit: Berlin wird weltweit zum Hoffnungsträger einer möglichen friedlichen Revolution, einer Massenbewegung, der es gelingt, ein repressives System beinahe im Handstreich zu stürzen.

So wird Berlin in den 90er Jahren erneut zu einer internationalen Stadt, zu einem Ort der Begegnung zwischen Ost und West, wie es dies bereits einmal in den 20er Jahren gewesen ist.

Trotz dieses bewegten Schicksals, an dem 'die Welt' Teilnahme zeigte und zu deren Teilnahme sie zeitweilig gewaltsam gezwungen wurde, bleibt Berlin in der lateinamerikanischen Literatur als Schauplatz im 20. Jahrhundert unbedeutend. In den 20er Jahren steht der deutsche Expressionismus im Schatten der Avantgarde in Paris, wenn auch ein Intellektueller wie Carlos MARIÁTEGUI während seiner Europareise Berlin und vor allem dort seinem Freund Herwarth WALDEN, dem Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm*, einen Besuch abstattet.⁴ Als Hauptstadt des Faschismus und 'Bollwerk gegen den Bolschewismus' erfährt die Stadt Bewunderung auch bei lateinamerikanischen Sympathisanten, die es ja durchaus

⁴ Zu MARIÁTEGUI'S Berlin-Bezug siehe: José Carlos MARIÁTEGUI. Der Sturm y Herwarth Walden. In: *Variedades*, Lima 29.1.1922. Wiederabdruck in: José Carlos MARIÁTEGUI: *El Artista y la Época*. Lima 1983, 79-81.

gab. Roberto BOLAÑO erinnert in seiner Fiktion *La literatura Nazi en América* daran.⁵ Sie wird zu einem Zentrum der Macht, kulturell aber gleichzeitig zu einem Ort der Ästhetik der Gewalt in heimlichem Wettstreit mit den Machtinszenierungen in Mussolinis Rom.

Nach dem 2. Weltkrieg sind es vor allem so unterschiedliche Filme wie Roberto ROSSELLINI *Deutschland im Jahre Null* (1947), Billy WILDERS *Eins, zwei, drei* (1961), Alfred HITCHCOCKS⁶ *The Torn Curtain* (1966) und Wim WENDERS *Der Himmel über Berlin* (1987) durch die Berlin in der internationalen Bildwelt einen Platz findet: Berlin, die Ruinenstadt, die Grenzstadt, die Stadt von Verfolgungen und von gefallenem Engel (W. WENDERS).

Allerdings wird Berlin in den späten 60er und in den 70er Jahren, mit den über Lateinamerika hereinbrechenden Militärdiktaturen, zumindest für einige wenige lateinamerikanische Intellektuelle auf eine neue Weise wieder zu einer schicksalhaften Stadt. Diejenigen, die Deutschland als Exilland wählen, stehen vor dem Konflikt, welches Deutschland es sein soll: das sozialistische oder das kapitalistische. Für überzeugte Kommunisten durfte es keinen Zweifel geben. Ihre Wahl, sofern ihnen überhaupt die Wahl gelassen wurde und nicht die Partei für sie entschied, musste auf das sozialistische Deutschland fallen. Carlos CERDA (1942-2001), in Chile Mitglied der kommunistischen Partei, verbringt Jahre seines Exils (1973-1985) in dem Berlin, das Hauptstadt der DDR ist. In seinem mit autobiographischen Veratzstücken spielenden Roman: *Morir en Berlin* (1993) wird dieser Konflikt chilenischer Exilanten, die plötzlich in einem real existierenden Sozialismus leben müssen, der mit ihren Vorstellungen von und Erwartungen an den Sozialismus wenig zu tun hat, zum zentralen Thema.⁷

⁵ Besonders in den fiktiven Biographien *Luz Mendiluce Thompson* und *Ignacio Zubieta*. In: BOLAÑO, Roberto: *La literatura nazi en América*, 27-34 und 37-41.

⁶ Im Jahr 1925 reiste HITCHCOCK nach Berlin und produzierte mit der UFA den Streifen *Pleasure* und 1926 mit EMELKA in Berlin *Der Bergadler*.

⁷ Der bedeutendste brasilianische Roman der letzten Jahrzehnte, in dem Berlin als Schauplatz eine Bedeutung zukommt, ist sicher Rubem FONSECAS *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras 1988. Auch dort sind es späte Folgen der russischen Revolution (die Verwicklungen um ein (falsches) Manuskript Isaac Babels), für die Berlin den szenischen Hintergrund abgibt. Die Veröffentlichungen von Ignácio de LOYOLA BRANDÃO. *O verde*

Berlin wird hier zu einer Stadt der Ausweglosigkeit, des Gefangenseins, des Zusammenbruchs aller Illusionen, die mit der Hoffnung auf eine andere, bessere Welt, für die der Sozialismus stand, verknüpft waren.

Der Roman *Morir en Berlin* hat zwar Berlin zum Schauplatz, aber es ist vielmehr ein Roman über das Ende des sozialistischen Traums der chilenischen Exilanten, der dort unter den Bedingungen des real existierenden Sozialismus endgültig stirbt.

Wie in der kurzen Erzählung von Rafael Ángel HERRA, *El otro yo de la inocencia*⁸, in der die Grenze zwischen Ost und West zur Grenze schlechthin, der Übergang dieser Grenze zum absoluten Grenzübergang wird, wird auch in dem Roman von Carlos CERDA Berlin zu einem mythischen Ort, zu einer Art Vorhölle, in der alle zum Warten verdammt sind und keiner weiß, welches Schicksal für ihn vorgesehen ist.

Das Buch ist nach dem Exil, nach der Rückkehr nach Chile, wohl auch in den wichtigsten Passagen nach dem Fall der Mauer geschrieben, aber es erzählt eine Geschichte aus der Mitte der 80er Jahre, aus dem Jahr 1985 genau. Dass es sich um ein vergangenes Berlin handelt, darauf weist auch am Anfang das Motto von Paul BOWLES hin:

Die Stadt, an die auf diesen Seiten erinnert wird gibt es schon lange nicht mehr; und die Ereignisse, die hier erzählt werden, sind heute unvorstellbar.

Dieses Motto kann sich in diesem Zusammenhang auf jeden Ort beziehen, an dem überhaupt einmal erzählenswerte Ereignisse stattfanden, von denen nicht mehr vorstellbar ist, dass sie an diesem Ort noch geschehen könnten. Auf das reale Berlin trifft es allerdings nur sehr eingeschränkt

violentou o muro. São Paulo, Rio de Janeiro: Global Editora ¹¹1986. (1984) und João Ubaldo RIBEIRO. *Um Brasileiro em Berlim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1995, die die autobiographische Berlinerfahrten dieser beiden Autoren literarisieren, sind wohl vor allem auch als freundliches Dankeschön für die DAAD-Stipendien zu lesen, die es ihnen ermöglichten, für einige Zeit in Berlin zu leben.

⁸ HERRA, Rafael Ángel. "El otro yo de la inocencia." In: Rafael Ángel HERRA. *El soñador del penúltimo sueño*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica ²1996.

zu, zu sehr ist diese Stadt auch heute noch von ihrer Vergangenheit geprägt, trotz einer Erneuerungs- und Bauwut, die nun schon im zweiten Jahrzehnt anhält. Denn immer noch gibt es genügend Orte, die sehr genau an die Zeit erinnern, von der in dem Roman von Carlos Cerda die Rede ist. Was heute tatsächlich nicht mehr vorstellbar ist, das sind diese Ereignisse, das aber liegt mindestens ebenso an den Veränderungsprozessen in Chile wie an denen, die Berlin seit 1989 erlebt hat.

Auf Deutsch ist der Roman erschienen unter dem Titel *Santiago – Berlin einfach*, assoziiert wird in dieser Übersetzung offensichtlich die Unmöglichkeit der Rückkehr, das one-way-ticket des Exils. Titel sind natürlich oftmals schwer zu übersetzen, der Originaltitel – *Morir en Berlin* – ‘Sterben in Berlin’ oder vielleicht auch ‘Tod in Berlin’, weist aber noch viel deutlicher auf die Grundstimmung und den Grundton dieses Romans hin: Es ist nicht nur ein Roman über das Exil, sondern mehr noch: ein Roman der Trennungen, ein Roman der Verluste, letztlich des Todes. Und der Ort von Trennung, Verlust und Tod ist Berlin. Es ist ein Roman, der sich wenig hoffnungsvolle Lichtblicke gestattet,⁹ ein Roman gesellschaftlicher und persönlicher Ausweglosigkeiten, die von den Betroffenen mit einem hohen Maß an Verzicht und Resignation gelebt werden.

Der historische Hintergrund ist der kalte Krieg in Europa und die Militärdiktatur Pinochets mit ihrer politischen Unterdrückung auf der einen Seite und der wirtschaftlichen Öffnung zum Neoliberalismus hin auf der anderen.

Tragisch ist – und hierfür steht in diesem Roman Berlin als realer Ort, aber auch als Metapher: Weder der real existierende Sozialismus noch der Kapitalismus westlichen Stils bieten für diese chilenischen Intellektuellen eine Option. Ihre Hoffnungen auf den Sozialismus werden in der Konfrontation mit der realen DDR, aber auch mit ihren eigenen linientreuen chilenischen Genossen, vor allem dem Senator Don Carlos, grundsätzlich enttäuscht. Aber auch der kapitalistische Westen ist natürlich nicht der Ort,

⁹ José DONOSO schreibt dazu, zitiert von María Teresa CÁRDENAS in *El Mercurio*, 23 de diciembre de 2001: “¡¡No es una novela del exilio!!!, ¡¡¡es una novela de la pérdida!!!” [Es ist kein Roman über das Exil!!! Es ist ein Roman über den Verlust!!! H.N.].

an dem sich die sozialistischen Hoffnungen, die die Regierung Allende 1971 bis 1973 geweckt hatte, auf irgendeine Weise erfüllen könnten.

In einer Passage, in der die beiden Bahnhöfe, Bahnhof Friedrichstraße und Bahnhof Zoo kontrastiert werden, wird das besonders deutlich:

Algo extraño hermanaba ambas estaciones. Algo sórdido. Friedrichstrasse era limpia, pulcra en su pobreza, pero amenazante y brutal: en lo alto la guardia vigilaba desde el mirador haciendo ladrar de tanto en tanto a sus perros ferozmente adiestrados. El Zoo, en cambio, era abierta y patética, el lugar elegido por los miserables porque allí a nadie lo importaba esa miseria. Aquí soldados, allá desechos; aquí perros guardianes, allá botellas vacías y jeringas tiradas en los rincones. En Friedrichstrasse se hacía visible la miseria de un poder absoluto sobre la gente; en el Zoo, la de gente absolutamente abandonada por el poder. (102)¹⁰

Der Roman wirkt bei einer ersten Lektüre relativ einfach erzählt, wenngleich er literarisch doch recht kunstvoll konstruiert ist. Das zeigt sich vor allem an der Komposition der drei Frauenfiguren: Lorena, Leni und Eva.

Lorena, chilenische Exilantin mit zwei Kindern, ist von ihrem Mann, Mario, verlassen worden. Mario lebt seit einem Jahr mit Eva zusammen, der Tochter eines Ministers der Deutschen Demokratischen Republik. Leni ist eine junge Balletttänzerin an der Komischen Oper: Aus Wohnraum-Not wird sie in ein Altersheim eingewiesen und lernt dort ihren Zimmernachbarn, den chilenischen Senator und Exilanten Don Carlos kennen. Ihr Vater hat vor Jahren ihre Mutter verlassen und lebt jetzt als Lastwagenfahrer in Westdeutschland.

¹⁰ “Beide Endstationen verband eine seltsame Eigenheit: die Schäbigkeit. Zwar war der Bahnhof Friedrichstraße in all seiner Erbärmlichkeit sauber und gepflegt, und doch wirkte er beängstigend brutal: Oben hielten die Posten von den Aussichtspunkten aus Wache und ließen von Zeit zu Zeit ihre scharfen Hunde kläffen. Der Bahnhof Zoo war offen und bombastisch, und da niemand am Elend der anderen Anstoß nahm, der ideale Ort für den Abschaum. Hier Soldaten, dort Müll; hier Wachhunde, dort leere Flaschen, weggeworfene Spritzen in den Ecken. Während sich am Bahnhof Friedrichstraße das Elend der totalen Macht über ein Volk offenbarte, war es im Bahnhof Zoo das Elend der von den Mächtigen total Verlassenen.” (CERDA 1995: 105f.).

Selbst Leni, deren Existenz zu Beginn die einzigen Szenen in diesem Roman möglich macht, die schwache, bescheidene Lichtblicke in das immerwährenden Grau des real existierenden Sozialismus bringen, denn der Arbeiter- und Bauernstaat hat ihr ermöglicht Balletttänzerin zu werden, wird am Ende jede Hoffnung verlieren. Da ihr Vater Republikflüchtling ist, wird sie auf dem Ballett nie Solistin werden und keine wichtigen Rollen übernehmen können, denn dies würde Reisen ins Ausland bedeuten, die ihr als Tochter eines Republikflüchtlings nicht erlaubt werden. Das macht auch sie schließlich zu einer Verzweifelten und Eingeschlossenen.¹¹

Eva, die neue Lebensgefährtin des Exilanten Mario, ist Tochter von Hermann Grünberg und dessen Frau Paula. Der Vater ist ein Sozialist mit exemplarischem Lebenslauf: ein ehemaliger Spanienkämpfer, der dann im 2. Weltkrieg auf Seiten der sowjetischen Truppen an der Niederwerfung des Hitlerfaschismus teilgenommen hat. Mit Hermann Grünberg und Don Carlos (er kommt aus einfachsten Verhältnissen in Chile und ist dort zur Gewerkschaftsbewegung gestoßen) ist die Vorgeschichte, sowohl die europäische wie auch die chilenische vertreten: Der antifaschistische Kampf in Europa und der Kampf gegen soziale und ökonomische Ausbeutung und Unterdrückung in Chile. Beide, Grünberg wie auch Don Carlos sind allerdings zu sozialistischen Bürokraten geworden, deren Ideale von einem dogmatischen Denken verdrängt worden sind.

Don Carlos ist die Figur, auf die der Titel des Buches am unmittelbarsten zutreffen wird:

Er ist todkrank, sein einziger Wunsch ist, in der Heimat zu sterben, doch er bekommt kein Visum zur Rückreise nach Chile.

¹¹ In einem Gespräch mit dem überzeugten Kommunisten Don Carlos sagt Leni: "Cuando usted me habló ayer de su vida y de Chacabuco [ein Gefangenen- und Konzentrationslager in Chile während der Militärdiktatur, HN], y de las vidas de tantos que trataban de salir de allí sin lograrlo, usted dijo que el desierto era enorme, que se los había tragado. Eso es, créame. Lo dijo usted muy bien. El desierto es enorme y nos ha tragado a todos. A usted, a mí, a todos nosotros, aquí y allá." CERDA 1994: 198.

"Als Sie mir gestern von Ihrem Leben und von Chacabuco [ein Gefangenen- und Konzentrationslager in Chile während der Militärdiktatur, HN] und vom Leben all derer erzählten, die vergeblich versuchten, dort fortzukommen, meinten Sie, die Wüste ist endlos und hat uns alle verschlungen. Sie, mich uns alle, hier wie dort." CERDA 1995: 210.

Aber es ist eben nicht nur dieser reale Tod, von dem hier erzählt wird. Berlin ist eine Stadt des Todes auch im übertragenen Sinn, eine Stadt der zerstörten Utopien und Illusionen: das Zerbrechen der Ehe von Lorena und Mario; die Kompliziertheit der Liebesbeziehung zwischen Mario und Eva (Eva leidet an schweren Depressionen): die Desillusionierung bezüglich des Projektes Sozialismus; aber auch der Aussichtslosigkeit auf eine humanere Zukunft im westlichen Kapitalismus (die Eltern Lorenas verlieren bei der Wirtschaftskrise in Chile Mitte der 80er Jahre alle ihre Ersparnisse und suchen jetzt bei der Tochter Zuflucht). Selbst die letzte Hoffnung Lorenas, mit ihren beiden Kindern nach Mexiko zu gehen, um dort ihre Lebensvorstellung als Schauspielerin zu verwirklichen, wird scheitern. Sie wird am Ende mit ihren Eltern in Westberlin wohnen, wo sie genügend Geld verdienen kann, um sie zu unterstützen, während ihre Kinder in Ostberlin bleiben, da dort im real existierenden Sozialismus die Kindertagesstätten existieren, wo sie versorgt werden können.

Damit wiederholt sich im individuellen Schicksal nochmals diese doppelte Ausweglosigkeit, für die schon die beiden Bahnhöfe als Zeichen standen: Der individuellen Freiheit der kapitalistischen Welt, in der im harten Konkurrenzkampf nur der Stärkere sein Glück macht, steht ein Sozialismus gegenüber, in dem alle versorgt werden, in dem aber für individuelle Glücksansprüche kein Platz ist.

Der kollektive Erzähler der Geschichte sind die chilenischen Exilanten in Berlin (Ost). Ihr ‚wir‘ erinnert an den Chor der griechischen Tragödie, der das Geschehen begleitend kommentiert. Der Blick dieses Erzählers ist ein doppelter: ein distanzierter Blick von außen auf den real existierenden Sozialismus in einem fremden Land, gleichzeitig aber auch ein Blick der unmittelbaren Betroffenheit, denn: die Verwirklichung einer sozialistischen Gesellschaft war ja gerade das Projekt, dessentwegen sie aus dem eigenen Land vertrieben worden sind. In diesem Sinne finden sie sich mit der Einlösung ihrer eigenen Erwartungen konfrontiert. Diese Doppelposition des Erzählers, aber auch der Protagonisten, die sie zur Einsicht zwingt, in welchem Maße sie Betroffene und Täter zugleich sind, hat zur Konsequenz, dass sich der Roman niemals ein Urteil über den Sozialismus der DDR erlaubt, sondern immer nur darüber, in welche Widersprüche diese chilenischen Exilanten geraten, wenn sie jetzt in einem Land leben müssen, für dessen politisches und soziales System sie große Sympathie hatten, dessen Wirklichkeit sie aber unerträglich finden.

Das geteilte Berlin bietet also den idealen Schauplatz für die Zerrissenheit sämtlicher Protagonisten zwischen dem Anspruch auf subjektive und private Glückserfüllung einerseits und gesellschaftlicher Verantwortung und Loyalität auf der anderen Seite. Bei allen Beteiligten wiederholt sich dieser Widerspruch auf je andere Weise: Bei Mario als Konflikt zwischen der Verantwortung seiner Ehefrau Lorena und den Kindern gegenüber und seiner Liebe zu Eva, ein Konflikt der zu dem Entschluss führt, an ihrer Seite in der DDR zu bleiben; Lorena steht in dem Konflikt, entweder einer Einladung nach Mexiko zu folgen, um dort mit den Kindern ein neues Leben zu beginnen, oder die Verantwortung für ihre Eltern zu übernehmen, die mittellos Chile verlassen haben und erwarten, dass die Tochter sich ihrer annimmt; bei dem Senator Don Carlos wiederholt sich der Konflikt als Widerspruch zwischen einem politischen Rigorismus, der den eigenen Landsleuten das Recht auf Visa abspricht und seinem eigenen Wunsch, die Einreise nach Chile zu erhalten, um nicht in einem fremden Land sterben zu müssen.

Berlin wird also gleichsam zu einer allegorischen Figur, in der die persönliche Ausweglosigkeit oder Konfliktsituation aller Protagonisten verdoppelt wird. Ein graues, kaltes und winterliches Berlin, das, zum einen – wie der Text selbst anführt – an Kafka'sche Landschaften aus dem *Schloss* erinnert,¹² oder auch die negativen Utopien aus G. ORWELLS *1984* und A. HUXLEYS *Brave New World* assoziieren lässt. Diese allegorische Behandlung der Stadt hält den Leser dann auch davon ab, – oder sollte ihn zumindest davon abhalten, wenn er sorgfältig liest – dem Text eine ‚realistische‘ Dimension zu geben. Geradezu idiosynkratisch wird alles Geschehen aus der Sicht – die aber durchaus noch unterschiedliche Sichtweisen zulässt – der chilenischen Exilanten beschrieben. Die wenigen deutschen Personen treten nur in ihrer Funktion auf, die sie im Bezug auf diese Exilantengruppe einnehmen. Einzige Ausnahme ist Lenis Vater. Doch auch hier ist die erzähl-

¹² „No era K; era don Carlos. No era el agrimensor en procura del Castillo; era el Senador buscando el consulado chileno en Berlín Occidental, en la Friedrich-Wilhelm-Platz, oculta esa mañana por la nevazón.“ CERDA 1994: 97. „Er war nicht K., nur Don Carlos. Kein Landvermesser hütete (sic) das Schloß; er war nur der Senator auf der Suche nach dem chilenischen Konsulat auf dem Westberliner Friedrich-Wilhelm-Platz, der an diesem Morgen unter Schneemasen begraben lag.“ CERDA 1995: 100.

ökonomische Intention offensichtlich: über ihn wird dem chilenischen Leser mitgeteilt, dass diese Grenzziehung zwischen den beiden Deutschlands natürlich auch die Deutschen selbst betrifft und nicht nur die chilenischen Exilanten. Gleichzeitig wird durch den Umstand, dass Leni einen Republikflüchtling zum Vater hat, ihre für sie enttäuschende berufliche Situation, die ihr kein wirkliches Fortkommen und keine wirkliche Entfaltung im real existierenden Sozialismus erlaubt, begründet.

Berlin wird also in *Morir en Berlin* zu einem allegorischen Ort par excellence. Es wird zum Ort, in dem die Geschichte der chilenischen Exilanten als eine immer wiederkehrende und auch sich immer wiederholende Geschichte erzählt wird und in der ihre individuelle Geschichte als Realisierung immer wiederkehrender Mythen erscheint. Einer von ihnen ist – und das Motto des sechsten Kapitels lässt keinen Zweifel daran – der Medea-Mythos.¹³ Marios neue Lebensgefährtin ist Tochter eines Ministers und lebt damit in einer eindeutig privilegierten Situation angesichts der allgemeinen Lebensverhältnisse im real existierenden Sozialismus: sie verfügt über eine geräumige Wohnung (während die Exilanten gerade alle in Einzimmer-Wohnungen umziehen müssen) und hat an der Universität eine privilegierte Stellung. Ihretwegen verlässt Mario seine Frau Lorena, die Mutter seiner Kinder. Damit allerdings endet die Anspielung auf den Mythos, denn Lorena wird die Kinder Mario gerade nicht entreißen und sie mitnehmen, wenn sie selbst mit ihren Eltern nach Westberlin geht. In Lorena wird eine, wenn auch von ihr schmerzhaft akzeptierte Vernunftentscheidung ihre Leidenschaft kontrollieren: da die Kinder in einem sozialistischen Schulsystem besser aufgehoben sind als im Westen, werden sie bei Mario in Ostberlin bleiben.¹⁴

¹³ „Jasón: ¿Qué hallazgo más feliz habría podido encontrar que casarme con la hija del rey, siendo como era un desterrado? *Medea*, EURÍPEDES“ CERDA 1994: 121. „Jason: Wie hätte ich es als Verbannter besser treffen können, als mich mit der Königstochter zu vermählen. *Medea* Eurípedes.“ CERDA 1995: 127.

¹⁴ Ob diese fiktionale Argumentation stichhaltig ist sei dahingestellt, wenn man die sozialen Unterstützungen in Betracht zieht, die auch in der Bundesrepublik alleinerziehenden Müttern ab den 80er Jahren zukamen. Aber das ist kein Argument für den Roman. Eben so wenig, wie in diesem Zusammenhang die autobiographischen Erfahrungen Carlos Cerdas in Betracht gezogen werden

Mythische Versatzstücke charakterisieren auch den Tod des Senators: Das Altenheim, in dem er untergebracht ist, ist mit allen Attributen des Übergangs zur Unterwelt ausgestattet. Der Fluss Lethe fließt unmittelbar hinter dem Gebäude. Es "war an einem Fließchen gestrandet, das teilnahmslos hinter dem Gebäude vorbeifloß"¹⁵, und die Hunde, die vor dem Aufzug und in den Gängen anzutreffen sind – letzte Gefährten der Alten – lassen sich leicht assoziieren mit Cerberus, dem Wächter am Tor zur Unterwelt.

Das mythische Leitmotiv des Romans allerdings ist Richard WAGNERS *Fliegender Holländer*. Leni, Don Carlos zufällige Nachbarin, tanzt zu dieser Musik in der Komischen Oper. Sie hört sie jeden Abend beim Einschlafen und damit auch Don Carlos, der Wand an Wand mit ihr wohnt. Die Erzählung des *Fliegenden Holländers* ist das Letzte was Don Carlos hört, bevor er todkrank ins Krankenhaus eingeliefert wird. Als Gegenstück zu *Medea*, in der Jason die ihn unbedingt liebende Frau, Medea, gefunden hat, sucht der fliegende Holländer die Frau, die ihn von seinen Irrfahrten mit ihrer Liebe erlösen könnte. Seine Begegnung mit Senta ist tragisch, da Senta die Enge eines alltäglichen ihr unerträglich gewordenen Lebens verlassen will und die Ferne sucht, während der Fliegende Holländer sich gerade nach Geborgenheit an einem festen Ort nach all seinem Umherirren sehnt. Lenis Identifikation mit Senta und damit ihr Wunsch, die Sicherheit des sozialistischen Staates, den sie als Beengung empfindet, auf-

sollen, der während seines DDR-Exils tatsächlich mit der Tochter eines Ministers liiert war. Autobiographische Erfahrungen gehen immer als Stoff in die Literatur ein, für ihren literarischen Wert sind sie nebensächlich, vor allem auch dann, wenn der Text nicht als Autobiographie ausgegeben wird, d.h. nicht als referentieller Text, sondern als fiktiver Text. Deshalb spielen auch gewisse Ungenauigkeiten keine Rolle, wie z.B. dass die Eltern mit einer Lufthansa-Maschine nach Berlin kommen – Beginn Kapitel 9– (die Lufthansa hat erst seit 1990 wieder das Recht Berlin anzufliegen), dass man von Weimar aus das Konzentrationslager Buchenwald sehen kann (CERDA 1995: 153), dass Hitler den Auftrag gab, *Mein Kampf* in Menschenhaut zu binden (CERDA 1995: 153), oder dass die Eltern einer Dolmetscherin in Buchenwald am letzten Kriegstag, am 7. Mai, bei einem Luftangriff auf Berlin starben (CERDA 1995: 154). Berlin war damals bereits fest in sowjetischer Hand.

¹⁵ CERDA 1995: 9; "naufraga junto a un arroyo que transcurrir indiferente a espaldas del edificio". CERDA 1994: 13.

zugeben stößt bei Don Carlos auf völliges Unverständnis und führt zu dem Bruch mit ihr, der seinem Tod unmittelbar vorausgeht.

Aber nicht nur der Altkommunist Don Carlos stirbt in Berlin, bevor es ihm erlaubt wird, in seine chilenische Heimat, wie er es so sehr wünscht, zurückzukehren. Auch Lorena muss in dieser Stadt bleiben, da sie hier, in ihrem westlichen Teil, die Voraussetzungen findet, um ihre Eltern zu unterhalten. Ihr Bleiben aber kommt ebenfalls einem Tod gleich: "Me quedo en Berlín", "Moriré en Berlín".¹⁶ "*Ich bleibe in Berlin*", "*Ich sterbe in Berlin*".¹⁷

In seiner Einbindung und Rückbeziehung von individuellen Schicksalen in umfassendes mythisches Geschehen erinnert dieser Text an einen ganz anderen, fast zur gleichen Zeit geschriebenen hispano-amerikanischen Roman, an M. VARGAS LOSAS *Lituma en los Andes*. Auch dort wird aktuelles Geschehen – der Kampf gegen den Terrorismus des 'Sendero Luminoso', des 'Leuchtenden Pfades' – in das Immergleiche und das Immerwiederkehrende des Mythos eingeschrieben.¹⁸ Wenn diese Technik nicht nur als intertextuelles postmodernes Spiel interpretiert werden soll, sondern gleichzeitig als sinnstiftendes Verfahren, dann eröffnen sich zwei gegensätzliche Interpretationshorizonte:

Individuellem Geschehen wird seine Singularität genommen, und es wird in universelles Geschehen eingebunden. In der Partikularität und Zufälligkeit des jeweiligen historischen Ereignisses wird ein Immergültiges und Immergleiches freigelegt. Für den unmittelbar Betroffenen mag dies etwas Beruhigendes haben, wenn er in sich den Ablauf eines unverrückbaren Weltgeschehens verwirklicht sieht, denn es trägt vor allem auch zu seiner persönlichen Entlastung bei. Gleichzeitig aber birgt es die Gefahr des Fatalismus, als wäre der Weltlauf nicht zu ändern und wir müssten uns ihm unerbittlich fügen. In welchem Maße es sich allerdings bei der Zuordnung von individuellen und subjektiven Erfahrungen zu mythischen Modellen

¹⁶ CERDA 1994: 247.

¹⁷ CERDA 1995: 261f.

¹⁸ Vgl. hierzu: SCHÄFFAUER, Markus Klaus. "Die Paradoxie des postmodernen Mythos und die Gattung als topographisches Problem in 'El hablador' und 'Lituma en los Andes'". In: SARAVIA, José Morales (Hg.). *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt: Vervuert 2000, 233-258.

um einen eher willkürlichen Akt handelt, zeigt sich daran, dass diese Zuordnung relativ beliebig vorgenommen werden kann. Aus der Vielzahl der Mythen können ganz unterschiedliche mit den Ereignissen in Bezug gesetzt werden. Entscheidend ist also weniger, welcher Mythos gewählt wird, sondern dass überhaupt ein mythischer Bezug und damit eine enthistorisierende Universalisierung vorgenommen wird, die dem einzelnen Geschehen etwas allgemein menschlich Repräsentatives verleiht.

Damit aber könnte dem Rückgriff auf die (bekannten) Mythen in der interkulturellen Kommunikation so etwas wie eine ‚Übersetzungshilfe‘ zukommen. Sie wären das vergleichbare Dritte, das *tertium comparationis*, wodurch die Andersartigkeit der Erfahrung des Anderen uns wieder vertraut gemacht werden kann. So gesehen würde es sich dann weniger um eine Enthistorisierung als vielmehr um einer Aktualisierung für den Anderen handeln, indem sich beide Kommunikationspartner über den Mythos verstehen. Der in dem CERDA-Roman vorgenommene Versuch einer Kurzschließung von chilenischen Exilanten-Schicksalen mit dem germanischen und dem griechischen Mythos verleiht so dem individuellen Leiden eine Dimension, die über die reine Subjektivität hinaus geht und die sein Ausmaß andere, mit diesen Mythen vertraute und in ihrer Kultur aufgewachsene Lesern, ahnen lässt.

Die Einschreibung in den Mythos ist also ein ambivalentes Verfahren: Sie führt zu einer Entschärfung individueller Verantwortlichkeiten und Zuständigkeiten, gibt dem individuellen Geschehen aber gleichzeitig ein Gewicht und eine Tragik, die die bloße Subjektivität weit überschreitet.

Dies gilt auf eine andere Weise auch für den Schauplatz des Geschehens, Berlin. Wenn wir die von Scherpe vorgeschlagene Klassifizierung der literarischen Präsenz der Stadt aufgreifen und seine Unterscheidung zwischen Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotisierung der Stadt¹⁹, so ist festzustellen, dass Berlin in diesem Text, wenn überhaupt, dann auf der Ebene der Wahrnehmung vertreten ist. Dennoch gibt es wenige Hinweise auf Straßen und Plätze, Gebäude und Monumente. Neben dem schon erwähnten Vergleich der beiden Bahnhöfe Zoo und

¹⁹ SCHERPE, Klaus R. "Nonstop nach Nowhere City?" In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: Rowohlt 1988, 192-152.

Friedrichstraße nur eine Szene des sozialen Lebens, wenn Lorena mit ihrer Freundin eines Nachts in eine Hotelbar geht, um dort ihren Entschluss zu feiern, die Visa für die Ausreise nach Mexiko ohne die Vermittlung und ohne die Erlaubnis der chilenischen Parteivertretung (Don Carlos) zu beantragen. Berlin ist konnotiert mit einer Atmosphäre der Kälte (immer wieder wird der Schnee erwähnt), mit der Eingeschlossenheit der chilenischen Exilanten in ihr 'Ghetto', dem spärlichen Kontakt zur deutschen Bevölkerung, oder auch mit dem Wohnblock – das Witwerschiff (eine offensichtliche Anspielung auf den *Fliegenden Holländer*) – in dem Don Carlos untergebracht ist.

Diese wenigen 'realen' Stadtbezüge ordnen sich, wie wir oben bereits angedeutet haben, zu einem allegorischen Bild des Verlustes und des Todes. Dies gilt darüber hinaus auch für die Figuren, über die in diesem Roman die wichtigsten Bezüge zur Stadt hergestellt werden: für die Frauen. Durch sie ist auf signifikative Weise Berlin in dem Roman am intensivsten präsent: vor allem durch Leni, die Nachbarin von Don Carlos und Eva, die neue Lebensgefährtin von Mario; Cecilia, der Freundin von Lorena, Frau Corbach,²⁰ der überzeugten Sozialistin und Lektorin in dem Verlag, für den Lorena Bücher rezensiert, sowie der Köchin Tante Ilse, kommen nur die Rollen von Randfiguren zu. Von den wenigen männlichen Figuren²¹, die in dem Roman von Bedeutung sind, stammt bezeichnenderweise keine aus Berlin. Für alle chilenischen Exilanten, sowohl für die Männer, Don Carlos und Mario, wie auch für Lorena (über ihre Freundin Cecilia, Frau Corbach und Tante Ilse) gilt also, dass der unmittelbare Bezug zur Stadt über Frauen hergestellt wird.²² Diese Frauenfiguren treten einerseits zur Stadt in Kontrast, als Hoffnung und Verheißung von Freundschaft und Liebe, gleichzeitig wiederholen sie

²⁰ CERDA 1994: 53.

²¹ Vor allem Lenis Vater, die nächtlichen Bekanntschaften von Leni und ihrer Freundin Cecilia und der chilenische Konsul in Westberlin, sowie der italienische Choreograph.

²² Auf die Weiblichkeit der Städte hat Sigrid WEIGEL eindrucksvoll hingewiesen, vgl. Sigrid WEIGEL. "Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamín, Paul Nizon, Ginka Steinwachs." In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: Rowohlt 1988, 173-196.

aber das Todesmotiv. Eindeutig ist dies im Falle Evas und ihren Selbstmorddrohungen und -versuchen, aber das gilt ebenfalls für Leni über ihre Identifikation mit Senta aus dem Fliegenden Holländer und deren Selbstmord. Indem in Leni und Eva²³ Hoffnung und Verlust in einem auswegslosen Widerspruch sich vereinen (die Entscheidung für Eva bedeutet für Mario den Verzicht auf Rückkehr nach Chile, Don Carlos muss sich von Leni in ihrem letzten Gespräch sagen lassen, dass seine sozialistische Utopie für sie nur die Unmöglichkeit der Verwirklichung ihres Lebenstraums als Künstlerin bedeutet), werden durch sie die Grundmotive des Romans, Verlust, Ausweglosigkeit, Tod nochmals verstärkt. Sie wiederholen die mythische Konstellation Berlins als Ort des Todes.

Morir en Berlin ist offensichtlich kein Roman über die Stadt Berlin, sondern ein Roman über verschiedene Formen des Sterbens, über Verluste, über Desillusionierung. Berlin, das geteilte Berlin, bietet hierfür allerdings ein geeigneteres Szenarium als jede andere europäische Großstadt, in der chilenische Flüchtlinge Exil fanden. Dies galt jedenfalls bis 1989. Seit dem Fall der Mauer hat Berlin als literarischer Ort ein neues Image bekommen. Das lässt sich zumindest für die deutsche Literatur sagen, wenn man an Texte denkt wie Thomas Brussigs *Helden wie wir* und das gilt auch für das Bild Berlins in den internationalen Medien. Erneut ein Zentrum der Begegnungen zwischen den ehemaligen sozialistischen Ländern und dem 'Westen', mit Ereignissen wie der Reichstagsverhüllung von Christo und Jeanne-Claude und der alljährlichen Love-Parade, hat Berlin den Anschluss gefunden an eine internationale 'Spaß-Kultur' und an die Welt der Events. So ist wohl nicht zu erwarten, dass diese Stadt in den nächsten Jahren den Schauplatz und das Szenarium für einen ähnlich düsteren Roman abgeben wird, wie *Morir en Berlin*. Jetzt öffnet sich ein Raum für andere allegorische Figuren und für die Aktualisierung von mythischen Erzählungen oder Versatzstücken, die, so scheint es, einen hoffnungsvol-

²³ Dass Eva in diesem Text eben nicht die Urmutter symbolisiert, Fruchtbarkeit und Geborgenheit, sondern gewissermaßen eine falsche Eva, darauf macht auch immer wieder der Hinweis auf die Phonetik ihres Namens aufmerksam: gegen die phonetische Erwartung von spanischen Muttersprachlern, Eva mit stimmhaften [v] auszusprechen, wird sie im Deutschen mit dem harten, stimmlosen [f] ausgesprochen und deshalb auch als ‚Efa‘ geschrieben, wenn die chilenischen Exilanten von ihr reden.

leren und optimistischeren Charakter haben können, wenngleich die Geschichte Berlins, vor allem seine Geschichte im 20. Jahrhundert, nicht aus dem Gedächtnis gestrichen werden darf.

Literaturverzeichnis:

- BOLAÑO, Roberto. *La literatura Nazi en América*. Barcelona 1996.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O verde violentou o muro*. São Paulo, Rio de Janeiro: Global Editora ¹¹1986 [¹1984].
- CASSIRER, Ernst. Philosophie der symbolischen Formen. Teil II. Darmstadt ⁶1973.
- CERDA, Carlos. *Morir en Berlin*. Santiago de Chile, Editorial Planeta ⁴1994 [1993].
- _____. *Santiago – Berlin einfach*. München, Luchterhand 1995.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras 1992.
- HERRA, Rafael Ángel. "El otro yo de la inocencia." En: Rafael Ángel HERRA. *El soñador del penúltimo sueño*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica ²1996.
- JÜNGER, Ernst. Strahlungen. Bd. 2. München ²1995.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. Der Sturm y Herwarth Walden. In: *Varietades*, Lima 29.1.1922. Wiederabdruck in: José Carlos MARIÁTEGUI. *El Artista y la Época*. Lima 1983, 79-81.
- NITSCHACK, Horst: "Deutschland als Schauplatz und Standort für die chilenische Literatur." In: Günther Mornhinweg / Ana María Pandolfi (Hg.): *Actas del IX Congreso Latinoamericano de Estudios Gemanísticos*. Concepción, Chile, 1998. Concepción, Editorial Universidad de Concepción 2000, 517-524.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Um Brasileiro em Berlm*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus: "Die Paradoxie des postmodernen Mythos und die Gattung als topographisches Problem in 'El hablador' und 'Lituma en los Andes'". In: SARAVIA, José Morales (Hg.). *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt, Vervuert 2000, 233-258.

- SCHERPE, Klaus R. "Nonstop nach Nowhere City?" In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg, Rowohlt 1988, 192-152.
- WEIGEL, Sigrid. "Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamín, Paul Nizon, Ginka Steinwachs." In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg, Rowohlt 1988, 173-196.

Zerstören oder Bewahren? Umgang mit kulturellem Erbe bei Heinrich Böll und Erich Loest*

Helmut Galle**

Abstract: The article describes and analyses the attitudes of ruling and opposing elites towards the cultural and architectural heritage as it is articulated in the novels of two prominent authors of the intellectual opposition in Western (Böll) and Eastern Germany (Loest). Böll emphasizes the necessity of destroying cultural patrimony in order to recover its memorial function in the west, whereas Loest pleads for the resistance against the official policy of destruction in the east. Preservation of historical monuments in both cases is seen in function of the interests of the living generation, not as a value in itself.

Keywords: Cultural memory; Preservation of monuments; Urbiculture; Literature as cultural opposition; Böll; Loest.

Resumo: O artigo descreve e analisa como dois importantes autores de oposição intelectual na Alemanha Ocidental (Böll) e Oriental (Loest) reconstroem, cada um para sua sociedade, as atitudes dominantes frente ao patrimônio cultural e arquitetônico. Em cada caso, as atitudes das elites do poder diferem daquelas dos opositores: Na RFA, o governo, em geral, preserva os monumentos, fingindo uma continuidade histórica; na RDA, o governo destrói palácios e igrejas para romper com as tradições. Os autores simpatizam com os opositores: Böll, no oeste, enfatiza a necessidade de

* Eine kürzere Fassung des Textes wurde im November 2000 auf Spanisch in dem von DAAD und Universidad de Buenos Aires veranstalteten Workshop "Ciudad, Cultura y Patrimonio" vorgestellt.

** Der Autor ist Professor für Deutsche Literatur und Übersetzung der Área de Alemão an der Universidade de São Paulo.

destruir o patrimônio cultural para recuperar a função memorativa do mesmo, enquanto Loest opta pela resistência contra a política oficial da destruição no leste. A preservação de monumentos históricos é vista, em ambos os casos, em função das necessidades da geração atual, não como valor em si mesmo.

Palavras-chave: Memória cultural; conservação de patrimônio cultural; urbanização; literatura como oposição cultural; Böll; Loest.

Stichwörter: Kulturelles Gedächtnis; Denkmalpflege; Stadtplanung; Literatur als kulturelle Opposition; Böll; Loest.

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last;
Nur was der Augenblick erschafft, das
kann uns nützen.¹

1. Die schwere Last

Mit diesen Worten ermahnt sich Faust selbst im ersten Teil der Tragödie. Er steht vor den verstaubten Folianten, die er jahrelang studiert hat, ein Erbe, das ihm keine Befriedigung gewährte, so dass er nun sogar bereit ist, zur Phiole zu greifen und seinem Leben ein Ende zu setzen, wenn nicht die österlichen Kirchenglocken ihn aus seiner Grübelelei reißen und zurück in die Realität rufen würden. Die Worte Fausts wurden in der Rezeption des zum Klassiker avancierten Textes zum geflügelten Wort: Sie verwandelten sich selbst in obligatorisches, auswendig gelerntes Erbe für Generationen von deutschen Gymnasiasten bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Freilich wurden meist nur die ersten beiden Verse zitiert und damit der eigentliche Sinn unterschlagen: Der Imperativ erlegt allerdings nicht nur die Konservierung des Überlieferten auf, was ohnehin ein zentrales Gebot des

¹ GOETHE, Johann Wolfgang: Faust. Hg. v. Albrecht SCHÖNE. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1999. V. 682-685

zivilisatorischen Prozesses ist. Faust betont in den folgenden beiden Versen die aktive Aneignung des Erbes durch den Erben, der die überkommenen Werte nicht museal bewundern, sondern in seiner Gegenwart kreativ einsetzen soll. Dadurch ließe sich bis zu einem gewissen Grade verhindern, dass stattdessen das Erbe den Erben überwältigt und kraft seiner übermächtigen Präsenz über ihn zu herrschen beginnt.² Die Aneignung von kultureller Tradition muss in der Nutzung des Überlieferten für die Gegenwart bestehen, sonst bleiben die tradierten Werte hinderlich und beeinträchtigen wie die "antiquarische" Haltung zur Historie Fortschritt und Freiheit der lebenden Nachkommen; Nietzsche hat diesen Gedanken Jahrzehnte später entfaltet und sich damit dem von ihm bewunderten Goethe angeschlossen.³

² In dieser Weise charakterisiert Pierre BOURDIEU die Gefahr, die von allem Erbe ausgeht und der sich Flauberts Figur Frédéric Moreau durch Indifferenz zu entziehen versucht. "Daneben gibt es aber auch noch die von Geschichten heimgesuchten Erben, jene, die – wie Frédéric – sich weigern, wenn nicht zu erben, so doch von ihrem Erbe 'beerbt', das heißt, von ihm in Besitz genommen zu werden und es auf sich zu nehmen. [...] Die dem Besitz (und darin der gesamten Sozialstruktur) innewohnende Tendenz zur Beharrung in seiner vorfindlichen Daseinsweise ist nur dann von Erfolg gekrönt, wenn das Erbe den Erben gleichsam 'erbt', vereinnahmt, wenn – nicht zuletzt durch Vermittlung derjenigen, die provisorisch mit der Nachfolge betraut sind und sich darum zu sorgen haben – es dem Besitz gelingt, sich solcher Besitzer zu bemächtigen, die zu erben willens und fähig sind, das heißt: das Tote buchstäblich sich des Lebendigen bemächtigt." (BOURDIEU 1999: 32)

³ "In dreierlei Hinsicht gehört die Historie dem Lebendigen: sie gehört ihm als dem Thätigen und Strebenden, ihm als dem Bewahrenden und Verehrenden, ihm als dem Leidenden und der Befreiung Bedürftigen. Dieser Dreierheit von Beziehungen entspricht eine Dreierheit von Arten der Historie: sofern es erlaubt ist eine *monumentalische*, eine *antiquarische* und eine *kritische* Art der Historie zu unterscheiden." NIETZSCHE 1999: 258; und:

"Wie der Handelnde, nach Goethes Ausdruck, immer gewissenlos ist, so ist er auch wissenlos; er vergisst das Meiste, um Eins zu thun, er ist ungerecht gegen das, was hinter ihm liegt, und kennt nur Ein Recht, das Recht dessen, was jetzt werden soll." NIETZSCHE 1999: 254.

Goethe zu Beginn und Nietzsche zum Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen so als kritische Diagnostiker eines zentralen Widerspruchs der Moderne: Während einerseits vorhandene Strukturen unter dem Druck der Ökonomie in immer schnellerem Takt verändert werden müssen, wachsen andererseits Datenmengen, die gespeichert werden sollen und gespeichert werden können in exponentialem Ausmaß. Während Handlungsfähigkeit einer *tabula rasa* bedarf, wird der Handelnde mit Unmengen von Informationen belastet. Bis dahin hatte die externe Speicherung von kollektiver Erinnerung in Form von Schrift einen Zuwachs an Wissen um Handlungsmöglichkeiten bedeutet und damit einen entscheidenden zivilisatorischen Fortschritt gegenüber den oralen Gesellschaften; nun wurde sie – infolge weiterer technischer Entwicklungen wie Buchdruck und Holzpapier – zum Problem. Das kulturelle Gedächtnis wird in den Gesellschaften, die auf mündlicher Überlieferung basieren, permanent und unbewusst an die (geringfügigen) Veränderungen des Lebens angepasst, ein Vorgang, den die Ethnologen als "mouvance" bezeichnen.⁴ In Schriftkulturen ist die Überlieferung fixiert und dadurch vor unbewusster Anpassung an die Lebensverhältnisse geschützt, was zu einem ungeheuren Anwachsen der Archive führt und eine Auswahl aus dem tradierten Material erzwingt. Die geringe gesellschaftliche Differenzierung, die beschränkten Produktionsmöglichkeiten und die sozialen Institutionen regelten von der Antike bis in die Frühe Neuzeit den Auswahl- und Überlieferungsprozess, erst in der Moderne wurde er zum Problem. Seit der griechischen und jüdischen Antike wurde die Auswahl von bevorzugt zu rezipierendem Traditionsmaterial in den Kanones religiöser, historiographischer und poetischer Schriften festgelegt, und durch die zuständigen Institutionen gepflegt (Kopisten, Philologie), ausgelegt (Hermeneutik, Exegese) und weitervermittelt (Schule, Kloster und Universität). Doch das Anwachsen des historisch Überlieferten, das Anspruch auf Bewahrung und Vermittlung an jeweils heranwachsende Generationen erhebt, führt zu immer neuen Schüben von Abwehr seitens der Lebenden gegen die erstickende Macht des Abgelebten.

⁴ Zum Begriff "kulturelles Gedächtnis" vgl. vor allem J. ASSMANN 1997 und A. ASSMANN 1999.

Goethe und Nietzsche repräsentieren solche Momente der Parteinahme für das Lebende, das sich dem Vergangenen nur in dem Maße öffnen soll, als dies assimilierbar ist, in eine neue Lebenspraxis.

Zu den Medien des kulturellen Gedächtnisses gehören jedoch neben der sprachlich verfassten Erinnerung auch Institutionen – wie etwa Städte und Staaten – und Artefakte – wie etwa Gebäude, insbesondere solche mit symbolischer Funktion: Kirchen und Paläste.

Vor dem Aufkommen des Historismus hätte es in der Architektur der Mahnung Goethes nicht bedurft: Man nahm an den ererbten Bauten – ohne sie als Baudenkmäler zu begreifen – alle erdenklichen Aktualisierungen vor, die zwar das Aussehen der Gebäude gravierend veränderten, aber das 'Monument' in seinem Gebrauch jeweils an die neuen Notwendigkeiten, Funktionen und Schönheitsvorstellungen anpassten. Insofern galt hier bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts die "mouvance" der mündlichen Überlieferung. Erst in der Beschleunigungsphase des 19. Jahrhunderts (und nach Herders Apologie der Individualität nationaler und historischer Stile) kommt es dann zu der bewussten Konservierung von Bauten einer bestimmten Epoche und sogar zur Wiederherstellung von (oft nur vermeintlichen) Originalzuständen gotischer Kathedralen und anderer Bauwerke. Hier wandelt sich der Umgang mit dem Erbe in genau dem Sinne, den Goethe und Nietzsche als gefährlich und lebensfeindlich beurteilten: Traditionsgut wird zu toten musealen Objekten gemacht, anstatt in neue Lebenspraxis anverwandelt zu werden. Wenn ihm noch eine sinnvolle Funktion zukommt – außer dem pekuniären Wert – dann ist es die legitimatorische: den rechtmäßigen Besitzern eines reichen, vielfältigen und bedeutsamen Kulturerbes fällt 'naturgemäß' auch das Recht auf soziale Macht und politische Herrschaft zu.

In diesem Sinne wurde die Pflege von nationalen Monumenten und kanonischen Klassikern von deutschen Institutionen bis in die Zeit der Weimarer Republik hinein betrieben, und die junge Bundesrepublik versuchte, über den Einschnitt der Nazizeit hinweg, an diese Kontinuität anzuknüpfen. Mit der 'Kulturrevolution' von 1968 kam es schließlich zum Bruch in dieser Kontinuität, zur prinzipiellen Hinterfragung kultureller Kontinuitäten auf ihre Aussagekraft für die Prinzipien der modernen, sozialen, liberalen und demokratischen Gesellschaft. Bölls Werk hat entscheidend daran mitgewirkt, diesen Bruch vorzubereiten;

auch der hier behandelte Roman entwirft noch dieselbe Problematik; er wurde allerdings publiziert, als der Wandel bereits weitgehend vollzogen war.

Dass sich in der DDR der Umgang mit den Relikten der Vergangenheit anders gestaltete, lag nahe, da sie ja auch ihr Verhältnis zur deutschen Geschichte abweichend vom Westen definierte. In groben Zügen kann man wohl sagen, dass die Bundesrepublik in den ersten zwanzig Jahren ihres Bestehens die Erinnerungen an die Katastrophe des "Tausendjährigen Reiches" auszublenden versuchte und, über die Nazizeit hinweggreifend, einen Anschluss an die Kontinuität vorangegangener Epochen herstellte.⁵ Pflege des Erbes bestand in einer voluntaristischen Herausstellung und Musealisierung vor allem der politisch unbelasteten kulturellen Überlieferungen, die jedoch schon durch den nazistischen Missbrauch an Substanz schwer eingebüßt hatten und noch mehr einbüßten durch die zunehmend symbolische, legitimatorische Funktion. Die Konservierung und der Wiederaufbau gerade auch von Baudenkmalern wirkte immer zugleich wie eine künstliche Fassade vor der 'Wunde', vor der zu verdeckenden Erinnerung an den Terror, den Mord und das Scheitern der deutschen Allmachtswünsche. Jürgen PAUL zufolge bestand das Anliegen der westdeutschen Wiederaufbaukonzepte nach dem Krieg darin, "durch Bewahrung und Wiederherstellung der historischen Strukturen in Grundriß und Maßstab die Stadt wieder organisch aus ihren geschichtlichen Wurzeln herauswachsen zu lassen" (PAUL 1992: 319).⁶

Die DDR als Staat verstand ihre Gründung und Gegenwart als revolutionären Bruch mit nahezu allen historischen Epochen, nicht nur der Nazizeit, sondern auch der bürgerlichen Demokratie, dem Kaiserreich, dem Feudalismus und dem Christentum katholischer wie pro-

⁵ Dementsprechend wurden gleich nach Kriegsende eine Reihe von symbolischen Bauten der Naziherrschaft in Berlin und Nürnberg "dem Erdboden gleichgemacht". S. MAGNANO 1989: 209 f.

⁶ Freilich war der Wiederanschluss an das alte Stadtbild nur eine der Strategien westdeutscher Stadtplaner. In zahlreichen Städten kam auch die andere zum Zuge, die in radikaler Modernisierung bestand und sich nicht weniger lückenlos über die Ruinenlandschaft legte. Vgl. MAGNANO 1989: 208.

testantischer Prägung. Für die Politiker der SED ging es wesentlich darum, über die Topographie ihres Herrschaftsbereichs ein symbolisches Netz zu legen, das ihre eigene Legitimität mit historischer Tiefe ausstattete. In dieser Absicht wurden widersprechende architektonische Denkmäler beseitigt, allen voran das Stadtschloss der Hohenzollern,⁷ oder gezielt dem Verfall preisgegeben wie viele Kirchen und historische Bürgerhäuser.⁸ Die durch den Abriss und die Beseitigung von Ruinen entstandenen innerstädtischen Freiräume reservierte man zum Teil großflächig für die Selbstinszenierung der sozialistischen Republik in Massenaufmärschen und Kundgebungen.⁹ Zum Teil füllte man die Leerstellen mit repräsentativen Symbolbauten des siegreichen Sozialismus. An vielen Stellen begnügte man sich mit der bloßen Umbenennung von Straßen, Gebäuden und ganzen Städten. Nur in seltenen Fällen und sehr spät kam es zur punktuellen historischen Rekonstruktion von alten Baudenkmalern.¹⁰

In West und Ost stand das kulturelle Erbe in einer engen Beziehung zur Legitimation der aktuellen Herrschaft und der in diesem Zusammenhang betriebenen Identitätspolitik. Die Bundesrepublik suchte die Kontinuität der Tradition in der geschichtlichen Tiefe zu nahezu allen kulturellen Leistungen, die sich mit 'dem Deutschen' verbinden ließen, mit Ausnahme der Nazizeit und allen damit zusammenhängenden Erinnerungen. Die Kulturpolitik der DDR suchte al-

⁷ "Das Stadtschloß wurde aus ideologischen Erwägungen geopfert, um den Freiraum zu schaffen, aus dem sich das 'zentrale Gebäude' als neue Stadtkrone erheben sollte." HAIN 1992: 40.

⁸ Der dramatische Verfall von mittelalterlichen Stadtkernen, die noch den Krieg intakt überstanden hatten, war allerdings nur bedingt eine Folge gezielter Politik als vielmehr des notorischen Mangels an Baumaterial und Facharbeitern, gepaart mit dem Desinteresse der Behörden.

⁹ Die Einbeziehung des "Demonstrationsplanes" war eine zentrale Maßgabe der Partei und galt für alle Wiederaufbaumaßnahmen in der DDR. Vgl. HAIN 1992: 40 und TOPFSTEDT 1992: 188f.

¹⁰ Beispiele hierfür sind die restaurierte Nikolaikirche und die sie umgebenden pseudohistorischen Häuserzeilen in Berlin sowie die Semperoper in Dresden, beide aus den 80er Jahren. Vgl. HAIN 1992: 40 und PAUL 1992: 313.

lenfalls die historische Verbindung zur Geschichte des Klassenkampfes, was u.a. zu dem grotesken Zitat des Hohenzollernpalastes am DDR-Staatsratsgebäude führte: Das barocke Portal IV, von dem aus Karl Liebknecht 1918 die "freie sozialistische Republik" ausgerufen hatte, wurde als Spolie in die belanglos moderne Fassade des neuen Gebäudes eingebaut.¹¹ Zur Genealogie des Sozialismus rechnete man auch einzelne historische Bewegungen und Persönlichkeiten, die als humanistische 'Vorläufer' des Sozialismus interpretiert werden konnten, vor allem nationale Klassiker wie Lessing, Goethe, Schiller und Heine. Das Regime war daher bemüht, alle jenen materiellen Überreste von Kultur auszulöschen, die noch von der einstigen Legitimität der nun 'überwundenen' Machtfigurationen zeugten.¹² Die keineswegs eindeutige Klassifizierung dessen, was als nationales Erbe der DDR zu gelten habe, ist in den 50ern und noch einmal mit einem größeren Spielraum in den 70er Jahren geführt worden.¹³

In beiden Staaten hatte sich schon früh eine intellektuelle Opposition gegen die politische und ökonomische Macht formiert, die

¹¹ Vgl. hierzu den Artikel von MICHEL 1993.

¹² Vgl.: "Die Kulturideologie des Sozialismus forderte dagegen eine neue Stadt, die den revolutionären und säkularen Anspruch der neuen Gesellschaftsform, des neuen Staates und der ihn tragenden Partei und ihren Anspruch auf Erfüllung der kulturellen Tradition zu manifestieren hatte. Und da sich der Sozialismus als eine revolutionäre Umwälzung verstand, ging es hier gerade nicht um die Kontinuität des geschichtlichen Prozesses, sondern nur um die der Kultur. Die Architektur der sozialistischen Stadt bediente sich des künstlerischen Ausdrucks der Vergangenheit, also der historischen Stile daher nicht, um eine historische Zäsur zu verdecken, sondern um diesseits der Zäsur den Anspruch auf die kulturelle Nachfolge zu dokumentieren." (PAUL 1992: 319)

¹³ "Der klassischen Kunst ist Wahrhaftigkeit und Realismus eigen, sie besaß die Fähigkeit, eine Einheit von tiefem Gefühl und glänzender künstlerischer Form zu erreichen. Alle großen Künstler waren Freunde des Friedens, Realisten und Humanisten.' – so lautete, eher undialektisch, die formelhafte Aneignungsbegründung." SCHNELL 1993: 117. Abweichender Umgang mit den Klassikern – selbst aus sozialistischen Intentionen – wurde umgehend abgestraft, wie die Ablehnung der Faust-Oper Eislens und später die Diskussionen um Plenzdorfs *Die neuen Leiden* zeigte. Vgl. auch: BARNER 1994: 128ff. und 691ff.

sich unter anderem auch dadurch definierte, dass sie eine von der herrschenden Praxis abweichende Stellung zum kulturellen Erbe einnahm. Natürlich agierte die intellektuelle Opposition unter den Bedingungen von Diktatur, Zensur und strafrechtlicher Verfolgung grundsätzlich unter sehr viel schärferen Bedingungen als in der liberalen Demokratie der BRD, und die westdeutsche Linke ist mit den ostdeutschen Dissidenten daher nur sehr bedingt vergleichbar; die eigentlich kontroversen Bücher des Ostens konnten in den meisten Fällen überhaupt nur in der BRD publiziert werden und fanden auf verschlungenen Wegen zurück zu der Leserschaft, an die sie eigentlich gerichtet waren. Aber in beiden Staaten entwickelte sich im Feld der literarischen Kommunikation ein Bereich, in dem mehr oder weniger deutlich abweichende Positionen bezogen wurden und in dem junge Autoren sich als 'oppositionelle Stimmen' von der affirmativeren Literatur und von der politischen Generallinie im Zentrum der Macht abhoben.

Die Namen und Werke von Heinrich Böll im Westen und Erich Loest im Osten stehen zweifellos an prominenter Stelle in der Geschichte des intellektuellen Widerstandes gegen den gesellschaftlichen Mainstream der Jahrzehnte bis zur Vereinigung.¹⁴ Allerdings sind im Laufe der Zeit die von ihnen repräsentierten Haltungen allmählich ihrerseits in eine sozial dominierende Position aufgerückt und bestimmten spätestens seit dem Ende der achtziger Jahre den medialen Diskurs. Wo es um die Rolle der Individualrechte gegenüber der Staatsmacht geht, um Fragen der Ökologie oder der sozialen Gerechtigkeit gab es keine deutlichen Unterschiede in den oppositionellen Positionen, die Intellektuelle in Ost und West besetzen konnten. Interessante Divergenzen ergeben sich aber im Umgang mit dem Erbe, konkre-

¹⁴ Für Böll lässt sich dies wohl für seine gesamte schriftstellerische Laufbahn behaupten; Loest bezog nach dem 17. 6 1953 zum ersten Mal eine kritische Haltung zum Regime, veröffentlichte danach aber einige sehr staatskonforme Bücher; er beteiligte sich 1956 an Diskussionen über den XX. Parteitag der KPdSU, aus Sicht der SED "konterrevolutionäre Gruppenbildung", und musste siebeneinhalb Jahren im Zuchthaus Bautzen verbringen. Die von der Stasi über ihn gesammelten Informationen füllen 31 Aktenordner, die von Loest später für das Buch *Die Stasi war mein Eckermann* ausgewertet wurden. Vgl. BEHN 2001: 4 u. 10f.

ter noch in der Stadterhaltung und Denkmalpflege. Manifest werden diese Divergenzen in zwei Romanen, die von Böll (1985) und Loest (1995) veröffentlicht wurden und in denen die jeweiligen oppositionellen Protagonisten, die als Identifikationsangebote an den Leser fungieren, deutlich unterschiedliche Haltungen einnehmen, die negativ determiniert scheinen von der gesellschaftlich vorgegebenen Politik. Beide Romane können als realistische Gesellschaftsromane gelten, da in ihnen mit fiktionalem Personal quer durch die relevanten Bevölkerungsschichten die Mechanismen der Macht vorgeführt werden.¹⁵ In beiden geht es um das Verhältnis zwischen Opposition und herrschender Gruppierung. Böll führt die Ohnmacht der Intellektuellen vor, Loest schildert die Revolte der DDR-Bürger bis zum unblutigen Umsturz von 1989 unter Berücksichtigung der historischen Fakten, aber ebenfalls in fiktionalem Gewand.¹⁶ In beiden Romanen findet die Auseinandersetzung vor der Folie von Generationswechseln statt. In beiden spielen Mütter und Söhne die Rolle der Aufbegehrenden gegenüber der Macht der Väter. "Vorwärts, Mütter und Brüder!" war der revolutionäre Schlachtruf schon in den Filmen Eisensteins. Beide Autoren schreiben ihre Bücher offensichtlich im Hinblick auf Leser und Käufer in jenen sozialen Gruppen, die sich, wie die Protagonisten der Romane, im Bereich oppositioneller Haltungen gegen die Staatsmacht verorten.

2. "Erleichtere dein Gepäck, Vater"

Der letzte Roman Heinrich Bölls, *Frauen vor Flusslandschaft*, wurde 1985, im Jahre seines Todes, posthum veröffentlicht.¹⁷ Der Autor war

¹⁵ Auf die literarische Form wird im letzten Kapitel eingegangen.

¹⁶ Der Autor recherchierte fast fünf Jahre für den Roman, der von Frank Beyer für das Fernsehen verfilmt wurde, Erstsending 1996. Vgl. HÜBNER 2000a.

¹⁷ Das Buch erschien zwei Monate nach der Beerdigung. Böll hatte die Fahnen noch mit Korrekturen versehen. In diesem Sinne muss der "Roman in Dialogen und Selbstgesprächen" als vom Verfasser abgeschlossen angesehen werden. Vgl. LINDER 1986: 209.

zeitlebens ein kritischer Beobachter der bundesrepublikanischen Gesellschaft gewesen und hatte noch in der Zeit sozialdemokratischer Regierungsgewalt die Rolle des Oppositionellen nicht aufgeben wollen, was ihn dem Lager der jungen linken Rebellen immer näher rückte und ihn zeitweise für konservative Politiker zum Sympathisanten des Terrorismus machte, auch wenn er selbst bis zum Ende seinen christlichen Grundüberzeugungen treu blieb. Durchdrungen von der Möglichkeit und Notwendigkeit schriftstellerischen Engagements in allen wichtigen Fragen des Zeitgeschehens, hat der Autor seine politischen Präferenzen auch in den Romanen deutlich zu erkennen gegeben.¹⁸

Frauen vor Flusslandschaft spielt, wie der Autor bemerkt, in der damaligen Hauptstadt Bonn, und auch wenn die Handlung, die genaueren Schauplätze und die Figuren (schon aus juristischen Gründen) als fiktive gekennzeichnet sind, lassen die sprechenden Namen nicht nur charakteristische Typen der Bonner Bühne, sondern z.T. sogar konkrete Personen durchscheinen.¹⁹ Man erkennt zwei gesellschaftliche Lager. Eines ist im Besitz der Macht und der materiellen Güter, darunter auch das kulturelle und das architektonische Erbe; diese Gruppe ist gekennzeichnet durch Amoralität, Inhumanität, Egoismus und eine mehr oder weniger prononcierte personelle Kontinuität zur Nazi-epoche. Es handelt sich vor allem um Minister, Parteipolitiker, Juristen, Bankiers und Industrielle.

Dem anderen Lager gehören in erster Linie jüngere Menschen an und die "Frauen" des Titels. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie in einer gewissen Distanz zum Zentrum der Macht stehen, dass sie während der Nazi-epoche Widerstand geleistet haben oder, in der

¹⁸ J. Vogt nennt als Zentralbegriffe für die schriftstellerische Haltung Bölls "Gebundenheit" und "Fortschreibung". Sie stehen für die Erfahrung von Geschichte und Zeitgenossenschaft und das kontinuierliche Rechenschaft Ablegen. VOGT 2001: 2. – Das Bestreben des Autors, sich und sein Buch einer Partei, einem Lager zuzuordnen, äußert sich schon in der Widmung: "Den Meinen an allen Orten, / wo immer sie sein mögen."

¹⁹ Im Fall Bölls lassen sich zwar nicht alle Figuren der Handlung im Sinne eines Schlüsselromans den Bonner Akteuren zuordnen, doch die Parallelen zu den damaligen Skandalen sind unübersehbar. Vgl. REID 1991.

zweiten Generation, eine explizit ablehnende Haltung zu den politischen Kontinuitäten einnehmen. Zu ihnen gehören die Ehefrauen und Geliebten von Politikern, zuarbeitende Wissenschaftler, aus dem Dienst entlassene Beamte und Menschen aus den einfachen sozialen Schichten in 'untergeordneten Positionen'.

Die Behandlung des kulturellen Erbes wird exemplarisch am Leitmotiv der zerstörten historischen Pianos deutlich, das sich durch den gesamten Text zieht, und zweitens an dem Fall einer Ruine in jüdischem Familienbesitz.

Eine der Hauptfiguren des oppositionellen Lagers, der junge Graf von Kreyl, hat sein persönliches Erbe in Gestalt eines wertvollen alten Flügels zerstört, mit einem Beil zerhackt, und ist – wesentlich aus diesem Grund – aus der 'besseren Gesellschaft' ausgestoßen worden. In seiner Aktion manifestiert sich die Differenz der beiden Lager im Umgang mit dem Erbe: Materielle Träger der Erinnerung werden destruiert, weil sie die geistigen Inhalte der Tradition nicht mehr verkörpern. Sie wurden von den Machthabern zu reinem Kommerz pervertiert und als Legitimation der Macht missbraucht.²⁰ Dass die Inhaber der Macht dem Geist der klassischen Überlieferung fern stehen, 'beweist' in der Romanhandlung nicht nur die amoralische Praxis dieser Väter, sondern obendrein die Tatsache, dass ihre Töchter schlecht Klavier spielen.

Sind die Sympathien des Autors eindeutig auf Seiten der revoltierenden Bilderstürmer, so findet das Klaviermotiv am Ende eine "Auflösung", die in gewisser Weise sogar die ideelle Seite des Erbes preisgibt: Nachdem die männliche Hauptfigur sich immer noch nicht dazu durchringen kann, nach Jahren instinktiver Abstinenz eine Beethoven-sonate auf dem noch verbliebenen Flügel zu spielen, findet sich schließlich eine proletarische Nebenfigur, die einen Schlager klimpert und so einen Neuanfang aus den gesunden Quellen des einfachen Volkes

²⁰ Auch G. WIRTH sieht im Motiv der Flügelzerstörung eine "Zurücknahme des ästhetischen Genusses als eines dekorativen Elements" sowie "die Bestreitung des Erbes, der Kunst überhaupt gegenüber den eigentlich herrschenden Kräften der Bourgeoisie". WIRTH 1987: 327.

verheißt. Ob Goethe auch diese Form von 'Aneignung' für produktiv gehalten hätte, soll hier nicht diskutiert werden.

Die Flügelzerstörung ist beim ersten Mal noch eine Affekthandlung, die von dem jungen Adligen in diplomatischem Dienst aus Protest gegen die korrupte Bonner Politik begangen wird, und zwar an einem Instrument, auf dem Beethoven gespielt haben soll – eine Tat, die als kultureller Frevel, kaum jedoch als juristischer Tatbestand gelten kann (das Instrument ist ja sein Eigentum) und die soziale Ächtung des Täters zur Folge hat. Im weiteren Geschehen werden dann immer wieder ähnliche historische Klaviere heimgesucht, in ihre Bestandteile zerlegt und vor dem Kamin aufgeschichtet, von einem unbekanntem Täter, wenngleich der junge Graf als Hauptverdächtiger erscheint.²¹ In diesen Fällen liegt zweifellos eine Straftat vor, jedoch ist sie offenbar völlig ohne Affekt und Eigennutz, lediglich aus symbolischen Gründen inszeniert. Wenn der Täter das Klavierholz vor dem Kamin aufgeschichtet hinterlässt, wird damit eine Aufforderung zur Verbrennung angedeutet und auf einen unterschweligen historischen Zusammenhang angespielt: auf die Verbrennung von Menschen. Denn an der personalen Kontinuität von den gegenwärtigen Machthabern und Klavierbesitzern zu den Tätern und Mitwissern der Naziepoche kann kein Zweifel bestehen; sie sollen nun Sühne leisten durch den Verzicht auf eine unrechtmäßig und sinnentleert weiterpraktizierte Kulturaktivität. "Keiner hat den Zusammenhang auch nur geahnt und sich Gedanken darüber gemacht, was es [die Zerstörung des Klaviers, H.G.] sein könnte, was es war: ein Opfer. Meinetwegen ein Brandopfer." (BOLL 1987: 58) "Brandopfer" ist der deutsche Ausdruck für das griechische *holocaustos*; diese Assoziation wird an anderer Stelle von einer der Romanfiguren ausgesprochen, als sie von dem jungen Jeremias Arglos, einem Juden aus Amerika sagt, er sei "der Erbe derer, die zu Asche geworden sind, zu Staub in Auschwitz und Treblinka" (BOLL 1987:

²¹ Allerdings kommen nach J.H. REID auch durchaus andere Figuren im Roman als Täter in Frage, etwa der als proletarisch charakterisierte Politiker Grobsch, der ebenfalls das Recht der Herrschenden auf das kulturelle Erbe bestreitet ("Beethoven gehört denen nicht") oder Wubler (s.u.). REID 1991: 290.

87). Die einmal entfesselte Barbarei des Massenmordes verbietet den unreflektierten Fortgang von höheren kulturellen Tätigkeiten, so auch dem Klavierspiel und der Klassikerpflege: "Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll",²² hatte ADORNO, der philosophische Exponent der westlichen Opposition, in der *Negativen Dialektik* verkündet.

Wo der Verzicht nicht freiwillig von der Generation der Väter und Täter geleistet wird, erzwingen ihn die einsichtigeren Söhne, mit denen die Mütter und Schwestern ebenso im Bunde sind, wie die mythische Flusslandschaft des Rheins, in dem einstmals das unrechtmäßig erworbene und Blutbäder zeitigende Nibelungengold untergegangen ist. Auch im Mythos wird das Erbe beseitigt, damit es nicht im Kampf um die Macht missbraucht werden kann.

Während in den öffentlichen Happenings der 60er und 70er Jahre vergleichbare Rituale wie die Klavierzerstörung realisiert wurden, um die Bildungsbürger mit 'künstlerischen' Übergriffen auf die Alltagsroutine zu provozieren, hebt der Katholik Böll das Sakrale hervor: "eine Art privater, stiller Gottesdienst, ja, eine Weihehandlung, eine Opferhandlung, ein Ritual" (Böll 1985: 56). Mit diesen sakralen Übertretungen wird ein Gegenpol zu den Staatsgottesdiensten und Hochämtern aufgebaut, mit denen die offizielle katholische Kirche sich an die politische Macht prostituiert hat. Die 'wahren Christen' bleiben im Roman folgerichtig diesen Messen fern und sympathisieren mit den ikonoklastischen Zerstörungsakten. Auch hier wird die Kontinuität des Geistes von den materiellen Trägern des kulturellen Gedächtnisses abgetrennt.

Außer der sakralen Würde verleiht der Autor den Flügel-Exekutionen aber auch juristische Legitimität. Der Täter darf nämlich von sich selbst sagen, er sei "Jurist [...], leidenschaftlicher Jurist" (Böll 1985: 56), und seine Entfernung aus dem Staatsdienst verdankt sich paradoxerweise gerade seiner untadeligen humanistischen Haltung, während die amtierenden Politiker eine lediglich formale Rechtmä-

²² ADORNO 1990: 359. Zu Adornos Thesen über Kultur und Dichtung nach Auschwitz siehe auch KIEDAISCH 1995.

ßigkeit vortäuschen und in Wahrheit vor keinem Verbrechen gegen Menschen zurückschrecken. Der Täter rechtfertigt sich dem Vater gegenüber: er fürchte "Beethovens Urteil nicht. Außerdem war der Flügel mein Eigentum. Eigentum verpflichtet. Vor sieben Jahren war ich verpflichtet, ihn zu zerstören." (Böll 1987: 54) Hier wird auf einen Paragraphen des Grundgesetzes angespielt, der deutlich die Diskrepanz von Verfassungsanspruch und sozialer Realität ins Gedächtnis ruft.

Der Sinn der materiellen Seite kulturellen Erbes, wie ihn der Protagonist von Kreyll versteht, liegt in der respektlosen Destruktion und der zweckentfremdeten Verwendung von Einzelteilen, ohne dass diese noch ihre symbolische Legitimation für Macht ausüben und von den Nachkommen als Symbole für Kontinuität von Zivilisation in Anspruch genommen werden können. So hat der Flügelzerstörer die Rädchen aus der Mechanik des Instruments aufbewahrt und will ein Spielzeug für seinen Sohn daraus basteln. (Böll 1987: 54)

Bei der Zerstörung der Bankiersflügel handelt es sich einerseits darum, den Geldwert zu vernichten, um die einseitige materialistische Orientierung des Establishments anzuprangern: "Sie aber ärgern sich nur über den Vermögensverlust, um den es gar nicht geht." (Böll 1987: 74) Worum es eigentlich geht, ist die Aufhebung der symbolischen Funktion: Alle diese Flügel sind historische Instrumente, auf denen deutsche Komponisten von Bach bis Wagner gespielt haben sollen (Böll 1987: 57), sie dienen der bundesrepublikanischen Gesellschaft mithin zur Anknüpfung an die historische Kontinuität eines Bürgertums des 18. und 19. Jahrhunderts, dem das Schaffen geistiger Werte von universalem Rang noch Hauptanliegen war. Angesichts der ideologischen Aushöhlung der Tradition im Kaiserreich, seines Missbrauchs durch die Nazis und schließlich der Überführung in reinen Kommerz im Wirtschaftswunderdeutschland kann eine konsequente Rückwendung zu den Inhalten der Kultur nur in der Zerstörung von Denkmälern bestehen. Wo sich das Erbe nicht mehr sinnvoll aneignen und anwenden lässt, wird es zur unerträglichen Last, und so fordert denn der adlige Flügelzertrümmerer seinen Vater auf, es ihm gleichzutun und sich von den gemalten Porträts seiner Ahnen zu trennen: "Erleichtere dein Gepäck, Vater" (Böll 1987: 64).

Das Motiv der Flügelzerstörung dient Böll vor allem dazu, die ihm angemessen erscheinende Aneignung von Erbe – im Sinne des *Faust-*

Zitats – darzustellen. In einem weiteren Motiv führt er aus, in welcher Form die Monumente auch als materielle Träger von Symbolik fortexistieren dürften. Eine der positiv besetzten Figuren (Wubler) spricht aus, dass auch das bauliche Erbe eigentlich dasselbe Schicksal verdient hätte wie die Pianos:

Als ich mit fünfundzwanzig aus dem Krieg nach Hause kam, nach Hause flüchtete, hätte ich am liebsten alle unzerstörten Städte und Kirchen zerstört – und Flügel erst recht. Ich verstehe sogar die, die Autos in Brand stecken. (BÖLL 1987: 83)

Die intakten Städte machen ein "Nach-Hause-Kommen" in einem geistigen Sinne unmöglich; in den Spuren der Zerstörung dagegen kommt der denkende Mensch wieder zu sich. Der Kahlschlag der Bombardierungen ist durch eine freiwillige Ablösung von positiver Tradition zu vervollständigenden.

Wenn die Oppositionellen am liebsten sprengen würden, was vom architektonischen Erbe geblieben ist – etwas würden sie andererseits doch um jeden Preis bewahren wollen: die Ruinen. So z.B. das verfallene Haus am Rheinufer, das vor dem Verkauf an 'Scheichs' gerettet werden soll. Es ist das Eigentum eines jüdischen Opfers der Naziherrschaft und die positiven Romanfiguren setzen ihre Kräfte erfolgreich daran, den in New York lebenden Erben "Jeremias Arglos" vom sich anbahnenden Verkauf dieses Grundstückes abzubringen, so dass dieser schließlich beschließt:

Nicht verkaufen, nie verkaufen. Es soll ein Denkmal bleiben für meinen Urgroßvater der's gebaut hat, für meinen Großvater und Vater, die hier geboren sind, die hiesige Sprache gesprochen und bei Krechens August Bier getrunken haben – es soll ein Denkmal für sie bleiben – Schandfleck oder Denkmal. Oder Denkmal der Schande ... (BÖLL 1987: 87)

Indem dieses Haus Denkmal der deutschen Schuld bleibt, wird verhindert, dass es einerseits in Geldwert transformiert wird und andererseits, dass ihm im Sinne einer ungebrochenen Rheinromantik ein falscher Symbolwert gegeben wird, wie den 'historischen' Flügeln. Die Ruine als Denkmal für jüdisches Lebens und jüdische Kultur in Deutsch-

land und zugleich als Denkmal für deren Auslöschung widersetzt sich der kosmetischen Korrektur, die den Gedächtnisort durch "Überschreibung" (ASSMANN 1999: 304) löschen will. Die Erhaltung der Ruine stiftet einen Ort der Erinnerung gegen die Landschaft des offiziellen Gedenkens. Das Zerstörte als Zerstörtes soll fortexistieren, damit die traumatischen Momente der Geschichte in die Gegenwart hineinwirken, vermittelt durch Symbole und auratische Spuren.

Man sollte hier wohl zumindest anmerken, dass dieser letzte Roman Bölls konsequent die in den Fünfzigern vom Autor eingeschlagene Richtung fortsetzt. Schon in *Billard um halb zehn* spielte die Sprengung eines Klosters eine zentrale Rolle in der Auseinandersetzung der Generationen um die Kontinuität und den Bruch in der Kulturtradition; hier war es der Sohn Robert Fähhel, der die vom Vater gebaute Anlage in den letzten Kriegstagen, einen sinnlosen Nazibefehl ausführend, zerstört und damit seinen privaten, anarchistischen Widerstandsakt gegen die Kontinuität der Unmenschlichkeit begeht.²³ Dieses Motiv und die dualistische Sicht der Gesellschaft wird im letzten Roman aufgegriffen; aber vor dem Zeithintergrund der siebziger und achtziger Jahre wirkt das manichäische Bild der bundesdeutschen Gesellschaft wie eine burleske Verzerrung der Dinge.²⁴ Denn einerseits sind die meisten ehemaligen Nazis längst aus den Machtzentralen verschwunden und wenn das literarische Klischee vom Kartell aus katholischer Kirche, Industriebaronen und zynischen Politikern in die Adenauerzeit zu überzeugen vermochte, kann es nach 13 Jahren so-

²³ BÖLL 1997.

²⁴ "Das erinnert an die Figuren-Antithetik von *Billard um halbzehn* – und reicht gewiß nicht hin, um das 'Bonn von heute' zu durchleuchten: 'Böll klärt den Leser nicht auf über die Mechanismen der Politik; er analysiert mit keinem Wort die typischen Verlaufsformen der nachfaschistischen Politik in Deutschland.' (P. GLÖTZ) Die Adenauer-Ära will nicht enden; es ist der Schatten Globkes oder allenfalls noch Filbingers, der über diese Flußlandschaft fällt. Das schwerer faßbare Nachleben der Vergangenheit, das sich im Selbstgefühl äußert, durch die 'Gnade der späten Geburt' (H. KOHL) schuldlos geblieben zu sein, gerät nicht in den Blick." VOGT 2001: 22f.

zialliberaler Regierung kaum mehr als adäquate Darstellung westdeutscher Realität gelten. Andererseits hatte sich die linke Opposition im Gefolge der Studentenrevolte schnell radikalisiert und terroristische Vereinigungen wie die Rote Armee Fraktion und die Roten Zellen hervorgebracht. Vergleicht man die zynische Gewaltbereitschaft dieser Gruppierungen mit den idealistisch motivierten und strafrechtlich kaum relevanten Übertretungen von Bölls Protagonisten Karl von Kreyl, kann man sich des Eindrucks der Verharmlosung kaum erwehren. Entsprechend ablehnend war auch die allgemeine Reaktion der Kritik. Es scheint, als hätte der Autor seine einmal konzipierte und erfolgreiche Einstellung zu Staat und Gesellschaft schlicht fortgesetzt, ohne den Wandel zu registrieren, der um ihn herum vorgegangen war.

3. "Wir fordern Wiederaufbau"

Erich Loest kann seit Ende der fünfziger Jahre als Repräsentant der dissidenten Autoren der DDR gelten, wengleich er nie die publizistische Reichweite und die internationale Anerkennung des neun Jahre älteren Böll für sich in Anspruch nehmen konnte. Beide kamen aus eher 'kleinen Verhältnissen' und mussten ihren Lebensunterhalt durch das Schreiben bestreiten.²⁵ Loest war aufgrund seiner unangepassten politischen Haltung über Jahrzehnte im Konflikt mit den staatlichen Instanzen der DDR und siedelte 1981 in die Bundesrepublik über. Er hörte jedoch nicht auf, sich schreibend mit der DDR-Realität auseinanderzusetzen. Sein 1995 veröffentlichtes Buch *Nikolaikirche* beleuchtet auf bemerkenswerte Weise die unterschiedliche Haltung einer intellektuellen Opposition zum kulturellen Erbe in der DDR. Auch wenn der Roman erst fünf Jahre nach dem Ende des SED-Regimes publiziert wurde, nimmt er doch für sich in Anspruch, als repräsentative fiktionale Darstellung der DDR-Opposition zu gelten – wie ja auch Bölls Roman bereits in einem geschichtlichen Moment herauskommt,

²⁵ Böll wurde 1917 in Köln als Sohn eines Kunstschlzers geboren, Loest 1926 in Mittweida als Sohn eines Eisenwarenhändlers.

in dem die angeprangerten politischen Allianzen aus Altnazis, Bankiers und Klerus bereits obsolet geworden sind.

Die fortlaufende Handlung spielt in den fünf dem Zusammenbruch der DDR unmittelbar vorangehenden Jahren und integriert eine beträchtliche Zahl von Leipziger Bürgern, die alle mehr oder weniger stark entweder im sozialistischen Staat oder in den kirchlich-oppositionellen Gruppen engagiert sind, wobei familiäre und persönliche Beziehungen beide 'Lager' eng miteinander verflechten. Eine der Hauptfiguren ist die zunächst für die städtische Bauverwaltung tätige Astrid Protter, Tochter und Schwester von Stasi-Offizieren, die sich im Laufe der Handlung immer weiter von ihrer ursprünglich sozialistischen Einstellung distanziert und am Ende zu den 'Helden' der unblutigen Leipziger Revolution gehört.

Auch bei Loest stehen Establishment und Opposition in einem klaren gegensätzlichen Beziehungsmuster zum historischen Erbe, das – viel expliziter als bei Böll – in architektonischen Monumenten repräsentiert ist. Prominent sind hier vor allem die Kirchengebäude, die ein strukturelles Zentrum der Handlung bilden, insbesondere die Nikolaikirche, Versammlungsraum des gewaltlosen Widerstandes vor dem Sturz der SED, und die 1968 gesprengte mittelalterliche Paulinerkirche, auch Uni-Kirche genannt, da sie seit langem zum Komplex der Universität gehörte. Beide stehen in einem untergründigen Zusammenhang, wie der Stasi-Hauptmann Bacher schon zu Beginn vermutet: "Die Unikirche war von den Genossen im Mai '68 weggesprengt worden, hundert Meter entfernt hatte Nikolai womöglich ihren Geist aufgesogen." (LOEST 1995: 10)

Die Kirchen stellen im sozialistischen Staat Relikte aus der Epoche vor seiner Existenz dar, sie repräsentieren die materielle Kontinuität einer Gesellschaftsform und Kultur, die ideologisch gesehen keine Berechtigung mehr hat und deshalb vom Staat selbst vernichtet wird. In radikaler Weise geschieht das durch die Sprengung des Gebäudes der Leipziger Uni-Kirche, die ihre Parallelen in der Beseitigung der Überreste der Potsdamer Garnisonskirche und des Berliner Stadtschlösses hat. Im Roman wird diese Sprengung und die Proteste dagegen mittels Rückblenden erzählt, die in die laufende Handlung ein-

geschaltet sind. Eine der Rückblenden beschreibt, wie eine Fotografin verbotenerweise die Zerstörung von den Fenstern eines Museums aus dokumentiert. An anderer Stelle wird von einem Transparent berichtet, das den Wiederaufbau der Unikirche forderte und auf clevere Weise bei einem Staatsakt zum Bach-Wettbewerb in Leipzig vor Bürgern und Honoratioren entrollt wird.

Er rief die Preisträger auf, bald standen sie alle oben, lächelnd, sich gegenseitig gratulierend. Da rollte hinter ihnen ein Transparent mit der Strichzeichnung der Uni-Kirche, zwei Jahreszahlen und der Blockschrift: "Wir fordern Wiederaufbau!" herunter. Von einer Sekunde zur anderen hing es vor zweitausend Augenpaaren. Sofort wurde geklatscht, nicht zögernd und probierend von ein paar Händen, sondern donnernd die Halle füllend, der arme Fischer blickte verdattert um sich, auch über sich, denn Augen in den ersten Reihen starrten hinauf, aber er konnte nichts erkennen, denn das Plakat hing genau über ihm. (Loest 1995: 294)

Man beachte, dass dieser studentische Protest im Jahre 1968 stattfindet und damit zeitlich parallel zu den Unruhen in den Universitätsstädten der Bundesrepublik: Während die Studenten im Westen, zu deren geistigen Paten Böll zweifellos gezählt werden muss, den endgültigen Bruch mit der Vergangenheit und ihrer Symbolik suchen, beschwören die im Osten die Wiederherstellung der historischen Monumente.

Komplementär zur aktiven Eliminierung von historischer Architektur ist der staatlich begünstigte allmähliche Verfall der Kirchen aufgrund unterbliebener Instandhaltungsmaßnahmen. Während die Destruktion bei Böll rituellen Widerstandscharakter annimmt, ist in Loests Roman das Dokumentieren von Zerstörtem und von Zerstörung im Medium der Fotografie ein Akt der Opposition gegen die von offiziellen Stellen betriebene Auslöschung von Symbolen früherer Kulturleistungen. Die 'Überschreibung' von Erinnerungsorten gilt unterschiedlichen Erinnerungen: Im Osten ist es die Erinnerung an das Ancien Régime, im Westen die Erinnerung an die Schande der Nazi-Ära.

Während die Überbleibsel bürgerlicher, klerikaler und feudaler Kultur ausgelöscht oder dem Verfall preisgegeben werden, wird die

urbane Landschaft von einem neuen Netz symbolischer Repräsentation überzogen, das zum Teil in Neubauten, zum Teil in der rein zeichenhaften Neubesetzung des Alten besteht, so vor allem durch die Umbenennung von Straßen und Plätzen nach den Helden der sozialistischen Bewegung und des Staates DDR. Diese Umbenennung, angesichts der Knappheit von Geld und Rohstoffen eine vielgeübte Praxis, ist ebenso allgegenwärtig wie fadenscheinig. Sie hat ihre Entsprechung in der Plakatierung aller öffentlichen Räume mit Fahnen, Emblemen und Spruchbändern; die Differenz von materieller Wirklichkeit und ideologischer Deklaration bleibt offenkundig und wird wiederum in einem Gedächtnismedium – von einem westlichen Fotografen – festgehalten und entlarvt.

Die Neubauten des Regimes, propagandistisch als Beweis für den Wohlstand und die Menschenfreundlichkeit des Systems ausgenutzt, werden von den Regimegegnern als das Gegenteil entlarvt. Der moralische Konflikt, der Astrid Protters Lösung von Staat und Partei einleitet, entsteht auch aus der Erkenntnis, dass die sozialistischen Neubauviertel keinerlei öffentlichen Mittelpunkt bieten, wie etwa einen Marktplatz oder eine Piazza, dass man den Bewohnern die Möglichkeit zur Öffentlichkeit verwehren will, die historisch gewachsene Siedlungen vom Dorfanger bis zum Platz der Republik naturgemäß aufweisen. Zwar werden in den Zentren der Städte Aufmarschräume angelegt, doch sind diese der staatlich kontrollierten Formierung der Bevölkerung vorbehalten, zu obligatorischen Großdemonstrationen wie dem 1. Mai, an dem nicht teilzunehmen der erste Auflehnsakt Astrid Protters ist.

Die überlebenden Kirchen der DDR stellen als natürliche Gemeindemittelpunkte Keimzellen für eine zivile Gesellschaft dar, die nicht vom Zentrum aus gelenkt wird, sondern sich selbst auf freier Basis formiert. In diesen Freiräumen kann sich politisches Bewusstsein ohne Bevormundung artikulieren, und von hier aus werden die öffentlichen Plätze und Straßen allmählich wieder zurückerobert und in Besitz genommen.

Paradigmatisch für einen architektonischen Raum zur Befestigung der SED-Herrschaft ist auch das strategisch zu Beginn und zu Ende des Romans auftauchende Leipziger Stasi-Hauptquartier, Schaltzentrale der Macht, deren räumliche Materialität als Perversion von Architek-

tur beschrieben wird, eine Mischung aus Bunker, Labyrinth und Gewaltsymbol:

Der Raum hatte die Form eines Rugbyballs. Türen verbanden die gewölbte Längsseite zum Ring hin mit einem dekorativen Balkon, und Türen führten von den Schmalseiten zu Vorzimmern, Korridoren und Treppen, einem Labyrinth immer neuer Anbauten, die tief in den Hügel gegraben waren [...]. Der Architekt hatte die Rundung der Fassade nach innen abfedern müssen, um dahinter in der üblichen rechtwinkligen Form weiterbauen zu können. (LOEST 1995: 7)

Hat die äußere Form einerseits etwas Futuristisches, was die Assoziation "Rugbyball" und damit die Durchschlagkraft eines Geschosses evoziert, so ist das Innere kaum in der Beschreibung anschaulich zu machen, lässt allenfalls Vorstellungen von lichtlosen Kerkergewölben à la Piranesi aufkommen. Und obendrein erweist sich die "organisch-sphärische" Fassade als Betrug: Im Inneren der Macht geht es genau so quadratisch zu wie zu allen Zeiten. Es erscheint daher nur gerecht, wenn die staatlichen Zwangsmaßnahmen, die hier zur Ausschaltung der friedlichen Demonstranten getroffen werden, am Ende an ihrer eigenen Rationalität scheitern. Die ganz auf ein Zentrum hin organisierte Struktur kollabiert an der Entscheidungsunfähigkeit, an der Leere des Zentrums: Das Telefon aus Berlin bleibt stumm und der versammelte Stasi-Generalstab versteckt sich in den abgedunkelten Räumen vor den Bürgern, die draußen Kerzen aufstellen.

Wie bei Böll ist auch bei Loest das Motiv der Sprengung ein Selbstzitat: Auch in *Völkerschlachtdenkmal*²⁶ war die Zerstörung der Unikirche durch die SED Anlass zum Widerstand durch den Protagonisten Fredi Linden, der – selbst Sprengmeister von Beruf – versucht, den Partebefehl zu sabotieren und dadurch mit der Staatssicherheit

²⁶ LOEST 1987.

in Konflikt gerät.²⁷ In früheren historischen Gefahren waren er und seine Vorfahren noch erfolgreich beim Schutz der Kirche und des Völkerschlachtdenkmals gegen die Ignoranz der jeweils Herrschenden. Als Sachse verkörpert Linden die gelebte Erinnerung, die mit den Orten und Bauwerken verknüpft ist, während diese für die preußischen Technokraten aus Berlin lediglich abstrakte Geschichtssymbole darstellen.²⁸ Gegen die Radikalität der SED und die Selbstaufgabe seiner Mitbürger hat Linden keine Chance mehr. Er ist der letzte in einer langen Reihe von Leipzigern, die stets auf der falschen Seite gekämpft haben, auf der Seite der Unterlegenen. Aus Verbitterung über den Zynismus des Systems und seine eigene Hilflosigkeit gerät er schließlich in eine geistige Verwirrung, so dass er selbst zur Zerstörung des Völkerschlachtdenkmals (mit dem er durch seine Autobiographie engstens verbunden ist) schreitet, denn: "Meine Stadt, ich wußte es endlich, war ihres Wahrzeichens nicht mehr wert."²⁹ Solche individuellen Rache- und Verzweiflungsakte haben in *Nikolaikirche* keinen Stellenwert mehr, weil der Gang der Geschichte die einst hilflosen DDR-Untertanen zu Siegern gemacht hat. Daher wird hier jener Modus des Umgangs mit dem Erbe zum ausschließlichen, um den es auch in dem früheren Roman eigentlich gegangen war: das Bewahren.

²⁷ Ebd. 238-258.

²⁸ Pierre NORA hat betont, dass das Etablieren von Erinnerungsorten durch den Staat und seine Institutionen ein äußerlicher und künstlicher Vorgang ist, der dem eigentlichen Gedächtnis nicht entspricht: "Das Gedächtnis ist Leben: stets wird es von lebendigen Gruppen getragen und ist deshalb ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen, es weiß nicht um die Abfolge seiner Deformationen, ist für alle möglichen Verwendungen und Manipulationen anfällig, zu langen Schlummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben fähig. Die Geschichte ist die stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist. Das Gedächtnis ist ein aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung, die Geschichte hingegen eine Repräsentation von Vergangenheit." (NORA 1998: 13)

²⁹ LOEST 1987: 282.

4. Ausblick: Ästhetik der Erinnerung und Semiotisierung des Lebensumfeldes im vereinigten Deutschland

Die Zerstörung des Erbes durch den Staat in *Nikolaikirche* ist anders konnotiert als die Zerstörung des Erbes durch jugendliche Subversive in Bölls Roman. Geht es den letzteren darum, den Geist der Tradition wieder freizusetzen, der von einem Erbe nicht mehr ausgehen kann, das zum materiellen Wertobjekt und leeren Legitimationsymbol heruntergekommen ist, so beabsichtigt die SED-Elite, gerade die Erinnerung an diesen Geist in seinen materiellen Trägern zu eliminieren, um eigene Identitätskonstruktionen an dessen Stelle zu setzen. Haben sich bei Böll der Staat und die herrschenden Schichten des Erbes bemächtigt, um es als Hülse für korrupte Interessen zu missbrauchen, so müssen die 'fortschrittlichen Kräfte' diese Hülse aufbrechen, deren verdorbenen Inhalt freilegen und einen Neuanfang 'aus dem Geist' setzen. Bölls Roman selbst will dafür einstehen, dass ein Gedächtnis für die geistigen Inhalte und Werte erhalten bleibt – gegen die verdinglichte Gedächtniskultur des Establishments;³⁰ die scheinbar sinnlosen Zerstörungsakte der studentischen Kulturrevolution werden durch den humanistischen Schriftsteller mit Bedeutung versehen und als die wahre Fortsetzung der Tradition markiert. Demgegenüber sind für die fortschrittlichen Kräfte bei Loest gerade die Monumente, die materiellen Träger des Erbes, eine Bastion gegen das Vergessen und Eliminieren von kultureller Tradition, betrieben durch den neuen Staat. Auch Loests Roman stellt als Buch einen Akt der Gedächtnisbildung dar, indem er die Vernichtungsaktionen und den Widerstand dagegen dokumentiert. Er liefert den oppositionellen Gruppen das Buch, das ihre Identität zu einem Zeitpunkt rekonstruiert, als sowohl die Praktiken der DDR-Führung als auch die Opposition dagegen bereits im Alltag des vereinigten Deutschland dem Vergessen anheim zu fallen beginnen.

³⁰ J. VOGT bezeichnet Böll als "Erinnerungsarbeiter". VOGT 1987: 137.

Es wurde bereits erwähnt, dass beide Werke einem Realismus zuzurechnen sind, der die literarische Darstellbarkeit von Realität und Geschichte nicht grundsätzlich in Zweifel zieht.³¹ Böll³² und Loest³³ haben entscheidende literarische Prägungen und Orientierungen von Autoren wie Hemingway erfahren und als genuine Erzähler sprachlichen Experimenten weitgehend reserviert gegenüber gestanden. Aufgrund dieser Geringschätzung formaler, ästhetischer Fragen stehen Kritiker und Literaturwissenschaftler beiden Schriftstellern eher kritisch gegenüber. Es ist offenkundig, dass die Intentionen beider eher auf die direkte Intervention im Prozess der gesellschaftlichen Meinungsbildung und der Erinnerung zielten, als auf die ästhetische Reflexion angemessener Darstellungsweisen. Bei Böll gibt es immerhin ernstzunehmende Versuche, die gesellschaftliche Gegenwart auf eine ambitioniertere Weise darzustellen als in chronologischer Erzählung, organisiert von einer durchgängigen Erzählperspektive; doch gerade diese Experimente wurden nicht unbedingt als seine gelungensten Bücher beurteilt. Nach allgemeiner Ansicht lag seine Stärke nicht auf dem Gebiet ästhetischer Neuerungen.³⁴ Beide Autoren suchten zu ei-

³¹ Wenn ich nicht irre, hat Harry Brittnacher hierfür den schönen Ausdruck "treuherzige Mimetik" geprägt.

³² VOGT über Böll und die Autoren der "Trümmerliteratur": "Die Beschränkung auf schmale Wirklichkeitsausschnitte, die lakonisch reduzierte (und doch symbolisch aufgeladene) Erzählsprache, von amerikanischen Autoren wie Hemingway und Faulkner vorbildlich gehandhabt, muß sich den jungen deutschen Autoren geradezu aufdrängen, die nur über unverbundene Erfahrungsfragmente verfügen und nicht mehr auf verbindliche Form- und Stiltraditionen zurückgreifen können." VOGT 2001: 4.

³³ "Was meinen Geschmack als Leser anlangt, so sind mir Geschichten am liebsten, die den Eindruck erwecken, das, was da geschildert wird, habe sich tatsächlich so zugetragen, parabolische Spiegelungen und Berechnung, Bildungsgut und doppelter Boden, Anspielung auf schon Gehabtes bei anderen – Hoffmann und Kafka sind bevorzugte Stichwortgeber unserer Jahre – haben draußen zu bleiben. Sollte ich je ein Lieblingsgeschichtenbuch herausgeben dürfen, stünde Hemingway ganz oben." LOEST in den Fühmann-Vorlesungen von 1985, zitiert nach BEHN 2001: 10.

³⁴ M. PRILL notiert zu *Billard um halb zehn*: "Es ist nicht nur dieser Schematismus der 'Büffel' und der 'Schafe', den die Kritik bis heute an diesem

nem Zeitpunkt auf dem literarischen Feld Fuß zu fassen, als das Pathos und die traditionellen Formen gerade durch den vorangegangenen Missbrauch verdächtig geworden waren. Gegen eine Wiederaufnahme der avantgardistischen Experimente sprachen der 'Ernst der Lage' und die Bedürfnisse eines breiteren Publikums nach Verständigung über den Neuanfang nach der Katastrophe, die man hatte überleben können, nach Orientierung in der sich neu formierenden Gesellschaft. Die 'einfachen' Erzählformen und die 'nüchterne' Sprache bedeuteten zwar auch eine ästhetische Option, aber sie boten unter den gegebenen Umständen geringere Reibungsflächen für die Rezeption durch eine breitere Leserschaft. So ließen sich – in aller Kürze – die stilistischen und thematischen Präferenzen der nach dem Krieg in das literarische Feld eintretenden Generation erklären, sowohl im Westen, wie auch in der DDR.

Böll und Loest haben allerdings später, zumal in den hier behandelten Romanen eine narrative Form benutzt, die man als mit dem inflationär gebrauchten Begriff 'mehrstimmig' bezeichnen könnte. Böll hat die narrativen Elemente auf szenische Anweisungen reduziert und lässt seine Figuren durch Dialoge und Selbstgespräche das mitteilen, was man – weniger als eine Handlung denn – als eine Konstellation von Personen mit ihren Ansichten und ihrer jeweiligen Vergangenheit bezeichnen könnte. Bei Loest gibt es einen Erzähler, aber die Kapitel

Roman bemängelt und der den Personen Bölls keine Entwicklung erlaubt, sondern auch die bemüht wirkende Erzählweise; übereinstimmend wird das Werk als Bölls 'ambitioniertester epischer Versuch' (DURZAK) betrachtet, bei Erscheinen des Romans zog man sogar Parallelen zum französischen *nouveau roman*. Letztlich aber gelingt es Böll auch mit dem Stilmittel des inneren Monologs oder mit einer assoziationsreichen, eingängigen Symbolik kaum, den eng gefaßten erzählerischen Rahmen so zu weiten, daß aus dem Blickwinkel einer Familie, vor allem aber eines Mannes, des Architekten Robert Fähmel, ein überzeugendes Bild der deutschen Geschichte im 20. Jh. entstehen kann: der Roman '... bleibt auf dem Hintergrund der Werkgeschichte Bölls ein Experiment, dessen formale Kühnheiten die thematischen Widersprüche nicht überwinden' (DURZAK)." PRILL 2000.

sind jeweils in der Perspektive eines der Protagonisten fokussiert.³⁵ So entsteht der Eindruck einer nicht zentral gesteuerten, zwischen den einzelnen Akteuren und Subjekten springenden Aufmerksamkeit, die es dem Leser gestattet, ein unvoreingenommenes Urteil zu entwickeln. Die dezentrale Erzählform ist in beiden Texten motiviert durch die Absicht, ein soziales Ganzes darzustellen, das nicht ohne eine Vielheit der Akteure und ihre Perspektiven auskommt. Bei Böll sind die Figuren jedoch so überzeichnet, dass von einer unparteiischen Darstellung keine Rede sein kann. In Loests Roman ist es eher die narrativ-historische Logik der siegreichen Revolution von unten gegen das erstarrte System, die von vornherein die Identifikationen lenkt, obwohl die Handlanger des Apparats nicht als charakterliche Negativschablonen, sondern durchaus differenziert vorgeführt werden. Dennoch beziehen beide Bücher ihre Dignität als Interventionen im sozialen Diskurs aus der vom Autor bewusst intendierten Gesamtaussage, die auf Zustimmung bei einer relevanten Fraktion der Gesellschaft rechnen darf.

Trotz der realistischen Schreibweise ist es also nicht die geduldige Einzelbeobachtung, umgesetzt in gesuchter, sprachlich reflektierter Form, die diese Romane vor allem prägt, sondern die narrative Entfaltung einer politischen Grundidee: gegen die inhumane staatliche Macht muss man sich 'von unten' zur Wehr setzen. Die ästhetische Funktion bleibt der politischen nachgeordnet. Es scheint dies aber gerade nicht der Weg zu sein, der ein langfristiges Gedächtnis stiftet, das über den Horizont des Augenblicks und der partikulären Meinung hinaus geht. Literatur vom Schlage Bölls und Loests ist deswegen nicht weniger wertvoll – in ihrer Zeit. Aber es ist unwahrscheinlich, dass eine spätere Generation gerade in diesen Werken ihr eigenes Gedächtnis für die vergangene Epoche erkennen wird, das aus der Distanz weniger parteiisch, weniger an solch partikulären Botschaften orientiert sein dürfte.

³⁵ Die Perspektivierung ist freilich nicht völlig konsequent durchgeführt. Der heterodiegetische Erzähler nähert sich einzelnen Figuren (vor allem den Protagonisten Alexander Bacher und Astrid Protter) immer wieder mit interner Fokalisierung, schwenkt dann aber wieder in eine neutrale, externe Fokalisierung über. Zur Terminologie vgl. MARTINEZ / SCHEFFEL 1999: 94.

Es zeichnet sich ab, dass im Kontext der "Berliner Republik" sowohl in der dominierenden Politik wie im intellektuellen Widerstand dagegen, neue Haltungen zum kulturellen Erbe definiert werden. Die von der westlichen Nachkriegsgeneration eingeklagte Erhaltung der Weltkriegsruinen als lebendige Zeugnisse der nationalen Verirrung verliert mit dem nun erfolgenden staatlichen Bau von Mahnmalen zusehends an Überzeugungskraft.³⁶ Damit ist auch ein Übergang eingeleitet, der das Gedenken an den Zweiten Weltkrieg aus dem Gedächtnis in die Geschichte verlagert.³⁷ Der von der Generation der östlichen Dissidenten reklamierte Wiederaufbau von Baudenkmalern droht von neuen konservativen Machteliten in eine restaurative Baupolitik überführt zu werden, die nun dazu übergeht, architektonische Zeugnisse der DDR-Phase durch die vorherigen Bauten zu ersetzen. Solches zeigt sich in den Diskussionen um den Palast der Republik, der im Zentrum Berlins einer historischen Replik des barocken Stadtschlusses der Hohenzollern weichen soll, aber gerade auch in Leipzig, wo der Magistrat sich für die historische Wiederherstellung der Unikirche stark machte.³⁸ Dort scheint sich inzwischen jedoch eine Lösung durchzusetzen, die zwar das alte Bauwerk erinnernd zitiert, aber keine Illusion historischer Kontinuität inszeniert. So wird die Gefahr einer Musealisierung des historischen Stadtkerns vermieden, die Klaus SCHERPE mit Alexander KLUGE als das "Idol der Stadt" anspricht,³⁹ und die den funktionalen Lebensraum mit einer Gedächtnislandschaft⁴⁰ überzieht, der die Lebenden beständig vom Jetzt in die historische Tiefe verweist.

³⁶ Das von Daniel Liebeskind konzipierte Jüdische Museum und das von Peter Eisenmann entworfene Holocaustmahnmal in Berlin sind im Unterschied zu den Ruinen keine metonymischen Erinnerungsorte, sondern bewusst hergestellte Zeichen, die in keinem räumlichen oder zeitlichen Zusammenhang zum Bedeuteten stehen.

³⁷ Vgl. NORA, Anm. 28.

³⁸ Vgl. STADLER 2003, Knapp 2003 und Himmelrath 2002.

³⁹ S. den Artikel "Berlin als Ort der Moderne" in diesem Heft.

⁴⁰ MICHEL spricht in diesem Zusammenhang von "Topolatrie". S. MICHEL 1993: 162.

Wenn der Verzicht auf den Wiederaufbau der Paulinerkirche in Leipzig ein Symptom für die neue Tendenz ist, so darf man hoffen, dass die Deutschen die Mahnung Goethes beherzigen und es vermeiden, die Stadtlandschaften in historistische Zeichentopographien zu verwandeln, in denen kein Ort, kein Gebäude mehr für sich und seine Funktion steht, sondern alles auf Vergangenes verweist und Gedenken fordert. Andernfalls ließe sich wohl prophezeien, dass die in solchem Lebensumfeld heranwachsende Generation sich gegen die Gedächtnispolitik zur Wehr setzen und in irgendeiner Weise gegen die Semiotisierung ihrer Welt aufbegehren wird, um ihr Gepäck zu erleichtern.⁴¹

⁴¹ In diesem Sinne ist anzunehmen, dass sich der von J. ASSMANN behauptete Zusammenhang von Freiheit, Alltag und Gedächtnis auch umkehren lässt: "Mit dem kulturellen Gedächtnis verschafft sich der Mensch Luft in einer Welt, die ihm in der 'Realität des täglichen Lebens' zu eng wird." (J. ASSMANN 1997: 86)

Literaturverzeichnis:

- ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften. Bd. 6. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1990.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck 1999.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Beck 1997.
- BARNER, Wilfried (Hg.). *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München, Beck 1994.
- BEHN, Manfred. "Erich Loest." In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. CD-Rom München, text und kritik 2001.
- BÖLL, Heinrich. *Billard um halb zehn*. Roman. (1959) München, dtv 231997.
- BÖLL, Heinrich. *Frauen vor Flusslandschaft. Roman in Dialogen und Selbstgesprächen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch 1985 / 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag 1999.
- FALKENSTEIN, Henning. *Heinrich Böll*. Berlin, Morgenbuch 1996.
- HAIN, Simone. "Berlin Ost: 'Im Westen wird man sich wundern.'" In: Klaus v. BEYME u.a. (Hg.). *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*. München, Prestel 1992, 32-57.
- HIMMELRATH, Armin. "Zwist um Wiederaufbau der Uni-Kirche." *Spiegel-online* 24.12. 2002. (www.spiegel.online)
- HÜBNER, Klaus. "Erich Loest. Nikolaikirche." In: *Kindlers neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. (Reinbek, Kindler 1996) Aktualisierte Ausgabe auf CD-Rom München, Net World Vision 2000a.

- HÜBNER, Klaus. "Erich Loest. Völkerschlachtdenkmal." In: *Kindlers neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. (Reinbek, Kindler 1996) Aktualisierte Ausgabe auf CD-Rom München, Net World Vision 2000b.
- KIEDAISCH, Petra. *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart, Reclam 1995.
- KNAPP, Gottfried. "Tage des Zorns und der Hoffnung. In Leipzig eskaliert der Streit um die Paulinerkirche." *SZ* 15.2. 2003.
- LINDER, Christian. *Heinrich Böll. Leben & Schreiben. 1917-1985*. Köln, Kiepenheuer & Witsch 1986.
- LOEST, Erich. *Nikolaikirche*. Roman. Leipzig, Linden-Verlag 1995.
- LOEST, Erich. *Völkerschlachtdenkmal*. Roman. München, dtv 1987.
- MAGNANO CAMPUGNANI, Vittorio. "Architektur und Stadtplanung." In: Wolfgang BENZ (Hg.). *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Band 4: Kultur. Frankfurt a.M., Fischer 1989, 200-242.
- MARTINEZ, Matias / SCHEFFEL, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München, Beck 1999.
- MICHEL, Karl Markus. "Liebknechts Balkon. Oder die Vergangenheit als Denkmal dargestellt am Beispiel Berlins." In: *Kursbuch* 112 (Juni 1993), 153-173.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben." In: Ders. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe hg. v. G.Colli u. M.Montinari. Bd. 1. Berlin, de Gruyter 1999, 243-334.
- NORA, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M., Fischer 1998.
- PAUL, Jürgen. "Dresden: Suche nach der verlorenen Mitte." In: Klaus v. BEYME u.a. (Hg.). *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*. München, Prestel 1992, 313-333.
- PRILL, Meinhard. "Heinrich Böll. Billard um halb zehn." In: *Kindlers neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. (Reinbek, Kindler 1996) Aktualisierte Ausgabe auf CD-Rom München, Net World Vision 2000.
- REID, H.J. *Heinrich Böll. Ein Zeuge seiner Zeit*. München, dtv 1991.

- SCHNELL, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Metzler 1993.
- STADLER, Siegfried. "Her damit: Neuer Eklat um Leipzigs Unikirche." *FAZ* 31.1.2003.
- TOPFSTEDT, Thomas. "Leipzig: Messestadt im Ring." In: Klaus v. BEYME u.a. (Hg.): *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*. München, Prestel 1992, 182-196.
- VOGT, Jochen. *Heinrich Böll*. München, Beck ²1987.
- VOGT, Jochen. "Heinrich Böll." In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Version auf CD-Rom. München, text und kritik 2001.
- WIRTH, Günter. *Heinrich Böll. Religiöse und gesellschaftliche Motive im Prosawerk*. Köln, Pahl-Rugenstein 1987.

Cultura –
Kulturwissenschaft

São Paulo als Ort der Begegnung zwischen der deutschen und der brasilianischen Kultur

(Ein Interview von Willi Bolle* mit Marina Ludemann, Direktorin des Kulturprogramms des Goethe-Instituts São Paulo von 1992-2002)

WB: Marina, ist der Titel für dieses Interview überhaupt angemessen oder hast du einen besseren Vorschlag?

ML: São Paulo ist bekanntlich eine Riesenstadt. Unser Goethe-Institut liegt im Stadtteil Pinheiros, was nur ein Ausschnitt ist aus dieser Megalopolis, und es ist uns klar, dass wir nur eine kleine Schicht von Leuten ansprechen können. Dies war für uns stets eines der Probleme. Wir haben immer versucht, mehr Leute anzusprechen und anzuziehen. Es ist aber nicht einfach, weil wir natürlich ein Teil sind einer Gesellschaft mit einem Bildungssystem, das große Teile der Bevölkerung einfach ausschließt und es für diese Leute nicht möglich macht, zu unserer Kultur Zugang zu finden, ja nicht einmal zu ihrer eigenen Kultur. Wir haben immer versucht, das zu durchbrechen, indem wir z.B. Projekte gemacht haben wie Hip-Hop, wo es zu sehr intensiven Dialogen kam zwischen Hip-Hoppern aus Deutschland und den Kids an der Peripherie, die das seit Jahren betreiben, wobei aber die brasilianische Elite kaum selbst etwas davon wahrgenommen hat. Also in dem Sinne hast du vielleicht recht, wenn du São Paulo einen Ort der Begegnung zwischen den beiden Kulturen nennst. Aber es ist nicht einfach, es ist ein ständiger Kampf, diese Begegnung herbeizuführen und nicht nur die Spitzen der brasilianischen Kultur mit den Spitzen

* Willi Bolle ist Professor Titular an der Área de Alemão der Universidade de São Paulo.

der deutschen Kultur zusammenzubringen, sondern möglichst viele partizipieren zu lassen.

WB: Erzähle bitte anfangs etwas über deine Ausbildung.

ML: Ich habe Germanistik und Geschichte studiert in Tübingen und Hamburg, meinen Magister gemacht und dann als Journalistin gearbeitet, zuerst im Ruhrgebiet, Düsseldorf, Solingen, danach in München. Dann fiel mir die Decke auf den Kopf, ich wollte raus. Ich habe mich beim Goethe-Institut beworben und dort die Dozenten-Ausbildung gemacht, die ein Jahr dauert; während dieser Zeit war ich u.a. in Los Angeles. Dann begann ich meine Arbeit im Goethe-Institut Berlin, drei Jahre lang, von 1989 bis 1992, genau in der Zeit, als die Mauer fiel, eine sehr spannende Zeit. Meine erste Auslandsentsendung war dann São Paulo, wo ich fast 10 Jahre geblieben bin, und jetzt gehe ich zurück nach Berlin.

WB: Welche Erwartungen hättest du in bezug auf São Paulo, wie war der erste Kontakt, und inwieweit warst du vorbereitet?

ML: Vorbereitet war ich durch einen vierwöchigen Kurs bei der DSE (Deutsche Stiftung für Entwicklungshilfe) in Bad Honnef. Es war phantastisch, weil außer dem Sprachkurs eine Mediothek zur Verfügung stand, in der viele brasilianische Dokumentarfilme und Spielfilme auf Video vorhanden waren. Mein erster Kontakt lief eigentlich über den brasilianischen Film. "Iracema", "Bye Bye Brasil" und viele andere haben das Brasilienbild geprägt, das ich im Kopf hatte. Als ich nach São Paulo kam, habe ich festgestellt, dass es ganz anders ist. Auf diese Megalópolis war ich nicht vorbereitet. Dann kam ich hier an, das war genau am 2. Oktober 1992. Sechs Tage später wurde der Präsident Fernando Collor vom Abgeordnetenhaus des Landes in einem Impeachment-Prozess seines Amtes enthoben. Ich habe das fasziniert im Fernsehen verfolgt, die Demonstrationen auf der Avenida Paulista, und habe gedacht: Mensch, das ist ja wie Karneval! Das war also mein erster Eindruck, der Eindruck einer politisch unglaublich engagierten Bevölkerung, die sich für ihre Rechte einsetzt, dafür auf die Straße geht und sich durch-

setzt. Leider hat sich dieser positive Eindruck im Laufe der vergangenen zehn Jahre nicht immer so bestätigt. Dieser Einsatz ist ja dann ziemlich abgeflaut.

WB: Wenn du jetzt auf diese nahezu zehn Jahre zurückblickst, wie gliedert sich diese Zeit für dich?

ML: Zum einen kann man diese Zeit sicherlich politisch gliedern. Also die Absetzung von Collor, die Regierung Itamar Franco, dann Fernando Henrique Cardoso, dann eine gewisse Stagnation. Aber das ist für unsere Arbeit wohl zu oberflächlich, weil es darunter noch sehr viele andere Schichten gibt, wie z.B., noch auf der politischen Ebene, die Regierungen der Bundesstaaten und der Stadt São Paulo, die ja ebenfalls wechseln. Als ich ankam, war Luiza Erundina noch Bürgermeisterin, dann kam Paulo Maluf, danach Celso Pitta; jetzt wieder neue Hoffnungen mit dem Amtsantritt von Marta Suplicy. Aber selbst die Regierungen der Stadt, obwohl wir immer eng zusammenarbeiten mit dem Kultursekretariat, sind nicht ausschlaggebend für unsere Arbeit. Neben dem offiziellen gibt es ja auch das 'heimliche' Kultursekretariat, z.B. den SESC (Serviço Social do Comércio), wo es keinen Wechsel gab, sondern wo ein Danilo Santos de Miranda über zehn Jahre hinweg oder noch länger, wiewohl ständig unter der Drohung, dass das Ganze umkippen könnte, kontinuierlich eine Arbeit geleistet hat, die für uns als Partner sehr wichtig war. SESC ist immer einer unserer wichtigsten Partner gewesen, nicht immer ohne Schwierigkeiten und Reibungen; aber es ist eine Institution, wie sie unsere Goethe-Institute in Salvador oder Porto Alegre so gar nicht kennen. Von daher ist es schwierig, wirkliche Brüche zu sehen, es gab allmähliche Veränderungen.

Anders ist es im wirtschaftlichen Bereich, mit der voranschreitenden Privatisierung, gerade auch im Kulturbereich. Etwa die Tendenz, dass Banken ihre eigenen Kulturzentren gründen, nicht nur in Brasilien, sondern in der ganzen Welt. In der unglaublich reichen Stadt São Paulo, wo alle Banken sitzen, macht sich das besonders bemerkbar. Inzwischen haben fast alle großen Banken ihre eigenen Kulturzentren. Das sind manchmal auch Partner von uns, aber im Vergleich zu diesen Institutionen ist das Goethe-Institut ziemlich marginal. Da-

gegen machen wir eher eine Arbeit "Além do mercado" – entsprechend dem Titel unseres Verbund-Projekts vom letzten Jahr. Eine Arbeit, die nicht so spektakulär ist, die eher eine Langzeitwirkung hat, die nicht auf diese Spektakel-Kultur setzt.

Aber zurück zu den Veränderungen im Laufe dieser zehn Jahre. Die Privatisierungstendenz wurde entscheidend unterstützt auch durch die Kulturförderungsgesetze, auf der Bundesebene besonders das Lei Rouanet sowie auch das Lei Mendonça. Diese Gesetze entziehen der Öffentlichkeit die Kontrolle darüber, was mit den Steuergeldern geschieht. Im Lauf der letzten zehn Jahre haben wir uns mit solchen Fragen intensiv auseinandergesetzt. Es besteht noch sehr viel Reflexions- und Diskussionsbedarf auf kulturpolitischem Gebiet.

W.B.: Welches sind die allgemeinen Zielsetzungen für die kulturelle Programmarbeit des Goethe-Instituts in São Paulo, und welches sind für dich die Beurteilungskriterien für gute, sehr gute und weniger gute Arbeit?

M.L.: Es sind im wesentlichen drei Zielsetzungen. Erstens etwas, das immer stärker in den Vordergrund tritt, die Vermittlungsarbeit. Also Kontakte herstellen zwischen hiesigen Experten und Experten in Deutschland. Die wird immer wichtiger und die zweite Zielsetzung, das eigentliche Machen, das Produzieren von Veranstaltungen unwichtiger. Aufgrund der Verkehrsverhältnisse und der Kriminalität gehen die Leute immer weniger aus dem Haus, es wird schwieriger, sie zu einer Veranstaltung abends spät ins Institut zu locken. Die Vermittlungsfunktion ist auch zunehmend zweigleisig zu sehen. Bislang war das Goethe-Institut eine Art Einbahnstraße, in dem Sinne, dass es Personen und Programme aus Deutschland hierher geholt hat. Inzwischen treten unsere Partnerorganisationen in Deutschland, wie das Haus der Kulturen der Welt in Berlin oder unser eigenes Forum in der Zentrale in München oder auch Festivals, wie das Theater der Welt, immer stärker an uns heran und möchten Expertisen darüber haben, was vor Ort an interessanten Dingen läuft und wen man nach Deutschland einladen kann. Diese Vermittlungsfunktion hängt zusammen mit unserer dritten Funktion, Leute als Stipendiaten nach Deutschland zu schicken,

Profis aus dem Theater- und Musikbereich und aus allen anderen Bereichen der Kultur, damit sie eine konkrete Anschauung vom kulturellen Leben in Deutschland bekommen. Die dritte Funktion sehe ich darin, Dinge zu initiieren und anzuschieben. Das wird auch aufgrund der Tatsache wichtiger, dass wir immer weniger Geld haben und immer weniger Projekte selbst finanzieren können. D.h., wir können im Grunde nur noch anstoßen, initiieren und Ideen entwickeln zusammen mit unseren Partnern. Das ist, glaube ich, das wichtigste Prinzip unserer Arbeit überhaupt. Das, was das Goethe-Institut ausmacht, ist diese Zusammenarbeit schon bei der Entwicklung von Ideen mit unseren Partnern hier vor Ort. Wir setzen niemals irgend etwas vor, sondern unser Prinzip ist immer, es muss maßgeschneidert sein, es muss vor Ort entwickelt sein, sonst interessiert es nicht.

W.B.: Welches waren für dich in diesen zehn Jahren die wichtigsten Projekte, selbst wenn sie vielleicht nicht gar so geklappt haben, wie es sein sollte? Welches sind für dich die markanten Momente in der Erinnerung an die Programmarbeit?

M.L.: In der Tat, es gibt es eine ganze Menge von Projekten, die nicht so geklappt haben, und trotzdem halte ich diese für besonders wichtig. Ein Projektbereich, den wir immer wieder bearbeitet haben, zumindest seitdem ich hier bin, ist der Bereich Stadt und Kultur, Urbanismus. Wie nehmen die Bewohner diese Stadt wahr, wie gehen sie damit um, wie kann man eine solche Stadt überhaupt noch verändern und regieren und lebenswerter machen? Alle Menschen, die hier leben, hassen São Paulo und lieben es zugleich und denken darüber nach, wie man diese Stadt verändern kann, wie man sie meistern kann, wie man mit ihr umgehen kann. Dazu können die Künstler besonders viel beitragen, weil sie nicht per se, wie z.B. die Architekten, pragmatisch orientiert sind. Sie können Utopien entwerfen, die, wenn auch völlig unrealisierbar, sehr wichtig sind als Ideenanstoß, als Entwurf neuer Formen der Wahrnehmung. Deswegen haben wir von Anfang an, zusammen mit Partnern, immer wieder Urbanisten, Künstler, Architekten eingeladen, die über dieses Thema 'Stadt und Utopie', 'Stadt und Kultur' diskutiert haben. Darunter wa-

ren einige sehr fruchtbare Projekte, z.B. Dialoge mit Oskar Negt, mit dem Bauhaus-Archiv Dessau und mit Kuratoren, die im Bereich Public Art arbeiten.

Ein anderer Bereich ist die Technologie, die in einer global city wie São Paulo eine sehr wichtige Rolle spielt. Damit verbunden auch Kunst und Technologie. Da gibt es interessante Partner, die große Projekte realisieren, zu denen wir die entsprechenden Leute aus Deutschland eingeladen haben. Medienkunst ist ja auch in Deutschland weit entwickelt. Ein anderes Projekt auf dem Gebiet haben wir mit den Medienkünstlern der Gruppe Knobotic Research realisiert, die drei Mal gekommen ist zu Workshops und ganz intensiv zusammengearbeitet hat mit hiesigen Architektur-, Musik- und Kunststudenten. Ihr Projekt mit dem Titel "Tendencies" begann in Japan, und São Paulo war der nächste Schritt. Dabei ging es wiederum um die Stadt und um die Möglichkeiten, sie mit Hilfe von Technologie wahrzunehmen. Auf dieser Basis wurde dann eine sich selbst organisierende Software entwickelt. Zu der Ausstellung ist es in Brasilien nicht gekommen. Insofern ist es auch eines der Projekte, die nicht voll realisiert wurden. Aber dieser sehr intensive Austausch zwischen den deutschen Medienkünstlern und den brasilianischen Studenten, mit Teilnahme der wichtigsten Fachleute wie Raquel Rolnik und Milton Santos, Nicolau Sevcenko, Regina Meyer – das ist es, was unsere Arbeit ausmacht, nämlich diesen Gedanken- und Erfahrungsaustausch herbeizuführen. Knobotic Research hat später für dieses Projekt den Medienkunstpreis bekommen. Die Gruppe hat also auch etwas mit nach Deutschland getragen.

Andere Projekte. Wir machen natürlich nicht nur Workshops oder sagen wir grassroot-Arbeit. Wir brauchen auch einige eher spektakuläre Veranstaltungen. So z.B. die Expressionismus-Ausstellung des Wuppertaler Von der Heyd-Museums im hiesigen Museu de Arte Moderna (MAM) und im Museu Lasar Segall. Oder Pina Bausch, im Teatro Alfa Real; oder Hans Magnus Enzensberger, der über "Aussichten auf den Bürgerkrieg" liest und diskutiert. Außerdem große Ausstellungen, die wir vom Institut für Auslandsbeziehungen (IFA) bekommen, oder Film-Retrospektiven – Wim Wenders, Faßbinder, Werner Herzog, fast in jedem Jahr –, darunter auch Stummfilme, wie z.B. "Faust" in der Sala São Paulo mit Life-Begleitung durch Orchester. Manche Re-

trospektiven bauen wir selbst, mit Materialien aus deutschen, brasilianischen und anderen Archiven, wie z.B. "Großstadt im Film" (zusammen mit Regina Meyer) oder "Das Bild des Indios" (mit Paula Morgado).

W.B.: Mit dem Film haben wir ein Medium, das alle anspricht. Wie aber stellt sich die Frage des Publikums und der Gesprächspartner im Falle eines spezielleren Themas wie Technologie? Ich möchte damit auf das anfangs erwähnte Problem der vom Kulturbetrieb Ausgeschlossenen zu sprechen kommen. Welche Initiativen hat das Goethe-Institut während deiner Zeit in dieser Richtung unternommen?

M.L.: Wir können natürlich nicht die Mängel des brasilianischen Bildungssystems aufheben. Aber was wir tun können, ist zu versuchen, durch unsere Programme andere Schichten anzusprechen. Ein Beispiel hatte ich bereits genannt, das Projekt Hip-Hop. Wir haben 1995 ein großes Verbundprojekt durchgeführt zum Thema "Das Verschwinden der Kindheit". Im Mittelpunkt stand die Frage: Was passiert eigentlich mit den Kindern und Jugendlichen? Übrigens nicht nur in Brasilien. Das Projekt begann mit einem Seminar, zu dem wir Sozialarbeiter aus Frankfurt eingeladen hatten. Sie erzählten, wie man mit den Straßenkindern in Frankfurt umgeht. Das hat den Brasilianern die Augen geöffnet für ein Problem, von dem sie annahmen, dass es in Deutschland gar nicht existiert. Ein weiterer Teil des Verbundprojekts befasste sich mit dem Thema "Kinder und Jugend: Fernsehen". Dies ist ein ungeheuer wichtiger Faktor gerade in Brasilien, wo die Kinder praktisch mit dem Fernsehen aufwachsen und vielleicht mehr Stunden vor dem Fernseher verbringen als in der Schule. Wenn man sich da ansieht, mit welcher Art von Programmen sie bombardiert werden, so gibt einem das sehr zu denken. Deshalb haben wir in dem Bereich Fernsehen immer wieder versucht, in Zusammenarbeit mit Prix Jeunesse Initiativen zu starten. Wir haben dabei einen hervorragenden Partner in dem einzigen öffentlichen brasilianischen Fernsehsender, TV Cultura, der ein vorzügliches Kinder-Fernsehprogramm gestaltet.

Indem wir auf Hip-Hop und auf Techno gesetzt haben, haben wir versucht, auch solche Schichten anzusprechen, die normalerweise den Weg ins Goethe-Institut nicht gefunden hätten. Hip-Hop ist

vielleicht die wichtigste kulturelle Ausdrucksform der neunziger Jahre. Sie ist ursprünglich in den USA entstanden mit dem Rap (Rhythm and Poetry), als typische Form der Peripherie der großen Städte. Hip-Hop ist eigentlich ein Medienphänomen, das sich dann durch Fernsehen und Film unglaublich schnell verbreitet hat auf der ganzen Welt. Dabei hat es dann je nach Land die verschiedensten Ausformungen erfahren. Die Begriffe sind amerikanisch, aber die Inhalte sind national. Hip-Hop besteht aus drei Elementen: Rap, Break-Dance und Graffiti. Durch die Kommerzialisierung sind diese Elemente dann auseinandergedriftet. Sie ließen sich dadurch besser vermarkten. Es gibt jedoch starke Bewegungen an der Peripherie, wo Hip-Hop nicht nur Divertimento ist, sondern auch eine ganz wichtige soziale Funktion hat. Darüber werden Inhalte vermittelt. Die Kids, die sich von der Schule nicht mehr groß beeinflussen lassen, hören auf die Texte, die der MC singt. Zum ersten Mal 1995 und dann wieder 2001 haben wir einen der international bekanntesten Hip-Hop Choreographen, Nils "Storm" Robitzky, eingeladen, der mit der Gruppe *Discípulos do Ritmo* zusammengearbeitet hat. Das war ein unglaubliches Erlebnis. Er ist sonntags in den Ibirapuera-Park gegangen, und da haben Hunderte von Hip-Hoppern auf ihn gewartet. Die kannten ihn und wussten genau, in welcher Choreographie er welche Bewegung gemacht hat und in welchem Video er welches Hemd anhatte ... Das ist eine internationale Gemeinde, deren Mitglieder sich immer nur über die Medien verständigt haben und sich nie im realen Raum getroffen haben.

Aber zurück zu deiner Frage: Was tun wir, um diese Bildungsschwelle zu überwinden? Ein anderes Beispiel, etwas weniger Spektakuläres, besteht darin, den Leuten Stipendien zu geben, so dass sie zunächst einmal Zugang bekommen zu unserer Kultur über das Erlernen der Sprache. Leute, die die Sprachkurse nicht bezahlen können, bekommen Teil- oder Ganz-Stipendien. Wir verlangen auch fast nie Eintrittspreise für unsere Veranstaltungen, um da keine finanziellen Hürden zu setzen, keine Hemmschwellen aufzubauen.

W.B.: Wenn du die Arbeit des hiesigen Goethe-Instituts mit der in anderen Städten der Welt vergleichst, gibt es irgendwelche spezifischen Merkmale des Kulturstandorts São Paulo?

M.L.: Zunächst ist dabei anzumerken, das unser Institut in São Paulo nicht nur für diese Stadt zuständig ist, sondern es ist zugleich Regional-Institut, sowohl für Brasilien (mit Instituten in Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba und Salvador; die in Belo Horizonte und Brasília wurden geschlossen) wie inzwischen auch für ganz Südamerika. Das stellt uns vor erhebliche organisatorische Probleme. Nicht nur, dass der Institutsleiter nun ständig unterwegs ist, um alle diese Institute zu besuchen. Auch ich selber als Programm-Direktorin von São Paulo habe nunmehr die Programm-Koordination für ganz Südamerika. Damit stößt man an die Grenze des zu Leistenden, nicht nur wegen der Größe der Region, sondern vor allem wegen ihrer kulturellen Unterschiede. Das gilt allein schon für Brasilien. Was wir hier in São Paulo machen, interessiert möglicherweise in Salvador niemanden. Und umgekehrt, was die Institute im Süden machen, in Porto Alegre oder in Curitiba, ist manchmal so speziell, dass es sich nur dort durchzuführen lohnt. Aufgrund der Tatsache, dass das Goethe-Institut eben kein Exporteur von fertigen Programmteilen ist, sondern auf die Entwicklung von Projekten in Zusammenarbeit mit den lokalen Partnern eingestellt ist, ist es immer sehr schwer, Programme an andere Orte zu verschicken. Es gibt natürlich Tournee-Programme, u.a. die erwähnten Ausstellungen vom IFA oder Filmprogramme, die unsere Zentrale zusammenstellt, aber das sind in der Regel nicht die Projekte, die wirklich interessant sind und auch langfristige Wirkung zeitigen.

Du hast nach den Unterschieden in bezug auf Städte in anderen Teilen der Welt gefragt, und ich wollte darauf hinaus, dass schon die Unterschiede auf diesem Kontinent unglaublich groß sind. Wenn Salvador z.B. sehr intensiv zum Thema afro-brasilianische Kultur arbeitet, dann ist dies für São Paulo nicht unbedingt von so großem Interesse. Die Programmgestaltung hängt also sehr stark ab von der Kultur vor Ort, von der Partnerlandschaft vor Ort, erst recht, wenn man sie mit anderen Städten auf der Welt vergleicht.

São Paulo ist vielleicht auch deshalb nicht vergleichbar mit anderen Städten in Südamerika, weil es die Kulturelite des Landes versammelt und wir hier auch ein ganz anderes Niveau haben. Ein Beispiel: Wenn wir zeitgenössische Tanz-Ensembles einladen, dann muss das absolut erste Qualität sein, es muss das sein, was die aktuellen

Tendenzen in Europa widerspiegelt. Bei einem Thomas Plischke oder einem Thomas Lehmen z.B. kann es passieren, dass die Leute in Salvador den Saal verlassen, weil sie damit nichts anfangen können. Das ist in São Paulo anders.

W.B.: Ich möchte die Gelegenheit nicht versäumen, dich einmal in der Rolle eines Flaneurs oder einer Flanierenden, also in der klassischen Figur einer Führerin durch die Stadt, zu erleben. Hier haben wir ein weißes Blatt vor uns, das die Stadt São Paulo darstellt, und ich möchte dich bitten, darauf die wichtigsten Orte einzutragen, die du uns gern zeigen würdest. Nimmst du überhaupt diese Rolle an oder würdest du dich lieber in einer anderen Rolle sehen?

M.L.: Ich würde die Rolle gern annehmen, ich fürchte nur, in São Paulo ist das schwierig. Es scheitert schon daran, dass man in São Paulo nicht zu Fuß geht, nicht zu Fuß gehen kann. Ich glaube, eines der größten Probleme dieser Stadt ist die totale Ausrichtung auf das Auto. Das zerstört schon die Vorstellung von Flanieren. Nichtsdestotrotz möchte ich gern versuchen, so etwas wie ein Mapping von São Paulo zu machen. Wir sitzen hier in Pinheiros im Westen der Stadt, und ich habe immer empfunden, dass es eigentlich eine Art Ghetto ist. Hier unten die Praça Benedito Calixto ist ein Ort, den ich sehr liebe, aber es ist eben ein kleines Ghetto. Wenn man die Rua Augusta in Richtung Norden, also in Richtung Zentrum geht, dann kann man sehen, wie sich das Stadtbild und die Sozialstruktur verändert. Dies nur am Beispiel einer einzigen Straße. Wenn man dann im Zentrum ankommt, merkt man so langsam, dass man in Brasilien ist und nicht in irgendeiner westlichen Großstadt. Das war es, was ich hier immer am spannendsten fand: das alte Zentrum von São Paulo, das leider seine Zentrumsfunktion verloren hat, wo man aber am ehesten einen Querschnitt hat durch die Bevölkerung São Paulos. Von den Straßenkindern und den Obdachlosen bis zu Bankern trifft sich dort alles. An der Praça da Sé, an der Praça Clóvis, in der Rua São Bento, wo plötzlich auch ganz andere Kulturen eine Rolle spielen: die Verkäufer von Heilkräutern, die Verkäufer von Coco gelado oder von Caldo de cana, usw. Da merkt man zum ersten Mal: Das ist Brasilien! Das geht völlig verloren in diesen

westlichen Stadtteilen, in denen die inzwischen ubiquitäre und vereinheitlichte Kommerzkultur alles andere überlagert. Um dem zu entfliehen, muss man ins Zentrum gehen oder in den Osten. Ein anderer Stadtteil, der für mich ganz wichtig ist und São Paulo ausmacht ist Brás. Dieser alte Stadtteil, der von italienischen Textilarbeitern geprägt wurde, der früher einmal eines der wichtigsten Wirtschaftszentren war, dann langsam heruntergekommen ist und von Einwanderern aus dem Nordosten bevölkert worden ist. Er ist eine Mischung aus Speichern für den Mercado Municipal, camelôs (Straßenhändler) und Läden, die alles Mögliche verkaufen. Eine weitere spannende Mischung findet man in der Gegend um den Bahnhof Tiradentes und die Pinacoteca. Ein Stadtteil, der von keiner Immigrationswelle verschont wurde, der ständig sein Gesicht wechselte, ob es nun jüdische Einwanderer waren oder koreanische oder Nordestinos, und der jetzt plötzlich *gentrifiziert* wird, indem die besten Häuser São Paulos sich dort ansiedeln. Diese multi-kulturelle Mischung und dieser ständige Wechsel sind es, was die Faszination von São Paulo ausmacht.

W.B.: Vielleicht zwei Worte von dir zur Zona Leste und zur Peripherie?

M.L.: Es gibt ja Theorien, die sagen, dass die Trennung von Zentrum und Peripherie nicht mehr existiert. Ich glaube, das trifft zu. Gerade an São Paulo kann man sehen, dass die Peripherie im Sinne von etwas Marginalem, etwas Deklassiertem so auch nicht mehr existiert. Nehmen wir z.B. Taubaté, Stadtteil von São Paulo Ost, wo das Shopping Center Anália Franco gebaut wurde: dort steigen auf einmal die Mieten, weil die Mittel- und Oberschicht dort hinzieht. Oder Granja Vianna, Embú oder Alphaville, was rein geographisch Peripherie ist, aber aufgewertet wird. Gleichzeitig hat man die Peripherie im Zentrum. Das Stadtzentrum von São Paulo ist ja die totale Peripherie im Hinblick auf sozialen Standard. Gleichzeitig hat es die beste Infrastruktur in der ganzen Stadt: die besten Verkehrsverbindungen, die meisten Kultureinrichtungen. Ich glaube also, dass sich da sehr viel vermischt und dass man Zentrum und Peripherie so eindeutig nicht mehr unterscheiden kann.

W.B.: Offenbar gibt es zwei sehr unterschiedliche Ausprägungen von Peripherie. Einerseits so bekannte Viertel wie Alphaville, Embú und Granja Vianna – das erste sicher ein Ghetto, wo sich die Leute zurückziehen, um geschützt zu leben –, andererseits die vielen anderen Viertel am Rande der Stadt, wo Millionen von Menschen wohnen, unbeschadet der Existenz einer Peripherie im Zentrum. Dazu gehören dann auch Hunderte von Favelas. Wie ist da deine Erfahrung?

M.L.: Ich glaube, dass im Unterschied zu Rio de Janeiro die Favelas hier nicht so sichtbar sind. In São Paulo ist es leichter, sie zu verdrängen, in Rio sind sie mitten drin, dort kommen die Leute von den Morros herunter und sind mitten in der Stadt. In São Paulo ist die Segregation so stark, dass man hier durchaus wunderbar leben kann und niemals eine Favela zu sehen bekommt. Nichtsdestotrotz ist es ein Phänomen, das man nicht ignorieren sollte. Wir haben immer auch versucht Kontakte herzustellen. Da gibt es z.B. die Favela Monte Azul, bei Santo Amaro, die inzwischen eine 'Vorzeige-Favela' geworden ist, die mit ihren makrobiotischen Bäckereien und Müll-Recycling besser funktioniert als viele bürgerliche Stadtteile. Ich halte die Beziehung zu den Favelas bzw. zu der armen Peripherie für sehr kompliziert. Wenn wir als Kulturinstitut dort hingehen, so kann das schnell den Aspekt von Ausbeutung von Armut und damit auch etwas Exotisches bekommen, weil wir ja keine langfristige Sozialarbeit machen. Das ist nicht unsere Aufgabe, das können wir nicht. Wenn Public-Art-Projekte in Capão Redondo durchgeführt werden, so bekommt es leicht den Geruch von "Es ist jetzt schick, in die armen Stadtteile zu gehen". Ich halte es für sehr gefährlich, so etwas zu machen. Während unseres Projekts "Das Verschwinden der Kindheit", bei dem auch Straßenkinder unser Zielpublikum waren, haben wir mit der Pastoral do Menor zusammengearbeitet. Wir haben uns abgesichert, dass es nicht ein Projekt von der Art wird: Das führen wir jetzt mal eben durch, und dann sind wir wieder weg. Das ist die größte Gefahr einer solchen Kulturarbeit: andere soziale Schichten anzusehen als etwas Exotisches. Wir haben mit der Pastoral do Menor zusammengearbeitet, in dem Sinne, dass diese Institution dann die Kontinuität des von uns initiierten Projekts hergestellt hat. Ich glaube, dass ein solches Vorgehen ganz wichtig ist. Wenn man ein Projekt wie Public Art in Capão Redondo macht, dann muss

sichergestellt sein, dass diese Initiative langfristig ist und dass man sie danach nicht einfach wieder fallen lässt. Sonst kann eine Enttäuschung entstehen, die kontraproduktiv wirkt.

W.B.: Bei deutschen Brasilienbesuchern – bei Touristen, aber auch bei Forschern und Schriftstellern – lässt sich eine gewisse 'Neugier auf die Favelas' beobachten. Es ist es ein Topos, der sich schon in den Reiseberichten der zwanziger Jahre, dann in den sechziger Jahren z.B. bei Hubert Fichte findet und der sich bis in unsere Tage fortsetzt. Hinter der Neugier auf das Exotische steht vielleicht auch die Frage, wie die virulenten sozialen Probleme, die am Phänomen der Favela besonders augenfällig werden, gemeistert werden können. Wenn du in diesem Punkt die Einstellung der deutschen Brasilienbesucher mit der der brasilianischen Mittelklasse, gerade auch der Intellektuellen und der Künstler, vergleichst: Zu welchen Schlüssen kommst du da? Können die einen von den anderen lernen in bezug auf Formen des Umgangs mit dem sozialen Problem?

M.L.: Zum ersten Teil deiner Frage: der exotische Blick von Deutschen auf die Favelas. Den gibt es zweifelsohne, aber nicht nur bei den Deutschen, sondern bei allen Ausländern, die hierher kommen. Da gibt es ja regelrechte kommerzielle Touren, zumindest in Rio, wo die Leute wie auf einer Safari durch die Favelas gefahren werden. Das ist natürlich eine unglaublich oberflächliche Wahrnehmung. Auch sind die Favelas in der Literatur, wie du schon sagtest, und auch im Film, z.B. *Orfeu Negro*, immer romantisiert worden. Und zwar auch von Brasilianern. Also dieser romantisierende Blick auf das andere Leben, wo alles auf das Elementarste reduziert ist, wo aber gleichzeitig die Menschen unglaublich kreativ sind, der Karneval kommt eben aus der Favela, usw. Ich glaube aber, dass dies ein veraltetes Bild ist und nicht das wiedergibt, was heute die Realität in den Favelas ist: z.B. Drogenhandel. Die Gefahr bei diesem romantischen Blick auf die Favelas, von Ausländern wie von Brasilianern, liegt darin, dass die Realität gar nicht wahrgenommen wird. Wir haben das damals schon festgestellt bei dem Projekt "Verschwinden der Kindheit", als ich mit den Sozialarbeitern der Pastoral do Menor durch die Favelas gezogen bin. Wir konnten

die Kinder und die Jugendlichen schon deshalb nicht ansprechen, weil sie durch Crack außer Gefecht gesetzt waren. Es ist eine Art von Mord, der da stattfindet, gegen den man mit einem punktuellen Kulturprogramm nichts ausrichten kann. Andererseits haben wir auch ein Theaterprojekt gemacht, das jedem Haushaltsausschuss, der solche Programme kürzen will, die Augen öffnen könnte. Der Regisseur Amaury Falsetti hat sechs Monate lang zusammen mit Straßenkindern einen Theater-Workshop gemacht mit dem Resultat: Nach diesen sechs Monaten wären die Kinder weg von der Straße. Das ist ein Beispiel dafür, wie Kulturarbeit den Kindern ein Selbstbewusstsein und eine Identität geben kann, die Voraussetzung dafür ist, aus ihrem Leben etwas Besseres machen zu wollen als unter der Brücke zu leben. Von daher glaube ich, dass die Funktion unserer Arbeit an einer Schnittstelle liegt zwischen dem Sozialen und dem Kulturellen, gerade in einer Stadt wie São Paulo. Aber, wie gesagt, Voraussetzung ist, dass dies eingebunden ist in eine langfristige Arbeit von sozialen Institutionen, die die Kontinuität herstellen. Wir können da nur kleine Anstöße geben.

W.B.: Man merkt, dass du aufgrund eines nahezu zehnjährigen Aufenthalts in São Paulo gleichermaßen intensiv in den beiden Kulturen lebst, in der deutschen wie in der brasilianischen. Du bist längst keine Fremde mehr in dieser Stadt, du bist ein Teil von ihr, und es ist schade, dass sie dich verliert. Könntest du über deine Erfahrung von Identität etwas sagen? Was hat São Paulo in dir verändert?

M.L.: Ich gehe natürlich ganz anders von hier weg, als ich gekommen bin. Durch das Leben hier, durch den ständigen Kontakt mit unseren Projektpartnern, mit allen Menschen, mit denen ich zu tun hatte, haben sich mein Denken und meine Wahrnehmung verändert. Was mich immer beeindruckt hat, ist die Flexibilität der Leute hier, die Fähigkeit, auf andere Umstände zu reagieren, sich entsprechend umzustellen, zu improvisieren. Ich meine jetzt nicht das Klischee vom 'jeitinho', das die Brasilianer mit Recht nicht mehr hören können. Ich meine die Fähigkeit der Menschen in diesem Alltag, der ein sehr harter ist – das Leben in São Paulo ist gewiss sehr viel schwerer als z.B. in Berlin: Verkehrssituation, Kriminalität, die weiten Wege usw. –, mit all die-

sen Schwierigkeiten umzugehen und trotzdem nicht die Freude am Leben zu verlieren. Ich will aber nicht nur Schönfärberei betreiben. Es gibt auch Dinge, die mich gestört haben, wo ich dann unsere deutsche Ordentlichkeit und unsere Beachtung der Regeln vorziehe. Ich meine die Art und Weise, Regeln einfach umzuwerfen, je nachdem, wer man ist, mit wem man verwandt ist und mit wem man befreundet ist.

W.B.: Als langjährige Bewohnerin der Stadt São Paulo: Was hast du beobachtet an Initiativen zur Verbesserung des Zusammenlebens zwischen den Menschen in dieser Stadt, in dieser Gesellschaft mit ihren enormen Unterschieden?

M.L.: Ich denke dabei an keine offiziellen oder großangelegten Initiativen, was meines Erachtens auch gar nicht funktioniert. Dagegen aber gibt es traditionelle kulturelle Phänomene in dieser Gesellschaft, die die Segregation immer wieder durchbrechen. Ein solches übergreifendes und zugleich wohl einzigartiges Phänomen ist der Karneval. Er ist imstande, alle sozialen, ethnischen und Altersunterschiede hinwegzuspülen. Für mich als Deutsche ist das etwas Faszinierendes. Deshalb bin ich auch mit Begeisterung bei der Pérola Negra mitdefiliert. Daneben gibt es freilich verschiedene kulturelle Initiativen, die jedoch nicht diesen übergreifenden Charakter haben, sondern auf bestimmte Stadtviertel oder Altersgruppen oder ethnische Gruppen beschränkt sind.

W.B.: Möchtest du noch etwas ergänzen?

M.L.: São Paulo oder gar Brasilien ist ein Thema, das gar nicht erschöpfbar ist. Ich glaube der eigentliche Grund, weshalb ich nahezu zehn Jahre lang hier geblieben bin – was absolut untypisch ist für eine Laufbahn beim Goethe-Institut –, ist die Tatsache, dass es nie langweilig wurde, dass es immer wieder etwas Neues zu entdecken gab.

Lingüística e Didática da Língua –
Linguistik und Sprachdidaktik

Expressões idiomáticas do alemão e do português

Sidney Camargo*

Abstract: This paper presents a definition of phraseology, and based on this definition it establishes the different types of phraseological units. Then it tries to characterize the idiomatic expression as a metaphoric expression within the scope of phraseologisms, and presents a morpho-syntactic classification of these idioms. The next step consists of a comparison between verbal idiomatic expressions in German and Brazilian Portuguese in order to establish a typology of equivalences between the two languages. It also compares some type of restrictions which occur in idiomatic expressions of both languages, and emphasizes the importance of register in some of the expressions.

Keywords: Phraseology; Idioms; Contrastive analysis German-Portuguese.

Zusammenfassung: In diesem Beitrag wird eine Definition von Phraseologie zum Ausgangspunkt für eine Klassifikation der verschiedenen Typen von Phraseologismen gemacht. Es wird versucht, idiomatische Ausdrücke als metaphorische Ausdrücke im Rahmen der Phraseologismen zu charakterisieren und sie nach morpho-syntaktischen Kriterien zu klassifizieren. Danach wird ein Vergleich zwischen verbalen idiomatischen Ausdrücken des Deutschen und des brasilianischen Portugiesisch zur Erstellung einer Typologie von Äquivalenzen durchgeführt. Darüber hinaus werden auch einige Arten von Restriktionen, die in den idiomatischen Ausdrücken beider Sprachen vorkommen, verglichen und die Bedeutung des Registers vieler Ausdrücke hervorgehoben.

* Sidney Camargo é professor doutor aposentado da Área de Alemão da Universidade de São Paulo.

Stichwörter: Phraseologie; idiomatische Ausdrücke; kontrastive Untersuchung Deutsch-Portugiesisch.

Palavras-chave: Fraseologia; expressões idiomáticas; análise contrastiva alemão-português.

0. Introdução

A lingüística começou a se ocupar de uns anos para cá com um aspecto da linguagem sistematicamente ignorado tanto por estruturalistas quanto por gerativistas, com raras exceções. Trata-se do aspecto da convencionalidade na linguagem. O avanço dessas pesquisas deve-se principalmente aos subsídios providos da sociolingüística e da lingüística pragmática.

Para muitos estudiosos, as expressões idiomáticas constituem o núcleo da fraseologia – ou dos convencionalismos da linguagem. Isso significa que a fraseologia engloba uma série de estruturas lingüísticas com certas características e que as expressões idiomáticas constituem uma parte dessas estruturas fraseológicas. Vejamos, então, em primeiro lugar, o que é fraseologia (ou expressão fraseológica, ou fraseologismo) para em seguida definirmos o que é expressão idiomática (ou fraseolexema).

1. A fraseologia

Entendemos por fraseologia aquelas estruturas lingüísticas recorrentes compostas de pelo menos dois lexemas que apresentam sempre a mesma forma com maior ou menor grau de fixidez, e cuja existência se explica por se tratar de uma convenção estabelecida por uma comunidade lingüística ao longo do tempo. Assim, por exemplo, em português, certos adjetivos são usados em combinação com determinados substantivos: *um fumante inveterado, uma velha coroca*. E em alemão temos, por exemplo, *ein eingefleischter Junggeselle* e *eine faustdicke Lüge*. E alguns substantivos também são usados sistematicamente com determinados verbos: *dar uma resposta, tirar férias, fazer uma pergunta, tecer um comentário* etc. Na maioria das vezes não

nos damos conta dessa fixidez, mas se tomarmos algumas expressões do português com o verbo *fazer*, como por exemplo, *fazer uma visita, fazer uma exigência, fazer companhia, fazer amizade e fazer um discurso* e as transpusermos para os equivalentes em alemão teremos o seguinte resultado: *einen Besuch machen, eine Forderung stellen, Gesellschaft leisten, Freundschaft schließen* e *eine Rede halten*. Portanto, com exceção de *einen Besuch machen*, nenhuma das demais expressões em alemão é constituída pelo equivalente do verbo *fazer*, ou seja, o verbo *machen*. Outro tipo de ocorrência fraseológica são os assim chamados binômios – *Wortpaare* em alemão – que se caracterizam normalmente pela ocorrência de dois lexemas da mesma categoria gramatical e um ou mais conectores, preposição ou conjunção. Não só os termos constituintes são sempre os mesmos, também a ordem em que ocorrem geralmente – mas nem sempre – é fixa. Em alemão temos como exemplos de binômios *Pfeil und Bogen, Tag und Nacht, von Kopf bis Fuß, meine Damen und Herren*, todos com ordem fixa. Em português temos os correspondentes *arco e flecha* (ordem fixa), *dia e noite* (ordem não fixa), *da cabeça aos pés* (ordem não fixa) e *senhoras e senhores* (ordem fixa).

Existem inúmeros critérios para estabelecer as diversas categorias de fraseologismos. Um desses critérios classifica as estruturas fraseológicas em três níveis: em nível sintático, em nível semântico e em nível pragmático. Sem pretender exaurir aqui todos os aspectos envolvidos nessa classificação, apresentaremos os principais tipos de estruturas fraseológicas que ocorrem nos três níveis acima mencionados.

No **nível sintático**, os fraseologismos se caracterizam pela relação de co-ocorrência entre duas ou mais palavras, e subdividem-se em três tipos:

(1) **combinabilidade** – a faculdade que as palavras têm de se combinar umas com as outras. Existem vários tipos de combinabilidade:

(1a) regências

– **regência verbal:**

fragen nach, vergleichen mit, sterben an

perguntar por, comparar com, morrer de

– **regência nominal:**

Angst vor, Bitte an, Liebe zu
medo de, pedido a, amor por

– **regência do adjetivo:**

arm an, zufrieden mit, typisch für
pobre em, satisfeito com, típico de

(1b) **colocações**

– **colocações adjetivas:**

eingefleischter Junggeselle, faustdicke Lüge
solteirão convicto, mentira deslavada

– **colocações prepositivas:**

mit dem Auto, zu Fuss, zu Hause, außer Atem
de carro, a pé, em casa, sem fôlego

– **colocações verbais:**

eine Frage stellen, eine Antwort geben
fazer uma pergunta, dar uma resposta

(2) **ordem** – a co-ocorrência de duas palavras, e por vezes, a ordem das palavras nessas ocorrências pode ser convencionalizada, como já vimos. A este tipo de estrutura fraseológica dá-se o nome de binômio:

(2a) **binômio não metafórico (não idiomático):**

Pfeil und Bogen, meine Damen und Herren
arco e flecha, senhoras e senhores

(2b) **binômio metafórico:**

von A bis Z, mit Sack und Pack
de fio a pavio, de armas e bagagem

(3) **gramaticalidade** – existem algumas estruturas fraseológicas em que são quebradas regras gramaticais. São, portanto, estruturas agramaticais, como o caso de várias conjunções que já se lexicalizaram:

es sei denn, dass
a não ser que.

No **nível semântico**, os convencionalismos são aquelas estruturas cujo sentido não corresponde à soma do significado de cada um dos termos que as compõem e cuja estrutura sintática mais ou menos fixa consiste de uma frase verbal. Trata-se, portanto, de estruturas de significado não composicional e dentre elas encontramos as assim denominadas expressões idiomáticas e os provérbios.

(1) **expressões idiomáticas:**

im selben Boot sitzen, den Kopf zerbrechen
estar no mesmo barco, quebrar a cabeça

(2) **provérbios:**

Lügen haben kurze Beine, Morgenstund hat Gold im Mund
A mentira tem pernas curtas, Deus ajuda a quem cedo madruga.

No **nível pragmático** os convencionalismos são determinados termos ou expressões intimamente ligados a situações específicas cuja recorrência reflete o cunho ritualístico do comportamento verbal humano nessas situações. Essas estruturas fraseológicas são:

(1) **fórmulas situacionais sintáticas:**

Könnten Sie...? Wie wäre es, wenn...?
O senhor poderia...? Que tal se...?

(2) **fórmulas de rotina:** nem sempre constituídas de expressões de dois ou mais lexemas – como saudações, agradecimentos, pedidos de desculpas, votos etc.

As gramáticas em grande parte dão conta, no nível sintático, dos fraseologismos de combinabilidade, e os livros didáticos, além dessas

estruturas fraseológicas, ainda incluem, por motivos óbvios, as fórmulas de rotina, dentro do nível pragmático, como *guten Tag, auf Wiedersehn* etc., sem as quais, aliás, não teríamos as mínimas condições de uma interação verbal socialmente adequada. Outros tipos de fraseologismos são praticamente relegados ao esquecimento em livros didáticos, como os binômios idiomáticos (metafóricos, de sentido figurado) – *von A bis Z, mit Sack und Pack* – e também as assim chamadas – e tão famosas – expressões idiomáticas. Vamos nos concentrar nessas últimas.

2. As expressões idiomáticas

Essas estruturas se encontram além do simples domínio das regras gramaticais e do léxico de uma língua. Assim é que a sentença *Peter hat nicht alle Tassen im Schrank* não nos causa nenhuma estranheza do ponto de vista gramatical, nem o léxico, isto é, as palavras aí contidas, nos causam algum tipo de dificuldade. Só que não vamos conseguir decodificar – isto é, entender essa sentença – e muito menos codificá-la – isto é, produzir essa sentença – se não soubermos de antemão que o sentido dela não equivale à soma dos significados de cada uma de suas unidades lexicais, isto é, de cada uma de suas palavras. A sentença *Peter hat nicht alle Tassen im Schrank* não significa literalmente *Pedro não tem todas as xícaras no armário* na maioria das situações em que é usada. Ela tem um sentido figurado, e precisamos reconhecer essa estrutura como um todo e saber que se convencionou usá-la para significar *Pedro não regula bem da bola*. Estamos diante de uma expressão idiomática.

Vejamos, então, o que são expressões idiomáticas. Não se levando em conta diferenças quanto aos termos usados para designar esse fenômeno lingüístico e a ênfase dada a um ou outro traço característico desse fenômeno, existe um consenso entre os especialistas no assunto quanto à conceituação daquilo que conhecemos como expressão idiomática ou fraseolexema, para usar um termo corrente na fraseologia alemã.

Wolfgang FLEISCHER (1982), lingüista alemão e profundo conhecedor das pesquisas e dos estudos realizados pelos lingüistas russos, especialistas de renome internacional no campo da fraseologia, apre-

senta em sua obra *Die Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache* (“A fraseologia da língua alemã contemporânea”) a seguinte conceituação: uma expressão idiomática, ou seja, um conjunto de duas ou mais palavras, se caracteriza por sua

- (1) idiomaticidade (ou sentido figurado),
- (2) estabilidade semântico-sintática,
- (3) lexicalização e reproduzibilidade (ou recorrência) (FLEISCHER 1982: 35).

(1) **Idiomaticidade** (ou sentido figurado) significa qualquer irregularidade semântica dentro da expressão, que faz com que seu significado não corresponda à soma do significado de cada componente do conjunto. Uma expressão pode ser totalmente idiomática, como em *quebrar o galho*, ou parcialmente idiomática, como em *comprar briga*. Ambos os tipos constituem fraseolexemas (FLEISCHER 1982:73). O critério do sentido figurado, fundamental para que uma expressão seja considerada idiomática, ou um fraseolexema. Se este traço não existir, a expressão será considerada apenas um fraseologismo.

(2) A **estabilidade** (FLEISCHER 1982: 41-47), também chamada de fixidez por alguns lingüistas, constitui um traço fundamental mas não absoluto. Trata-se de uma maior ou menor estabilidade, desde que possa ser verificada: os termos da expressão não podem ser substituídos livremente, a possibilidade de permuta ou é nula ou é de tal forma restrita que pode ser definida. Outros fatores de estabilidade são:

(2a) a existência de **componentes únicos** (*unikale*)

(2b) **anomalias sintáticas e restrições transformacionais:**

ins Haus stehen (anomalia sintática), *Hände schütteln* (restrição transformacional de voz passiva)

de vento em popa (anomalia sintática), dar a mão (restrição transformacional de voz passiva);

(2c) **estabilidade de componentes**, como em binômios:

von A bis Z

de fio a pavio.

(3) A **lexicalização** (FLEISCHER 1982: 67-72) significa que a expressão não é mais produzida a partir de um modelo sintático no processo da fala, mas sim, que é reproduzida como uma unidade lexical pronta. “Essas expressões comportam-se [...] como as menores unidades independentes portadoras de sentido e potencialmente isoláveis da língua, ou seja, as palavras” (FLEISCHER 1982: 67, tradução minha). A reprodutibilidade é um traço derivado da idiomaticidade e/ou estabilidade de uma expressão e não deve ser destacada desses dois traços (FLEISCHER 1982: 69).

Além disso, um fraseologismo – e, portanto, também um fraseolexema – deve conter pelo menos um **termo autossemântico** (*Autosemantikum*), ou seja, uma palavra de conteúdo: substantivo, adjetivo, verbo, advérbio e numeral (FLEISCHER 1982: 34-35).

Levando-se em consideração a categoria gramatical de seus componentes, sua possível função sintática e seu paradigma morfológico, distinguimos quatro **classes de fraseolexemas**. Trata-se, portanto, de uma classificação morfossintática:

(1) **fraseolexemas nominais ou substantivos:**

bessere Hälfte
pobre diabo;

(2) **fraseolexemas adjetivos:**

zum Malen schön
de mão cheia;

(3) **fraseolexemas adverbiais:**

von A bis Z,
de fio a pavio;

(4) **fraseolexemas verbais:**

im selben Boot sitzen,
estar no mesmo barco.

A categorização dos fraseologismos baseada na classificação morfossintática não corresponde necessariamente à classe de palavras do

componente da expressão que aparece como termo básico. No entanto, um fraseologismo que não contenha uma forma verbal não pode constituir um fraseolexema verbal (FLEISCHER 1982: 143-144).

FLEISCHER também discute e apresenta soluções para alguns casos que podem suscitar dúvidas quanto à sua classificação, como (1) fraseolexemas verbais com o verbo estativo *ser* e (2) fraseolexemas com verbos funcionais. Vamos ver apenas o primeiro caso, a título de ilustração.

As expressões formadas com o verbo estativo *ser* são consideradas fraseolexemas verbais quando esse verbo constituir elemento obrigatório (fixo) do fraseologismo, como em *ser fogo*. O verbo *ser* não desempenha nesses casos nenhum papel semântico, mas sim, sintático, como elemento de predicação. E o que é importante: “Os fraseolexemas com o verbo *ser* contêm suas características fraseológicas apenas na frase nominal [...]. O verbo *ser* é apenas um catalisador na formação de um fraseolexema verbal.” (FLEISCHER 1982: 145)

3. Como cotejar expressões idiomáticas de duas línguas

Ao cotejarmos expressões idiomáticas de duas línguas, alguns aspectos importantes devem ser levados em conta.

Em primeiro lugar devemos verificar a possibilidade de equivalências lexicais de expressões idiomáticas com o mesmo sentido em alemão e em português. Existem três possibilidades de equivalência na transposição de uma expressão idiomática de um sistema lingüístico para outro:

(1) expressão idiomática de léxico idêntico:

estar no mesmo barco – *im selben Boot sitzen*;

(2) expressão idiomática de léxico semelhante:

ir por água abaixo – *den Bach runtergehen*;

(3) expressão idiomática de léxico diferente:

levar a cabo – *über die Bühne bringen*.

Quando não há nenhuma expressão idiomática com o mesmo sentido na outra língua, só nos resta o recurso de lançar mão de um lexema simples ou de uma paráfrase não idiomática: *abrir mão de alguma coisa*, expressão idiomática em português – *verzichten*, lexema simples em alemão; *Hand und Fuß haben*, expressão idiomática em alemão – *fazer sentido, ser coerente*, paráfrase não idiomática em português.

Vejam agora alguns exemplos de expressões idiomáticas de léxico idêntico e mesmo sentido nas duas línguas:

- sich jemandem in die Arme werfen* – jogar-se nos braços de alguém
- die Ärmel hochkrepeln* – arregaçar as mangas
- das Eis brechen* – quebrar o gelo
- im gleichen Boot sitzen* – estar no mesmo barco
- sein Kreuz tragen* – carregar sua cruz
- Feuer fangen* – pegar fogo
- Fuß fassen* – tomar pé
- eine schwere Geburt sein* – ser um parto difícil
- jemanden außer Gefecht setzen* – pôr alguém fora de combate
- sich sein eigenes Grab schaufeln* – cavar seu próprio túmulo
- jemandem den Hals umdrehen* – torcer o pescoço de alguém
- den Kopf verlieren* – perder a cabeça
- jemandem die Krallen zeigen* – mostrar as garras a alguém
- gegen den Strom schwimmen* – nadar contra a corrente
- den Teufel im Leib haben* – ter o diabo no corpo

Expressões idiomáticas de léxico semelhante:

- den Bach runtergeben* – ir por água abaixo
- von der Bildfläche verschwinden* – sumir do mapa
- eine kalte Dusche sein* – ser um banho/uma ducha de água fria
- in die Falle geben* – cair na armadilha
- ein Fass ohne Boden sein* – ser um saco sem fundo
- sich die Finger schmutzig machen* – sujar as mãos

- Gift und Galle spucken* – cuspir fogo
- weder Hand noch Fuß haben* – não ter nem pé nem cabeça
- Himmel und Hölle in Bewegung setzen* – mover céus e terras
- die Karten aufdecken* – abrir o jogo
- auf dem Mond leben* – viver no mundo da lua
- ein Schlag ins Wasser sein* – ser um tiro n'água

Expressões idiomáticas de léxico diferente:

- auf dem absteigenden Ast sein* – ir de mal a pior
- aus der Art schlagen* – fugir à regra
- kein Blatt vor den Mund nehmen* – não ter papas na língua
- sich in die Brust werfen* – fazer farol
- jemandem den Daumen drücken* – cruzar os dedos para alguém
- die Engel singen hören* – ver estrelas
- die Waffen strecken* – entregar os pontos
- auf die Nase fallen* – quebrar a cara
- sich auf die Beine machen* – pôr-se a caminho
- über die Bühne bringen* – levar a cabo

Expressões idiomáticas sem correspondente na outra língua:

- ins Auge geben* – ser fatal, ter um fim desastroso
- Blut lecken* – tomar gosto
- unter einen Hut bringen* – conciliar
- auf den Ohren sitzen* – estar surdo, não obedecer

Vejam em seguida algumas particularidades de expressões idiomáticas que devem ser levadas em consideração principalmente quando colocamos dois sistemas lingüísticos lado a lado.

Muitas expressões idiomáticas em ambas as línguas estão sujeitas a uma série de restrições, como o uso obrigatório do artigo, a ausência obrigatória do artigo, a negação como elemento obrigatório, a impossibilidade de transformação passiva, a impossibilidade de inserção de atributo etc. À guisa de ilustração, vamos apresentar a seguir al-

guns casos referentes ao uso obrigatório ou omissão obrigatória do artigo e também ao uso da negação em expressões de léxico idêntico ou semelhante nas duas línguas, casos em que essas restrições ficam mais evidentes.

Ausência obrigatória do artigo em alemão e em português:
mit verschränkten Armen dabeistehen – ficar de braços cruzados
Fuß fassen – tomar pé.

Uso obrigatório do artigo em alemão e em português:
Die Hand ins Feuer legen – pôr a mão no fogo.

Mas também temos casos em que as duas línguas diferem, como por exemplo a existência obrigatória de artigo em alemão e a omissão obrigatória do artigo em português:

mit dem Feuer spielen – brincar com fogo
das Feuer eröffnen – abrir fogo.

Existem também em ambas as línguas fraseolexemas verbais que apresentam uma negação fraseológica, isto é, uma negação como parte integrante da expressão:

kein Blatt vor den Mund nehmen – não ter papas na língua
keinen Finger rühren – não erguer um dedo.

Tanto em alemão quanto em português não existem as correspondentes afirmativas dessas expressões.

Por vezes um dos sistemas comporta o uso da negativa e também sua ausência, enquanto o outro sistema apresenta apenas uma das possibilidades. É o caso, por exemplo, das expressões em alemão:

Hand und Fuss haben (afirmativa) e *weder Hand noch Fuss haben* (negativa),

enquanto o português conhece essa expressão – com léxico semelhante – apenas em sua forma negativa: *não ter nem pé nem cabeça*. A afir-

mativa em alemão, *Hand und Fuss haben*, não encontra correspondente em português, precisando ser traduzida por uma paráfrase como *fazer sentido*. Aqui a negação é fraseológica em português mas não o é em alemão.

Em ambas as línguas existem expressões que comportam variantes. Isso significa que um termo da expressão pode ser substituído por outro termo, geralmente do mesmo campo semântico:

ein Bild/Anblick für Götter sein – ser um colírio para os olhos
sein Kreuz/Bündel tragen – carregar sua cruz

jemandem den Hals/die Gurgel umdrehen – torcer o pescoço de alguém

Himmel und Hölle/alle Hebel in Bewegung setzen – mover céus e terras

sich auf die Beine/die Socken machen – dar no pé.

Assim como muitas palavras de uma língua, um grande número de expressões idiomáticas apresenta formas idênticas de sentido literal, não metafórico. Essa coexistência de formas idênticas, uma em nível literal e outra em nível metafórico é entendida como homonímia (*Feuer fangen* e pegar fogo, literais, e *Feuer fangen* e pegar fogo, metafóricos). Por outro lado, existem expressões que apresentam dois ou mais significados dentro do nível idiomático: essas expressões são consideradas polissêmicas, isto é, com mais de um sentido. São casos de **polisssemia**:

in Fabrt sein – 1. estar de bom humor 2. estar furioso;

den Kanal voll haben – 1. estar cheio/farto 2. estar de pileque;

dar a mão – 1. ser solidário 2. cumprimentar;

jogar água na fervura – 1. acalmar 2. desestimular.

Cinegrama (*Kinegramm*) é o termo usado para a representação verbal de um comportamento comunicativo não verbal. Certos comportamentos não verbais são altamente convencionalizados em todas as culturas e podem ser substituídos por uma palavra ou por uma seqüência de palavras. Esse alto grau de convencionalidade se reflete

na língua, que fixa esses emblemas através de uma palavra ou expressão. Essas expressões têm dois níveis de significado, o nível que indica o processo cinético (às vezes acompanhado do gesto correspondente), e o nível metafórico, que indica o teor comunicativo desse comportamento não verbal, agora verbalizado:

Hände schütteln, dar a mão = cumprimentar;
den Daumen drücken, cruzar os dedos = desejar boa sorte.

Essas expressões, por conterem um aspecto idiomático, obviamente fazem parte de um levantamento de fraseolexemas (BURGER et al. 1982: 56-60).

Cabe mencionar ainda um aspecto interessante no confronto de expressões idiomáticas de dois sistemas diferentes: a **existência do fenômeno idêntico aos falsos cognatos** em nível lexical. Se de um lado temos um termo como *absolvieren*, em alemão, que não significa absolver, em português, ou *Artist*, que não equivale exatamente ao nosso artista, assim também no âmbito das expressões idiomáticas dá-se o mesmo fenômeno. Tomemos as seguintes expressões do alemão:

jdn an die Wand drücken
mit dem linken Bein aufgestanden sein
kalte Füße kriegen

Nos três casos temos expressões de léxico semelhante em português: *encostar alguém na parede*, *levantar com o pé esquerdo* e *ter pé frio*. Apesar dessas semelhanças, os sentidos que elas veiculam nos dois sistemas são diferentes. Em português, *encostar alguém na parede* significa forçar alguém a fazer ou dizer alguma coisa ou a tomar uma posição, a agir, portanto. Em alemão, o sentido é exatamente o contrário: *jdn an die Wand drücken* significa tolher, imobilizar, dominar alguém. *Levantar com o pé esquerdo* significa estar com azar, nada está dando certo, enquanto que em alemão *mit dem linken Bein aufgestanden sein* significa estar mal humorado. *Ter pé frio* em português também significa algo como ter azar, enquanto que em alemão *kalte Füße kriegen* significa ficar com medo. As metáforas são seme-

lhantes mas seus significados são diferentes nos dois sistemas, portanto as duas culturas têm interpretações diferentes para cada um desses casos.

Outro aspecto a ser observado é a **questão do registro**. De maneira geral, podemos atribuir a uma expressão idiomática um dos três seguintes registros:

- (1) registro neutro, quando a expressão ocorrer indiferentemente em nível formal e informal de linguagem oral e escrita;
- (2) registro informal, quando a expressão ocorrer em nível informal de linguagem oral e escrita;
- (3) registro coloquial, quando a expressão ocorrer apenas em nível informal de linguagem oral.

Tomemos como exemplo as inúmeras expressões idiomáticas que estão contidas no campo semântico do verbo morrer. Como a morte é um tabu nas culturas de língua portuguesa e de língua alemã – em outras também, evidentemente – essas culturas, em muitas ocasiões, evitam a menção direta desse verbo, criando assim eufemismos e disfemismos para expressá-lo. Assim temos em português os **eufemismos**: dizer adeus ao mundo, dar o último suspiro, render o espírito, fechar os olhos, entre outros, todos de registro neutro. Mas também temos um grande número de **disfemismos**, isto é, de paráfrases metafóricas jocosas: bater as botas, esticar as canelas, abotoar o paletó, todas de registro coloquial. O mesmo se dá em alemão. Dentro do registro neutro temos: *ums Leben kommen*, *ins Jenseits eingeben*, *den Geist aufgeben*, *die Augen zumachen* etc. E no registro coloquial temos: *ins Gras beißen*, *in die Bretter geben*, *die Kartoffeln von unten ansehen*. O que essas expressões têm em comum, tanto em português como em alemão, é o fato de constituírem eufemismos e disfemismos para contornar o tema tabu que é a morte. Essas expressões, em maior ou menor grau, têm certas características pragmáticas que as vinculam a certas situações específicas: poderíamos usar uma dessas expressões jocosas ao nos referirmos a uma terceira pessoa: “Como era chato o seu José. Quando foi que ele esticou as canelas?” Mas é me-

nos provável que chegássemos ao velório do seu José e disséssemos à sua viúva: “Meus pêsames. Eu sinto muito. A que horas foi que o seu José esticou as canelas?”

Em muitas dessas expressões, a metáfora subjacente é a mesma nas duas línguas, o que faz com que tenham componentes lexicais equivalentes, facilitando sua transposição de um sistema para o outro: fechar os olhos = *die Augen zumachen*; render o espírito = *den Geist aufgeben*. Mas se não houver uma equivalência ou mesmo uma semelhança lexical é necessário uma certa cautela. Nessas expressões idiomáticas, por exemplo, não podemos traduzir uma expressão de registro coloquial por uma expressão de registro neutro, porque estaremos omitindo o caráter jocoso, ou mesmo irreverente, de seu conteúdo. Da mesma forma, se traduzirmos uma expressão neutra por uma coloquial, estaremos introduzindo um elemento jocoso onde ele não cabe, e podemos assim estar infringindo normas rígidas de comportamento social.

Esses são alguns aspectos importantes da fraseologia, e em particular das expressões idiomáticas verbais que devem ser levados em consideração tanto para o ensino das línguas estrangeiras quanto para o ato tradutório.

Referências bibliográficas

- BURGER, H. et al. *Handbuch der Phraseologie*. Berlin/New York, De Gruyter 1982.
- CAMARGO, S. e BORNEBUSCH, H. *Wörterbuch metaphorischer Redewendungen Deutsch-Portugiesisch*. São Paulo, E.P.U. 1996.
- CAMARGO, S. “Fraseologia contrastiva alemão-português.” In: *Encontro de Professores de Línguas Estrangeiras (Nº 2)*. São Paulo, UNESP 1991, 108-112.
- FLEISCHER, W. *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut 1982.

Brasilianisch-portugiesische und deutsche Phraseologismen im Kontrast: Beschreibungsverfahren und Äquivalenzsuche

Eva Glenk*

Abstract: This paper shows the necessity of analysing phraseological units in the light of pragmatics and proposes two ways of realizing a contrastive analysis with regard to lexicographic description and foreign language teaching.

Keywords: Phraseology; Pragmatics; Lexicography; German; Portuguese.

Resumo: O presente trabalho mostra a necessidade de analisar os fraseologismos especialmente sob o prisma da pragmática e apresenta duas propostas para sua análise contrastiva visando sua descrição lexicográfica e o ensino de língua estrangeira.

Palavras-chave: Fraseologia; pragmática; lexicografia; alemão; português.

Zusammenfassung: In diesem Beitrag wird über die Notwendigkeit der Untersuchung der pragmatischen Aspekte von Phraseologismen reflektiert und Vorschläge zu ihrer konkreten Erhebung und ihrer kontrastiven Analyse im Hinblick auf eine lexikographische Beschreibung und den Fremdsprachenunterricht gemacht.

Stichwörter: Phraseologie; Pragmatik; Lexikographie; Deutsch; Portugiesisch.

* Eva Glenk é professora doutora da Área de Alemão do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

0. Einleitung

Ich erinnere mich an einen Vortrag vor angehenden Deutschlehrern, bei dem ich das Publikum gebeten hätte, seine Meinung zum Stellenwert der Phraseologie im Fremdsprachenunterricht zu äußern, und bei dem folgender zögernder Beitrag von einem Teilnehmer kam: Phraseologismen würden im Unterricht besser nicht zu sehr betont, denn seiner Erfahrung nach hätten Deutschlernende aus bestimmten Kulturen großes Interesse daran, etwa Sprichwörter zu lernen, weil sie gewohnt seien, in ihren Kulturen in allen Sprechsituationen Sprichwörter einzusetzen, und ihnen daher einen hohen Stellenwert beimessen. Diesen Brauch übertrügen sie auf die Fremdsprache und in die Fremdkultur und verwendeten daher in der Folge auch im Gespräch mit Deutschen ständig Sprichwörter, obwohl das im deutschen Sprachraum nicht nur unüblich, sondern sogar verpönt sei.

Diese kritische Äußerung, die am Beispiel der Sprichwörter die Nutzlosigkeit, ja geradezu die Gefahr einer didaktischen Beschäftigung mit Phraseologismen im Allgemeinen und Sprichwörtern im Besonderen zu zeigen versuchte, ist dem Kritiker zum Argument dafür geraten, dass der Phraseologie in der Fremdsprachendidaktik ein besonderes Augenmerk gewidmet werden sollte, und zwar nicht etwa durch das kontextfreie Erlernen von phraseologischen Einheiten (das schien die Lernsituation zu sein, auf die jener Kritiker sich bezog), sondern durch die angemessene Beschäftigung mit den Besonderheiten, die die festen Wortverbindungen auszeichnen, insbesondere ihre pragmatischen Aspekte – d.h. ihren Gebrauch.

Der Gebrauch von Phraseologismen ist – stärker als der einfacher Lexeme – in zweifacher Weise determiniert: einerseits dank ihrer **Skriptgebundenheit**, d.h. bestimmte kulturelle Skripts (in einer Kultur vorhandene sprachliche, in bestimmten Situationen anzuwendende Handlungsmuster) verlangen die Verwendung bestimmter fester Ausdrücke. Andererseits sind sie selbst nicht nur **strukturstabil**, sondern auch **gebrauchsstabil**, d.h. sie unterliegen syntaktisch-semantic und pragmatischen Restriktionen.

Für ihre Skriptgebundenheit ("in dieser Situation sagt man so") lässt sich etwa das Beispiel eines Einkaufsgesprächs anführen. Zu ihm gehören in unseren Kulturen Gruß-, Bitt- und Dankesformeln, ebenso wie andere sprachlich relativ feste Ausdrücke, die die Teilhandlungen begleiten, z.B. "Das haben wir leider nicht auf Lager" oder "Darf es sonst noch etwas sein?".

Die Stabilität von Struktur, Lexik und Gebrauch reicht von vielfältigen syntaktischen und semantischen Restriktionen bis hin zur klaren Bindung der Phraseologismen an bestimmte emotionale Sprechereinstellungen (ironisch, entrüstet ...), an eine Region, einen Anwendungsbereich (institutionell, privat ...), an Textsorten, an Fach- Gemein- oder Gruppensprache und nicht zuletzt an eine beschränkte Zahl von Illokutionen. (Vgl. auch WOTJAK 1992: 24ff.)

Das schafft – im Vergleich zu Lexemen – ein **Mehr an Informationen**, die zum Frame eines bestimmten Phraseologismus gehören und die daher auch bei seiner Beschreibung erfasst werden müssen.

Dass syntaktischen und semantischen Restriktionen Rechnung getragen werden muss, darüber herrscht relativ große Einigkeit. Was aber dieses Mehr an Information betrifft, so wird gerne die "chaotische Forschungslage des Konnotationsverständnisses" (LERCHNER 1983) bemüht oder Raumgründe ins Feld geführt, um die Unhaltbarkeit "selbst einer sehr genauen und umfangreichen Bedeutungsbeschreibung" für lexikographische Zwecke aufzuzeigen (WOTJAK 1992: 29).

Trotz aller Skepsis gegenüber einer möglichen Beschreibung der vielfältigen pragmatischen Aspekte, zeigen viele Autoren, dass eine pragmatische Beschreibung nicht nur nötig, sondern auch möglich ist.

1. Pragmatik in der Beschreibung von Phraseologismen

In aller Kürze soll hier ein Abriss einiger Stimmen, die den Stellenwert der Pragmatik in der Beschreibung von Phraseologismen betonen, gegeben werden.

WOTJAK (1992: 9) selbst, die die Kritik an pragmatischen Untersuchungen zu Wort kommen ließ, zeigt, dass eine Beschreibung, die nicht nur dem Verstehen sondern auch der angemessenen Verwendung phraseologischer Ausdrücke in Texten der Zielsprache verpflichtet ist, "möglichst sachverhaltsadäquat, situations- und textsortenangemessen wie partnergerecht" sein muss.

Die pragmatischen Aspekte können nun aus zwei verschiedenen Perspektiven gesehen werden. Die erste Fragestellung führt vom sprachlichen Ausdruck zu seiner Bedeutung, wobei sie das illokutive, kommunikative und situative Potential der Phraseologismen untersucht; die andere Perspektive führt von kulturellen Skripten zu deren konkreten, sprachlichen Ausführung und der damit verbundenen Verwendung von Phraseologismen. Es handelt sich hier also weniger um verschiedene Untersuchungsgegenstände, sondern eher um unterschiedliche methodische Annäherungsversuche an das zu untersuchende Objekt.

1.1. Gebrauchsgebundenheit und -restriktionen von Phraseologismen

Laut SCHEMANN (1993) kann die Bestimmung einer phraseologischen Einheit außer auf der semantischen auch auf der pragmatischen (Benutzer: seine Gründe, Voraussetzungen, Intentionen) und der situativen Ebene (welche Situationen führen zur Verwendung eines Ausdrucks? welche gesellschaftlichen Anschauungen und Normen finden in der Sprache klischeehaft ihren Ausdruck?) erfolgen.

Die **Sprechaktgebundenheit** mancher phraseologischer Einheiten etwa macht er an folgendem Beispiel deutlich. Die scheinbar synonymen phraseologischen Einheiten a) "jn. in Ruhe lassen" und b) "schieß/schießt in den Wind" decken sich nur in bestimmten Sprechakten weitgehend:

1. Die Gerda hat mich heute in der Tat den ganzen Nachmittag in Ruhe gelassen. Ich konnte endlich mal wieder ungestört arbeiten.
2. Ob mich die Gerda auch morgen in Ruhe läßt, so daß ich meine Arbeit ungestört zu Ende schreiben kann?

3. Jetzt sollte man den Kranken eine Zeitlang in Ruhe lassen!
 4. Laß mich in Ruhe, Mensch! Du weißt doch ganz genau, daß ich mit der Sache nichts zu tun haben will!
- Nur im letzten Beispiel läßt sich "schieß in den Wind!" einsetzen. Ein Satz wie "Gerda schoß heute in der Tat den ganzen Nachmittag in den Wind." oder "Ob sie auch morgen in den Wind schießt?" u.ä. ist dagegen nicht möglich – es sei denn in spielerischer Absicht."
(SCHEMANN 1993, XXXVff)

Als Grund für diese pragmatische Restriktion nennt er, dass "schieß in den Wind" auf einen einzigen Sprechakt festgelegt ist: ABWEHR, ZURÜCKWEISUNG.

Jede (europäische) Sprache hat unzählige phraseologische Einheiten, die nur zum Ausdruck einer ganz bestimmten Sprechereinstellung gebraucht werden können – in diesem Sinn also sprechaktgebunden sind. (ibid.: XXXVI)

Die Gebundenheit an einen bestimmten Sprechakt kann sogar dazu führen, dass ein Einzelwort phraseologisch wird: z.B. "Raus" (Synonym zu "schieß in den Wind"). Und natürlich muss ein Wörterbuch diese Gebundenheiten angeben.

Auch DOBROVOL'SKIJ schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er anführt, dass außer dem konzeptuellen Wissen, das durch das betreffende Idiom evoziert wird, zum relevanten Wissen auch das Wissen um Gebrauchsregeln gehört.

Der Inhaltsplan eines Idioms, wie er im mentalen Lexikon gespeichert ist, kann heuristisch als eine zusammengefaltete konzeptuelle Struktur [...] mit potentieller Fähigkeit zu einer situativen Entfaltung dargestellt werden. Einzelne Elemente einer zusammengefalteten konzeptuellen Struktur haben eine unterschiedliche Gewichtung, d.h. es gibt sowohl stabile, 'starke' Elemente, die in allen Kontexten erhalten bleiben, als auch 'schwache' Elemente, die bei bestimmten situativen Realisationen nicht aktualisiert werden und manchmal individuell-zufälligen Charakter tragen. (DOBROVOL'SKIJ 1997: 103)

DOBROVOL'SKIJ führt weiter aus, dass es eine Reihe von Idiomem gibt, "deren **illokutives Potential** mehr oder weniger fest fixiert und an bestimmte Sprechakttypen gebunden ist." (ibid.: 104)

Er verweist auf BURGER (1991: 21), der gezeigt hat, dass "blaues Wunder" üblicherweise in der Form "da kannst/wirst du dein blaues Wunder erleben" mit der illokutiven Handlung WARNEN, DROHEN erscheint. "In solchen Fällen ist das illokutive Potential ein fester Bestandteil der konzeptuellen Struktur, die dem Idiom zugrunde liegt, und muß lexikographisch beschrieben werden." (DOBROVOLS'KIJ 1997: 106)

Einige Beispiele für die Illokutionsverhaftetheit, die der Autor zitiert (ibid.: 105):

- a) jn auf die Folter spannen: Spann mich nicht auf die Folter! AUFFORDERN ZUM SPRECHEN
- b) im Klartext: Im Klartext heißt es ...; Um das noch einmal im Klartext zu sagen; Das bedeutet also im Klartext PRÄZISIEREN
- c) einen Besen fressen: Ich fresse einen Besen, wenn ... SCHWÖREN
- d) jdm bleibt die Spucke weg: Da bleibt einem/dir die Spucke weg! VERWUNDERUNG

1.2. Skriptgebundenheit von Phraseologismen

SCHEMANN spricht auch jenen pragmatischen Aspekt an, den wir eingangs als Skriptgebundenheit der Phraseologismen vorgestellt haben, wenn er behauptet: "Unser ganzes Leben steckt voller **Sprachriten**". (1993: XXXVII) Das juristische System, die Politik, die Medien, ja sogar wissenschaftliche Arbeiten sind voller Floskeln. Natürlich ist auch unser Alltag geprägt von sprachlichen Stereotypen, man denke nur an den Gruß, der ein soziales Erfordernis ist.

Die typische Formulierung für die jeweils typische Situation – das ist auch COULMAS' (1981) Untersuchungsobjekt. Bei der Untersuchung der **Routineformeln** schreibt er ihrer kommunikativen Leistung zwei Gruppen von Funktionen zu:

- a) Zu den diskursiven Funktionen zählt er Gesprächssteuerung (Einleitung... "schieß los"...), Evaluation (Bewertung eines Redebeitrags), Metakommunikation (Thematisierung der Sprache, des Gesagten "was

bedeutet das?") und Entlastungsfunktion (Verzögerungen, die der Sprechplanung dienen, z.B. "nicht wahr?").

b) Bei den sozialen Funktionen unterscheidet er Kontaktfunktion (Aufmerksamkeitserlangung, Beziehungskontrolle im Rahmen konventioneller Höflichkeit, "wie geht's"), Stärken der Verhaltenssicherheit des Sprechers (Zustimmung, Entschuldigung... "ganz meine Meinung", "sehr erfreut"), Schibboleth-Funktion (Ausdruck einer Gruppenzugehörigkeit, "Grüß Gott") und Konventionalitätsfunktion ("in stiller Trauer geben wir bekannt", "wäre es möglich, dass?"), (apud LÜGER 1999: 141-142).

Das Konzept der Routineformeln hat GÜLICH (1997: 144) zum Ausgangspunkt für ihr Konzept der "**formelhaften Texte**" gemacht. Es geht dabei um komplexe formelhafte Äußerungen, um Phraseologismen auf Textebene – im Unterschied zu Phraseologismen in der Funktion eines Satzgliedes oder satzwertiger Phraseologismen:

Routineformeln sind wie Sprichwörter oder auch Gemeinplätze Muster für die Konstituierung von Handlungen, und zwar von solchen Handlungen, die sich in der alltäglichen kommunikativen Praxis jeder Sprachgemeinschaft wiederholen. Sie sind an rekurrente Situationen des sozialen Verkehrs gebunden und sind als Resultat dieser Situationsstandardisierungen zu betrachten. (COULMAS 1981: 13)

Als Beispiele solcher formelhafter Texte nennt GÜLICH (1997: 143ff.) Todesanzeigen, Einladungen, Weihnachts- und Neujahrswünsche; aber auch komplexere Texte wie Danksagungen aus wissenschaftlichen Arbeiten. Sie beschreibt formelhafte Texte als Texte, die entweder

a) als ganze in einer bestimmten Situation mit identischem Wortlaut unverändert reproduziert werden, oder

b) als Texte, die in nahezu identischer Form reproduziert werden, denen einheitliche Muster zu Grunde liegen, aber einige Leerstellen aufweisen.

Wenn wir ein bisschen weiter zurückblenden, so hat ZULUAGA (1977: 319) bereits in den Siebzigerjahren auf die Fixiertheit der "**Formeln**" in zweifacher Hinsicht hingewiesen: "zum einen Fixiertheit ihrer

inneren Struktur, also eine formale, sprachliche Fixiertheit, und zum anderen Fixiertheit ihrer Verwendung in bestimmten Situationen des sozialen Handelns, also eine pragmatische Fixiertheit“.

Auch bei seinem Vorschlag zur Analyse des Formelgebrauchs als Beschreibung jedes einzelnen Situationstyps unterscheidet er sich nicht wesentlich von „modernerer“ Forderungen. Als Elemente, die in der Strukturierung der jeweiligen Situation einmal relevant, einmal unwichtig sein können, gibt er an:

(a) Typ des sozialen Ereignisses (z.B. Begegnung, Trennung, Geburtstag), (b) Tageszeit, (c) Ort, (d) Beziehung zwischen den am Ereignis teilnehmenden, (e) deren soziale Stellung, (f) Verhältnis der Geschlechter, (g) Zahl der Angesprochenen, (h) Kommunikationskanal (mündlich, schriftlich, durch Telefon, etc.). (ibid.: 322)

Als Beispiele führt er Ausdrücke an, die bei einer Begegnung: „Qué tal?“, zu einer bestimmten Tageszeit „Buenas noches“, in der geschriebenen Kommunikation: „mit vorzüglicher Hochachtung“ Verwendung finden.

Wesentlich ist seine Bemerkung, dass „der Beschreibung der Situationstypen, auf die die Formeln festgelegt sind, [...] allerdings die Berücksichtigung der geographischen, soziokulturellen und sprachstilistischen Verschiedenheiten bzw. Varianten innerhalb einer historischen Sprache vorausgehen“ muss. (ibid.: 323)

Beispiele dafür sind „Grüß Gott“ als geographische Variante (in Süddeutschland gebraucht) zu „Guten Tag“, „Guten Morgen“, „Guten Abend“; soziokulturelle Unterschiede: „mi sentido pésame“ (populäre und bäuerliche Gesellschaftsschicht Kolumbiens); „lo acompaño en la pena“ (Mittelschicht); „mi sentida condolencia“ (gehobenere Schicht); sprachstilistische Unterschiede: „Tschüß“ und „Ade“ sind familiäre Varianten von „Auf Wiedersehen“, das neutral ist.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass es für den kompetenten Sprecher unerlässlich ist, sowohl über das Wissen sprachlich adäquaten Handelns, also über die Kenntnis kultureller Skripts und

deren angemessene sprachliche Realisierung u.a. durch Phraseologismen, zu verfügen, sowie die Frames dieser Phraseologismen einschließlich ihrer Gebrauchsbedingungen zu kennen.

2. Kontrastive Untersuchung verbaler Phraseolexeme: Äquivalenz und *Tertium Comparationis*

Nachdem die Frage der Notwendigkeit geklärt ist, stellt sich nun die Frage des „Wie“ der Beschreibung der pragmatischen Aspekte von Phraseologismen im Rahmen einer kontrastiven Untersuchung, für die gerade die Gebrauchsbedingungen und -restriktionen von größter Wichtigkeit sind.

Für den Fremdsprachenlernenden ist einerseits die Rezeption, andererseits die Produktion von fremdsprachigen Texten Lernziel, das heißt also auf kognitive Ebene übertragen, die passive und aktive Kenntnis von Frames und kulturellen Skripts.

Während aus rezeptiver Perspektive eine ausführliche monolinguale Beschreibung ausreichend scheinen könnte, wird bei Berücksichtigung der Ansprüche, die an die produktive Kompetenz Fremdsprachenlernender und -nutzer gestellt werden, einsichtig, dass vor allem aufgrund der textbildenden Funktion der Phraseologismen der Zugriff auf Äquivalenzen gewährleistet werden sollte. Zur Veranschaulichung des Potentials der Phraseologismen, zur Textentfaltung beizutragen, ein Textbeispiel mit dem Ausdruck „estar no mesmo barco“, d.h. „im selben Boot sitzen“, aus einer brasilianischen Tageszeitung, aus dem ganz klar hervorgeht, wie sowohl das dem Phraseologismus zu Grunde liegende Bild wie auch die lexikalischen Komponenten, die vielfach im Text wiederholt werden, zur Textkonstruktion beitragen:

Ainda que a globalização seja uma lei tão natural quanto a lei da gravidade, ela terá de ser disciplinada para que o homem não volte à barbárie. Aceitá-la como fatalidade é tolerar a cegueira da brutalidade dos resultados.

Saindo do conceitual e entrando no operacional: uma econo-

mia nacional não pode se basear na Bolsa da Tailândia nem na taxa de juros de outro país. Essa é a ameaça que pesa sobre o nosso futuro imediato. Nem adianta invocar que não existem economias nacionais e sim a economia mundial. Para o bem ou para o mal, **não estamos no mesmo barco**. Lembro uma charge do Lauzier no "Paris Match", aí pelos anos 70. Uma **nave** antiga com três fileiras de **remadores** (trirreme), escravos que dia e noite movimentavam os pesados **remos** que faziam o **barco** andar. Com enorme chicote, o capataz imprimia velocidade ao ritmo dos **remadores**, açoitando-os sem parar. Um deles, desfalecido, consegue entrar na cabine do comandante que está reclinado à mesa farta, mulheres deslumbrantes colocando cachos de uva em sua boca. O **remador** diz que assim não dá, o comandante responde: "Mas **estamos todos no mesmo barco!**" Globalização é isso. O mundo é o **barco**. Os **comandantes** mordem cachos de uvas na fatura da bacanal. Os **comandados** sofrem na carne o **chicote** da paz e do progresso. (FOLHA DE SÃO PAULO 1997)

Wenn auch die Findung von absoluten Äquivalenzen vielfach unerreicht ist, da viele phraseologische Einheiten keine oder nur Teil-äquivalente in Ausgangs- bzw. Zielsprache besitzen, ist die Äquivalenz doch letztes Ziel der kontrastiven Untersuchung und Beschreibung phraseologischer Frames und deren Einbindung in kulturelle Skripts.

Welcher Methode nun soll sich die kontrastive Untersuchung bedienen?

Die Kernfrage, die sich stellt, wenn Lexeme verschiedener Sprachen verglichen werden sollen, ist nicht nur die Frage der angemessenen Beschreibung. Bevor verglichen werden kann, muss zunächst geklärt werden, wie verglichen werden soll, es stellt sich, in anderen Worten, die Frage nach dem *Tertium Comparationis*.

Der Vergleich ist dort einfach, wo eine Sache (etwa ein bestimmtes Objekt) als *Tertium Comparationis* der sprachvergleichenden Analyse dienen kann, wie KROMANN/ KJAER das am technischen Gegenstand *Kugellager* darstellen.

Die verschiedenen Typen von Kugellagern machen ein Stück objektiver Wirklichkeit aus, die in den verglichenen Sprach-

gemeinschaften zu parallelen Konzeptualisierungen und unmitelbar vergleichbaren lexikalischen Elementen führt. (1995: 5)

So leicht lässt sich eine Vergleichsbasis jedoch dann nicht finden, wenn es sich um zwei verschiedene Wirklichkeiten handelt, wie das etwa der Fall der Rechtssysteme verschiedener Staaten ist: "Bei der kontrastiven Analyse von den Wortschätzen der Rechtssprachen zweier Rechtsordnungen besteht eine gemeinsame objektive Wirklichkeit (...) nicht." (KROMANN/ KJAER 1995: 5)

Doch auch im Falle unterschiedlicher Wirklichkeiten müssen in der Praxis Entsprechungen gefunden werden. Wenn man nicht dem Pessimismus HAUSMANN'S (1995: 19-23) Recht geben will, der kontrastive Lexikologie und daher auch kontrastive Phraseologie für unmöglich hält, weil "die Kontexte", in denen die Phraseologismen vorkommen, "unendlich sind", und daher unendlich viele Bedeutungen und damit unzählige Übersetzungen möglich würden, muss man ein *Tertium Comparationis* suchen, das selbst unterschiedlichen Wirklichkeiten Stand hält.

3. Kontrastive Untersuchung von deutschen und brasilianisch-portugiesischen Phraseologismen

3.1. Zwei Vorgehensweisen

Nicht immer sind die Ideen der Menschen über die Welt gleich, nicht immer sind politische, soziale, juristische Systeme vergleichbar, nicht immer finden sich komparable Realitäten, vor allem dann nicht, wenn es sich um zwei sehr unterschiedliche Sprach- und Kulturgruppen handelt.

Aber selbst in einander nahestehenden Kulturen kann der Vergleich schwer fallen – wie etwa Kjaer (KROMANN/ KJAER 1995) bei der Gegenüberstellung des dänischen und des deutschen Rechtssystems dargestellt hat, die, obwohl sie in Nachbarstaaten mit sehr ähnlichen gesellschaftlichen und politischen Ordnungen gültig sind, doch in Vie-

lem wesentliche Unterschiede aufweisen. Da die brasilianische Wirklichkeit von der deutschsprachiger Länder doch um einiges weiter entfernt ist als die Dänemarks, verwundert es also nicht, wenn Konzepte auftauchen, die keine vollkommene Äquivalenz in der jeweils anderen Sprache finden. Zur Illustration mögen zwei Phraseologismen aus dem Bereich der Kinegramme dienen, für die in der jeweils anderen Sprache keine direkten Entsprechungen vorhanden sind: "den Kopf schütteln" als Negationsgeste hat keine brasilianisch-portugiesische Entsprechung, so wie für die Schimpfgeste "*dar uma banana*" kein Äquivalent im Deutschen existiert.

Diese Feststellung weist aber auch zugleich den Weg aus dem Dilemma: obwohl es keine direkten Entsprechungen für diese Kinegramme gibt, so gibt es doch im Portugiesischen eine Reihe von sprachlichen Formen, eine Negation auszudrücken, so wie es auch im Deutschen nicht an Möglichkeiten fehlt, einen anderen "zum Teufel zu wünschen". Vergleichbar sind also die **Sprechhandlungen**, die zu den **Universalien menschlichen sprachlichen Kommunikationsverhaltens** zu rechnen sind.

Die **Sprechhandlungen** können nun dank ihrer Universalität zum *Tertium Comparationis* des Sprachvergleichs werden, da sie wohl nicht nur in allen Sprachgemeinschaften durch die gleichen Grundakte wie BITTEN, INFORMIEREN, GRÜSSEN, KLAGEN u.a.m. vertreten sind, sondern mittlerweile auch, ausgehend von SEARLES (1969) Grundthesen, vertiefte und erweiternde Beschreibungen erfahren haben, die ihre Anwendung in einer sprachlichen Analyse nicht nur exakter sondern auch umfassender machen. Man denke da an die Kriterien zur Beschreibung von Aufforderungshandlungen, wie sie SCHILLING (1999) aufgestellt hat, oder aber an die Untersuchung der Höflichkeitsstrategien von BROWN/LEVINSON (1987), die den Sprechhandlungen psychologische Tiefe verleihen, oder deren Weiterführung und Einbindung in dialogische Interaktion durch KERBRAT-ORECCHIONI (1997). Sprechhandlungen können gesehen werden als Handlungen, die nach einem Skript ablaufen, das wir hier als **kulturelles Skript** bezeichnen wollen, dank seiner Abhängigkeit von den Normen einer Sprachgemeinschaft (cf. WIERZBICKA 1991). Unter Skript verstehen wir mit DE BEAUGRANDE (1980: 164):

Scripts are elements that are instructions to participants about what they should say or do in their respective roles.

Eingangs haben wir bereits Beispiele für solche Skripts (z.B. Einkaufsgespräch) angeführt. Skripts sind vorstrukturierte Sprechhandlungsmuster, die die Verwendung von weitgehend vorgeformtem Sprachmaterial von Syntagmengröße bis hin zu Textteilen (erinnern wir uns hier noch einmal an GÜLICH 1997 und COULMAS 1981, die im Kapitel 1.2. zitiert wurden) erfordern und damit zu den phraseologischen Phänomenen im weiteren und im engeren Sinn zu rechnen sind.

Beispiel:

Kulturelles Skript "Einkaufsgespräch"
(zwischen Kunde/-in A und Verkäufer/-in B)
z.B. in Österreich, Standard, Kurzfassung

Sprechhandlungssequenzen:

GRÜSSEN (A) – GRÜSSEN (B) – KUNDENWUNSCH ERFRAGEN (B) – WUNSCH FORMULIEREN (A) – PRODUKT VORSTELLEN, LOBEN (B) / MANGEL DES PRODUKTS BEDAUERN (B) – DEN PREIS ERFRAGEN (A) – PREIS NENNEN (B) / ZU MEHRKAUF ANREGEN (B, A) – KAUF ABSCHLIESSEN (A) – KAUFENTSCHLUSS DES KUNDEN DURCH LOB VERSTÄRKEN (B) – ZAHLUNGSFORM ERFRAGEN (B) – ZAHLUNGSFORM WÄHLEN (A) – DANKEN (B) – DANKEN (A) – DANKESGRUND MINIMISIEREN (B) – ZUM WIEDEREINKAUF ANREGEN (B) – GRÜSSEN (A) – GRÜSSEN (B)

(Mögliche) sprachliche Ausformulierung:

Guten Tag (A) – Guten Tag, gnä' Frau/ der Herr (B) – Kann ich Ihnen behilflich sein?(B) – Ich bräuchte ein X zum Y. Haben Sie so ein X? (A) – Ja, hier hätten wir ... / Leider nein, X ist bereits ausverkauft. (B) – Wie teuer ist denn dieses X? (A) – Wir haben da diese Woche ein ganz günstiges Angebot: Sie nehmen 2 X und zahlen dafür nur ... \$. (B) – Gut, geben Sie mir diese 2 X da drüben. (A) – Sie werden Ihre Wahl nicht bereuen: X ist die weltweit beste Marke. (B) – Zahlen Sie bar oder mit Scheckkarte? (B) – Ich zahle mit Scheckkarte. (A) – Vielen herzlichen Dank! (B) – Danke auch Ihnen. (A)

– Nichts zu danken. (B) – Wenn Sie wieder ein X brauchen, können Sie gleich zu uns kommen: wir haben X immer lagernd. (B) – Auf Wiedersehen.(A) – Auf Wiedersehen und eine schöne Woche, gnä' Frau/ der Herr! (B)

Eine andere Möglichkeit ergibt sich aus dem umgekehrten Verfahren: einem **sprachlichen Ausdruck** wird in seiner kommunikativen Umgebung nachgegangen, wobei jene Variablen des Frames des sprachlichen Ausdrucks, die in allen Kommunikationssituationen präsent sind, zu einem Analysemodell zusammengestellt das *Tertium Comparationis* ergeben können. Zu diesen Variablen zählen außer interner und externer Valenz eines verbalen Phraseologismus etwa seine Bedeutung, seine funktionalen, kommunikativen und textuellen Aspekte – jene Aspekte, die wir unter dem Überbegriff "pragmatisch" zusammenfassen wollen, und die bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit beschrieben wurden. Dieses Beschreibungsmodell habe ich (geringfügig geändert) bereits an anderer Stelle vorgestellt (cf. GLENK 2002: 390):

Modell zur Beschreibung von Phraseologismen in der Kommunikationssituation:

- a) Struktur und interne Valenz:
innere Strukturiertheit, Gebundenheit und Restriktionen
- b) Externe Valenz:
äußere Bindungsfähigkeit
- c) Bedeutung:
metasprachliche Beschreibung; Paraphrase; Äquivalent; Beispiel
- d) Sprechhandlung:
Sprechereinstellung, Illokution, Perlokution; Funktion im Text
- e) Kommunikationssituation und Textsorte:
Text-, Funktions-, thematischer Verfahrens- und Situationstyp; Register

Der eigentliche Ausgangspunkt für den Sprachvergleich ist in diesem Fall der Phraseologismus im Gebrauch.

Beide Vorgehensweisen wurden von uns getestet und erste Ergebnisse sollen hier vorgestellt werden.

3.2. Kontrastive Analyse ausgehend von Sprechakten

Die Untersuchung von Sprechakt(sequenz)en hat als Ziel, kulturelle Skripts zu beschreiben: die Abfolge der Sprechakte in einer bestimmten Kommunikationssituation einerseits, und das sprachliche Material, das benutzt wird, diverse Sprechakte auszuführen, andererseits. Oftmals finden sich Phraseologismen darunter, die herausgefiltert werden und deren Beziehung zu dem spezifischen Sprechakt beschrieben werden kann.

Wir haben versucht, Aufforderungshandlungen im Portugiesischen und im Deutschen zu analysieren und zu vergleichen. (GLENK/SOUZA 2001; SOUZA 2000; MARTINS 2001). Bei der Klassifikation der Sprechhandlungen wurde ein erweitertes Schema der Aufforderungshandlungen nach SCHILLING (1999) verwendet. Die Autorin unterteilt diese unter Verwendung der Kategorien "Hörer-, Sprecher- Bipräferentiell" und "hohe und niedrige Legitimierung des Sprechers" in Anordnung, Bitte, Instruktion, Ratschlag, Vorschlag und Einladung. Wir haben durch eine detailliertere Klassifizierung auch noch andere Typen wie Zurückweisung und Korrektur erhalten. Als Korpora dienten Leserbriefe allgemeiner deutscher und brasilianischer Wochenzeitschriften.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass nicht nur feste Sprechaktsequenzen die Aufforderungshandlung umgeben (wie etwa eine RECHTFERTIGUNG, die einer BITTE nachgestellt oder eine ERKLÄRUNG, die einer KRITIK vorausgeschickt wird), sondern auch phraseologische Ausdrücke neben anderen Sprechaktindikatoren (z.B. performative Verben, Modalausdrücke, Imperativ, Konjunktiv ...) für einen bestimmten Sprechakt typisch sind. Diese phraseologischen Ausdrücke sind in den folgenden Beispielen durch Fettdruck hervorgehoben:

So lässt sich etwa für die Sprechhandlung KRITIK/ZURÜCKWEISUNG folgendes Ausdruckspaar isolieren:

- (1) **Es wäre endlich an der Zeit**, dass er seine politische Karriere beendet...
- (2) *Achamos que já era bora de ele ser exonerado do cargo .*

Eine AUFFORDERUNG zum Weitermachen, die mit einem LOB verbunden ist, kann in den beiden Sprachen so ausgedrückt werden:

- (3) **Machen Sie nur so weiter!**
- (4) *Quero parabenizá-los pela reportagem sobre a série Ramses ..*

Ein VORSCHLAG kann folgende Phraseologismen aufweisen:

- (5) In der CDU-Spendenaffäre sollte **meines Erachtens** auf die Vorschläge von X zurückgegriffen werden
- (6) *Seria melhor que, em vez de fingirem que se preocupam com a miséria, certos senhores não a tivessem imposto, comissiva ou omisivamente, durante anos.*

Wie aus dieser Aufstellung leicht ersichtlich wird, ist die Gebundenheit an bestimmte Sprechakte unterschiedlich stark. So gehört LOBEN immer zum illokutiven Potential von "Mach(en) (Sie) nur so weiter!", die Komponente KRITIK wohl in den meisten Fällen zu "es ist an der Zeit", aber VORSCHLAGEN ist nicht die einzige Illokution von "meines Erachtens", obwohl sie vielleicht eine sehr häufige ist.

Dieses Verfahren führt bei der Beschreibung kultureller Skripts auch zur Findung kommunikativ äquivalenter Phraseologismen; seltener jedoch finden wir Ganz- oder Teiläquivalente, die auch auf lexikalischer und semantischer Ebene einander entsprechen. Wenn das Ziel der Untersuchung aber die Erstellung eines Wörterbuches ist, so ist dies ein Nachteil. In diesem Falle bietet sich ein semasiologisch-onomasiologisches Verfahren an, bei dem Phraseologismen zunächst aufgelistet und danach in verschiedenen Kontexten untersucht werden, wie wir im folgenden Abschnitt zeigen wollen.

3.3. Kontrastive Analyse ausgehend von Phraseologismen in der Kommunikationssituation

Unterschiedliche Kontexte bedingen unterschiedlichen Gebrauch selbst von scheinbar synonymen Ausdrücken und grammatischen Strukturen. Das zeigte BIBER (1998: 84ff) und gerade das hat ja auch HAUSMANN (1995) als Argument gegen die kontrastive lexikalische Analyse vorgebracht.

Für uns bedeutet das aber nur ein weiteres Argument dafür, dass unser Untersuchungsgegenstand – die Phraseologismen – im Gebrauch, das heißt, in den verschiedensten Kontexten, in denen sie auftreten, untersucht und beschrieben werden müssen, wenn diesem Mehr an Information, das für Phraseologismen charakteristisch ist, Rechnung getragen werden soll.

Die Vorgehensweise lässt sich kurz so charakterisieren: brasilianisch-portugiesische verbale Phraseologismen werden gesammelt, in ihren Kontexten untersucht, ihre Frames beschrieben, durch Übersetzung wird versucht, ihre Äquivalente in der Zielsprache Deutsch zu finden, die ihrerseits beschrieben und danach mit den Phraseologismen der Ausgangssprache verglichen werden.

Als Korpora dienen uns (cf. GLENK/CARDOSO 2002) vorwiegend journalistische Texte, da sie eine große Variation von Textsorten aufweisen, die in einer Sprache geschrieben sind, die vom umgangssprachlichen Ton bis hin zum gehobeneren Stil reicht, und letztlich auch elektronisch zugänglich sind.

Fernziel der Untersuchung ist der Zuschnitt dieser Informationen auf Wörterbuch-Format.

Die erste Etappe unserer Analyse ist es, die Informationen über die verbalen Phraseologismen, die sich durch ihre Untersuchung im Gebrauch, d.h. im Text, herausfiltern lassen, in ein gemeinsames Frame zu bringen (das Beschreibungsmodell des Frames haben wir ja bereits in 3.1. vorgestellt).

Als Frame verstehen wir Wissenspakete, die mit einem bestimmten Konzept verbunden sind. Wir halten uns dabei an die Definition von DE BEAUGRANDE/DRESSLER (1981: 90):

Frames are global patterns that contain commonsense knowledge about some central concept.

Die folgenden Beispiele zeigen, wie jeweils ein portugiesisches verbales Phraseolexem (VPL) in verschiedenen Kontexten zu verschiedenen deutschen Äquivalenten führen kann. Die Schnittstellen, die die Beschreibung der Struktur- und Gebrauchsbedingungen und -restriktionen eines VPL ermöglichen, sind gleichzeitig auch der Schauplatz, an dem die Unterschiede zwischen den verschiedenen Bedeutungen und Funktionen eines VPL evident werden. Diese Schnittstellen bilden das Raster des Beschreibungsmodells. Vorschlag statt der dreifachen Relativkonstruktion: Bisher konnten wir ein komplexes Raster ermitteln mit Leerstellen für alle hier bereits angeführten strukturellen, semantischen und pragmatischen Informationen, die ein VPL-Frame ausmachen. Daraus wollen wir hier zur Veranschaulichung nur drei Schnittstellen vorführen, nämlich die der externen Valenz, die der Besetzung der Subjektstelle und die des Illokutionspotentials.

Nicht alle VPL haben notwendigerweise mehrere Bedeutungen und Funktionen, sie alle unterliegen jedoch Struktur- und Gebrauchsbedingungen und -restriktionen, die bekannt sein müssen, wenn sie in der sprachlichen Interaktion richtig verwendet werden sollen. Die Auflistung von VPL, bei denen durch geringfügige Veränderungen der Bedingungen und Restriktionen verschiedene Bedeutungen produziert werden, die ihrerseits zu unterschiedlichen Äquivalenten in der Vergleichssprache führen, zielt darauf ab, dem Leser die Bedeutung dieser Struktur- und Gebrauchsbedingungen und -restriktionen vor Augen zu führen.

Alle hier zitierten Textbelege stammen aus der CD der *Folha de São Paulo*, Jahrgänge 1996 und 1997, bzw., wenn mit (I) gekennzeichnet, entstammen sie der Intuition der Autoren. Diese aus der Intuition geschöpften Ergänzungen werden notwendig, wenn es sich um notorisch bekannte Verwendungen eines VPL handelt, die aber aus textsortlichen Gründen nicht im Korpus aufscheinen.

a) Externe Valenz der VPL

In den folgenden vier Textstellen präsentiert sich das VPL "dar um baile" mit zwei verschiedenen (externen) Valenzen: intransitiv oder mit Präpositionalkomplement. In den Beispielen (7) und (8) wird das VPL ohne Komplement verwendet und seine Bedeutung könnte kurz gefasst als "mostrar todas suas habilidades ou qualidades positivas/negativas com conseqüências agradáveis/desagradáveis" beschrieben werden, was sich im Deutschen mit "unübertrefflich sein" (7) bzw. "Kopferbrechen bereiten" (8) umschreiben lässt:

(7) *O Alta Vista é mais rápido, mas Lycos ainda enxerga mais longe. De qualquer forma, os dois juntos dão um baile.*

(... Zusammen **sind** sie jedenfalls **unübertrefflich**.)

(8) *Lehfeld reconhece que o Plano Real está dando um baile. "Dez por cento a mais de carros no trânsito são um grande pepino."*

(Lehfeld gibt zu, dass der Wirtschaftsplan "Plano Real" **großes Kopferbrechen bereitet**. Zusätzlich 10 Prozent mehr Autos im Verkehr stellen ein großes Problem dar.)

In den Beispielen (9) und (10) erhält das VPL ein Komplement "dar um baile em alguém/ em alguma coisa" und hat nun eine etwas veränderte Bedeutung "exercer domínio absoluto sobre (o adversário)" – "jn an die Wand spielen" (9) bzw. "desrespeitar alguém, fazendo coisas contra sua vontade" – "jm auf dem Kopf herumtanzen (z.B. dem Lehrer)" (10).

(9) *Vitória deu um baile no São Paulo no primeiro tempo em Salvador.*

(Das Fußballteam Vitória hat das Fußballteam São Paulo in der ersten Halbzeit in Salvador **an die Wand gespielt**.)

(10) *Os alunos deram um baile na professora de música. (I)*

(Die Schüler **sind** der Musiklehrerin **auf dem Kopf herumgetanzt**.)

b) Semantische Besetzung der Subjektstelle

Je nachdem ob das VPL *“ser claro como água”* ein unpersönliches oder ein persönliches Subjekt hat, kann es im Deutschen mit *“auf der Hand liegen”* (11) oder mit *“etwas klipp und klar sagen”* (12) übersetzt werden:

(11) *Se o vento começar a soprar a favor, com a definição de uma política industrial, esse processo será significativamente acelerado. Para nós, da indústria de fibras, isso é claro como água.*

(Sollte der Wind durch die Definition einer Industriepolitik günstig zu wehen beginnen, wird dieser Prozess bedeutend beschleunigt werden. Für uns von der Faserindustrie **liegt das auf der Hand.**)

(12) *No diálogo que teve com o jornalista, o ex-ministro foi claro como água quando disse que suas aparições na Rede Globo seriam “um achado” para a emissora ...*

(Im Dialog mit dem Journalisten **sagte** der Ex-Minister **klipp und klar**, dass sein Auftreten in der Rede Globo ausgezeichnet für den Sender wäre ...)

c) Illokutionspotential der VPL

Die Beispiele (7) und (8) des VPL *“dar um baile”* illustrieren auch gleichzeitig, wie ein VPL zwei verschiedene Wertungen ausdrücken kann: *“etwas gut finden”*, im Falle von *“unübertrefflich sein”* (7), bzw. *“etwas schlecht finden”*, im Falle von *“Kopferbrechen bereiten”* (8).

4. Abschließende Bemerkungen

Es wurde zu zeigen versucht, dass den pragmatischen Aspekten bei der Beschreibung von Phraseologismen ein hoher Stellenwert zukommt. Nicht nur für die Lexikographie, sondern vor allem für den Fremdsprachenunterricht, der zu adäquatem Sprachhandeln in einer Fremdsprache und Fremdkultur befähigen will, ist die Kenntnis der jeder Sprachgemeinschaft eigenen Skripts und der Phraseologismen, die zu deren sprachlicher Realisierung beitragen, unerlässlich.

Zu dieser Kenntnis gehören nicht nur strukturelle und semantische Aspekte, sondern auch alle Gebrauchsbedingungen und -restriktionen, die das *“Mehr”* an Information, das den Frames von Phraseologismen im Gegensatz zu Frames einfacher Lexeme eigen ist, ausmachen.

Um diese vollständige Beschreibung zu gewährleisten, und die Suche nach Äquivalenzen der Phraseologismen in der Zielsprache zu ermöglichen, deren Kenntnis für den kompetenten Fremdsprachenbenützer von großem Interesse ist, haben wir zwei Wege vorgeschlagen, die beide dem pragmatischen Paradigma verpflichtet sind. Der erste geht von den Sprechakten als einem universalen Element menschlicher Kommunikation aus; typische Sprechaktsequenzen und typische sprachliche Mittel, darunter viele Phraseologismen, die zur Realisierung der Sprechakte verwendet werden, werden in beiden Sprachen beschrieben, die Resultate verglichen, Formelhaftes isoliert und die äquivalenten Phraseologismen gefunden.

Das zweite Verfahren geht von Phraseologismen im Gebrauch aus: Phraseologismen werden in ihren Kontexten auf ihre Struktur, Bedeutung und Funktion hin untersucht und ihre strukturellen und Gebrauchsrestriktionen und -bedingungen beschrieben. Äquivalenzen werden durch Übersetzung gefunden, beschrieben und letztendlich deren Frames mit denen der Phraseologismen der Ausgangssprache verglichen, um danach den Grad der Entsprechung zwischen den Wendungen bestimmen zu können.

Beide Verfahren sind aufwendig; das zweite hat dem ersten gegenüber den Vorteil, dass es sich ohne Umschweife auf die phraseologischen Einheiten konzentriert.

Praktisches Ziel dieser Untersuchungen ist die Erstellung eines zweisprachigen phraseologischen Wörterbuchs. Wieviel von den gesammelten Informationen darin aufgenommen werden kann und soll, bleibt noch zu entscheiden.

Literaturverzeichnis

- BEAUGRANDE, R.-A. de. *Text, Discourse and Process*. Norwood 1980.
- BEAUGRANDE, R.-A. de & DRESSLER, W.U. *Introduction to Text Linguistics*. London 1981.
- BIBER, D., CONRAD, S. & REPPEN, R. *Corpus Linguistics – Investigating language structure and use*. Cambridge, Cambridge University Press 1998.
- BROWN, P. & LEVINSON, S. *Politeness, Some Universals in Language Usage*. Cambridge 1987.
- BURGER, H. *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin, Erich Schmidt Verlag 1998.
- BURGER, H. "Phraseologie und Intertextualität." In: PALM, C. (org.) *EUROPHRAS 90: Akten der internationalen Tagung der germanistischen Phraseologieforschung in Aske (Schweden)*. Uppsala, Univ. 1991, 13-27.
- COULMAS, F. *Routine im Gespräch. Zur pragmatischen Fundierung der Idiomatik*. Wiesbaden 1981.
- DIETZ, H.-U. *Rhetorik in der Phraseologie*. Tübingen, Niemeyer 1999.
- DOBROVOL'SKIJ, Dimitri. *Idiome im mentalen Lexikon. Ziele und Methoden der kognitivbasierten Phraseologieforschung*. Trier, WVT 1997.
- FLEISCHER, W. *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. 2. durchgesehene und ergänzte Auflage. Tübingen, Niemeyer 1997.
- GLENK, E. "Vorüberlegungen zur Problematik der Phraseologismen im DaF-Wörterbuch." In: WIESINGER, P. (org.) *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Band 2: Entwicklungstendenzen der deutschen Gegenwartssprache – Lexikologie und Lexikographie*. Berlin/Wien, Peter Lang 2002, 385-392.
- GLENK, E. *Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken*. Wien, Edition Praesens 2000.
- GLENK, E./ SOUZA, M. *Pedido e sugestão em alemão e português*. Unveröffentlichtes Manuskript. São Paulo 2001.
- GLENK, E. / CARDOSO, A. *Carregar água no cesto e outras façanhas. As imagens nossas de cada dia – um desafio para a tradução*. Unveröffentlichtes Manuskript. São Paulo 2002.
- GÜLICH, E. "Routineformeln und Formulierungsroutinen. Ein Beitrag zur Beschreibung formelhafter Texte." In: WIMMER, R. & BERENS, F.-J. (org.) *Wortbildung und Phraseologie*. Tübingen 1997, 131-175.
- HAUSMANN, J.F. "Von der Unmöglichkeit der kontrastiven Lexikologie." In: KROMANN, H.-P. / KJAER, A.L. (org.). *Von der Allgegenwart der Lexikologie. Kontrastive Lexikologie als Vorstufe zur zweisprachigen Lexikologie*. Tübingen, Niemeyer 1995, 19-23.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. "Le traitement des actes de langage en analyse de conversations: l'exemple du remerciement." In: WEIGAND, E. (ed.). *Dialogue Analysis: Units, relations and strategies beyond the sentence*. Tübingen, Niemeyer 1997, 129-143.
- KONERDING, K.-P. *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen*. Tübingen, Niemeyer 1993.
- KROMANN, H.-P. & KJAER, A.L. (org.). *Von der Allgegenwart der Lexikologie. Kontrastive Lexikologie als Vorstufe zur zweisprachigen Lexikologie*. Tübingen, Niemeyer 1995.
- LERCHNER, G. "Zur Beschreibbarkeit von Konnotationen." In: LS/ZISW/A 107/II. Berlin 1983, 61-69.
- LÜGER, H.-H. *Satzwertige Phraseologismen. Eine pragmalinguistische Untersuchung*. Wien, Edition Praesens 1991.
- MARTINS, C. R. *Atos de fala 'circundantes' do ato de fala 'pedido e/ou sugestão' em cartas de leitores em português e em alemão*. Trabalho de Iniciação Científica. Unveröffentlichtes Manuskript. São Paulo 2001.
- SCHEMANN, H. PONS. *Deutsche Idiomatik. Die deutschen Redewendungen im Kontext*. Stuttgart/Dresden, Ernst Klett 1993
- SCHILLING, U. *Kommunikative Basisstrategien des Aufforderns. Eine*

- kontrastive Analyse gesprochener Sprache im Deutschen und im Japanischen*. Tübingen, Niemeyer 1999.
- SEARLE, J. *Speech Acts*. Cambridge 1969.
- SOUZA, M. *Atos de fala "Pedido e/ou sugestão" em cartas de leitores no português e no alemão*. Trabalho de Iniciação Científica. Unveröffentlichtes Manuskript. São Paulo 2000.
- WIERZBICKA, A. *Cross-Cultural Pragmatics*. Berlin, Mouton de Gruyter 1991.
- WOTJAK, B. *Verbale Phraseolexeme in System und Text*. Tübingen, Niemeyer 1992.
- ZULUAGA, A. "Pragmatisch fixierte Ausdrücke." In: SPRENGEL, K., BALD, W.-D. & VIETHEN, H.-W. *Semantik und Pragmatik. Akten des 11. Linguistischen Kolloquiums Aachen 1976*. Band 2. Tübingen, Niemeyer 1977, 319-329.

Dissens und Höflichkeit – deutscher Diskussionsstil aus einer fremden Perspektive

Selma Martins Meireles*

Abstract: Language is the basis for the establishment and maintenance of social groups. On the other hand, it is also so much influenced by the group itself that socio-cultural conventions are reflected unconsciously in the linguistic production of its members. In interactions between individuals from different cultures discrepancies in their expectations regarding conversational style can lead to misunderstandings, conflicts and even to the establishing or reinforcing of stereotypes. This paper presents some examples and considerations about the relationship between conversational style and intercultural interactions through the expression of dissension.

Keywords: Conversational style; Dissension; Intercultural interaction; Face-work; Culture shock.

Resumo: A linguagem é parte fundamental da constituição e manutenção de grupos sócio-culturais. No entanto, também é influenciada por eles, a ponto de espelhar inconscientemente diversas convenções sócio-culturais nas manifestações linguísticas dos membros de tais grupos. Em interações entre falantes de grupos culturais diferentes, a discrepância nas expectativas em relação a estilos conversacionais pode gerar mal-entendidos, conflitos ou mesmo levar à criação e manutenção de estereótipos. Este artigo tem como objetivo apresentar alguns exemplos e considerações sobre a relação entre estilo conversacional e interculturalidade através da expressão da dissensão.

* A autora é professora doutora da Área de Alemão da Universidade de São Paulo.

Palavras-chave: Estilo conversacional; dissensão; interculturalidade; trabalho da Face; conflitos interculturais.

Zusammenfassung: Sprache ist der Grundstein in der Bildung und im Zusammenhalt soziokultureller Gruppen. Jedoch wird sie auch so von der Gruppe beeinflusst, dass sich verschiedene soziokulturelle Konventionen unbewusst in den sprachlichen Beiträgen von Mitgliedern solcher Gruppen widerspiegeln. Bei Interaktionen zwischen Sprechern verschiedener Kulturen können Unstimmigkeiten der Erwartungen in Bezug auf den Konversationsstil zu Missverständnissen führen, sowie zu Konflikten und sogar zur Bildung bzw. Verstärkung von Stereotypen. Ziel dieses Aufsatzes ist, einige Beispiele und Überlegungen bezüglich der Beziehung zwischen Konversationsstil und Interkulturalität in Anlehnung an den Ausdruck von Dissens zu präsentieren.

Stichwörter: Konversationsstil; Dissens; Interkulturalität; Face-work; Kulturschock.

Einleitung

Sprache ist der Grundstein in der Bildung und im Zusammenhalt soziokultureller Gruppen. Jedoch wird sie auch so von der Gruppe beeinflusst, dass sich verschiedene soziokulturelle Konventionen unbewusst in den sprachlichen Beiträgen von Mitgliedern solcher Gruppen widerspiegeln. Bei Interaktionen zwischen Sprechern verschiedener Kulturen können Unstimmigkeiten der Erwartungen in Bezug auf den Konversationsstil zu Missverständnissen führen, sowie zu Konflikten und sogar zur Bildung bzw. Verstärkung von Stereotypen.

Vorurteile und sprachliche Fakten

In einer früheren Arbeit (MEIRELES 1991) habe ich mich mit der Negation im Deutschen und brasilianischen Portugiesisch auf einer syntaktisch-semantischen Ebene vergleichend befasst, denn als Dozentin für Deutsch als Fremdsprache hatte ich festgestellt, dass Brasilianer oft Schwierigkeiten haben, im Deutschen das passende Negationszeichen zu wählen bzw. richtig in den Satz zu stellen. Dabei wollte ich wissenschaftlich noch ein anderes Problem verfolgen, das sich aus dem Umgang mit Deutschsprechenden ergab: Ich habe oft zu hören bekommen, dass Brasilianer "unehrlich seien", denn sie seien nicht

dazu fähig, "nein" zu sagen und würden deshalb lieber lügen, als ihre Meinung zu äußern. Auf der anderen Seite hörte ich auch oft von Brasilianern, dass Deutsche zu direkt seien und keine Rücksicht auf die Meinungen oder die Gefühle anderer nehmen würden.

Aus der Untersuchung ergab sich statistisch, dass solche Vorstellungen nicht stimmen: Brasilianer benutzen genau so oft "nein" und andere Negationszeichen wie Deutsche, jedoch nicht in denselben Situationen. In Fällen, in denen Brasilianer dem Gesprächspartner widersprechen oder etwas ablehnen müssen, das in ihren Augen für den Gesprächspartner wichtig ist, sind explizite Negationen weniger häufig zu finden. Was nicht bedeutet, dass Brasilianer niemandem widersprechen oder nichts ablehnen, sondern nur, dass sie andere rhetorische Mittel dabei benutzen als die, die von Deutschen in solchen Kontexten erwartet werden, und deshalb nicht als solche erkannt werden. Da so etwas meistens den Gesprächspartnern nicht bekannt ist und nicht auf sprachliche Schwierigkeiten zurückgeführt werden kann, wenn sie die gemeinsame Sprache einigermaßen gut beherrschen, werden solche Frustrationserlebnisse meistens dem psychischen Charakter des Fremden zugeschrieben.

Konversationsstil und Interkulturalität

Ein gutes Beispiel davon wird von Müller-Jacquier berichtet. Nach einem Geschäftsgespräch zw. Briten und Deutschen hätten die britischen Geschäftsleute den Eindruck, dass die Deutschen grob gewesen seien. Das begründeten sie durch die Beobachtung, dass die Deutschen bei Aufforderungen nicht oft genug das Wort *please* gebraucht hätten, was zeigte, dass Deutsche wenig Wert auf Höflichkeit legten. Aufgrund ihrer eigenen Erwartungen in Bezug auf Höflichkeitsstrategien in diesem spezifischen Zusammenhang konnten sie andere Mittel, die die Deutschen benutzten, um die Aufforderungen zu kompensieren, z.B. etwa die Konjunktivformen oder die Intonationskurve, überhaupt nicht als Höflichkeit empfinden.

Solche Unterschiede in den Erwartungen von Sprechern verschiedener Sprachen/Kulturen sind schon oft beobachtet worden, öfters mit unangenehmen Folgen. Kaum jemandem ist bewusst, dass sich durch seine Sozialisation bestimmte Erwartungen und Vorstellungen etabliert

haben, was die Organisation und den Verlauf einer sprachlichen Interaktion betrifft, und sich letzten Endes als Konversationsstile bezeichnen lassen, die stark kulturell gebunden sind. Dies geschieht nicht nur inter- sondern auch intrakulturell, denn innerhalb jeder Sozialgruppe können sich weitere, spezifische Sozialgruppen bilden, wie z.B. alters-, berufs- oder bildungsbedingte Gruppen. Der Konversationsstil hängt auch von der kommunikativen Situation ab: Jeder hat bestimmte, unterschiedliche Erwartungen in bezug auf den Inhalt und das Verlaufen von z.B. einem Gespräch mit Freunden, einem Vortrag oder politischen Diskussionen.

Wenn solche Erwartungen schon innerhalb einer eher homogenen Kulturgemeinschaft variieren können, ist nicht verwunderlich, dass Nichtübereinstimmungen in den Erwartungen von Sprechern aus verschiedenen kulturellen Hintergründen noch krasser sein können. Hier kann man Arbeiten wie die von BYRNES (1986) und KOTTHOFF (1989, 1989a) erwähnen, die solche Unterschiede im Konversationsstil von Amerikanern und Deutschen untersucht haben, von GÜNTNER (1993 – Deutsche/Chinesen), KOHNEN (1987 – Deutsche/Engländer/Iren), MÜLLER-JACQUIER (1998 – verschiedene Beispiele, u.a. Deutsche/Koreaner), und neulich z.B. auch BOUCHARA (2002 – Deutsche/Araber)

Auf der Basis von den Ergebnissen meiner ersten Untersuchung habe ich mich später damit befasst, im Deutschen Situationen zu untersuchen, in denen Brasilianer anscheinend nicht so oft wie Deutsche ihren Dissens durch traditionelle Negationszeichen markieren (MEIRELES 2002). Solche Kontexte habe ich unter dem Begriff "Dissens" subsumiert und anhand authentischer Gespräche zwischen deutschen Muttersprachlern den Ausdruck von Dissens analysiert, um in einer ersten Phase einen Überblick des linguistischen Verhaltens von Deutschen in solchen Situationen zu gewinnen.

Höflichkeit, Face-work und Dissens

Dissens verstehe ich ganz allgemein als eine propositionale Attitüde¹ von Nichtübereinstimmung seitens des Sprechers, die sich auf

¹ Auch "propositionale Einstellung" oder "Sprechereinstellung" genannt, im Sinne von "[...] Attitüden / Einstellungen des Sprechers / Verfassers zum

die Darstellung von Sachverhalten oder Einstellungen bezieht, die er seinem Gesprächspartner zuschreibt. Weiter kann sich Dissens auf Verschiedenes beziehen, z.B., auf einen sprachlichen Ausdruck, der vom Gesprächspartner gebraucht wurde, auf eine ganze Proposition oder auch auf die Weise, wie sich die ganze Interaktion abspielt. Die verschiedenen Dissenskategorien haben Einfluss auf die *Face-work*-Strategien, die dabei gebraucht werden, aber ich werde mich hier nicht näher damit befassen, sondern auf die Hauptergebnisse der Untersuchung für den Konversationsstil und ihre Folgen konzentrieren.

Der amerikanische Soziologe GOFFMAN hat 1967 den Begriff *Face* als universellen Wert im sozialen Verhalten der Menschen geprägt, der sowohl Respekt des (positiven) Selbstbildes als auch Respekt vor dem (ebenfalls positiven) Selbstbild des Interaktanten beinhaltet.

Das *Face-work*-Konzept von Goffman wurde 1978 von BROWN & LEVINSON weiterentwickelt: Gemäß den Autoren gehört *Face* zu den gesellschaftlichen Werten, die von allen Mitgliedern menschlicher Gesellschaften respektiert werden. Die Autoren differenzieren auch die Begriffe von *negative Face* (Respekt vor der eigenen Individualität und der des anderen sowie Vermeidung von Aktionen, die für andere Mitglieder der Gesellschaft schädlich sind) und *positive Face* (das Bestreben, eigene Aktionen wünschenswert für andere Mitglieder der Gesellschaft zu gestalten). Wie Goffman behaupten sie, dass Interaktionspartner danach streben, beide Aspekte der *Faces* zu wahren.

Nach Brown & Levinson gefährden manche Aktionen von sich aus die *Faces* der Interaktanten. Solche Aktionen, die *FTAs* genannt werden (*Face threatening acts*), machen eine *Face*-wahrende-Tätigkeit (oder *Face-work*) nötig, d.h., man führt die *FTAs* auf eine bestimmte Weise durch in Hinsicht auf das eigene *Face* und auf das *Face* des anderen. Die Weise, wie man solche Aktionen durchführt, ist vier Hauptstrategien untergeordnet:

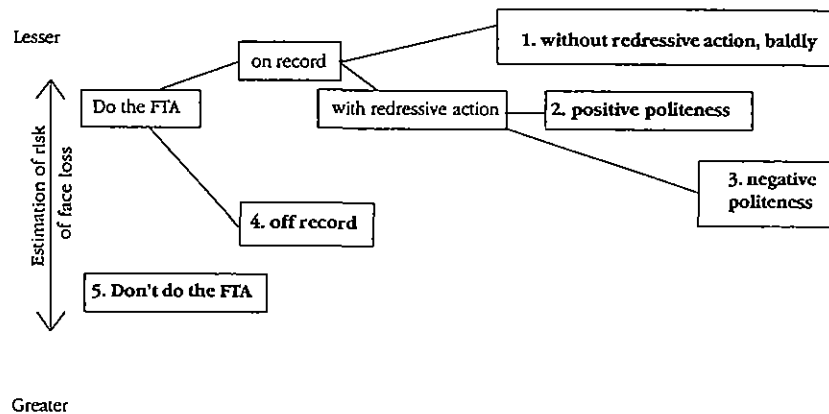
1) Man kann die Aktionen direkt durchführen, ohne Kompensation (d.h. Verfahren, die die *Faces* bewahren sollen); oder

propositionalen Gehalt (Aussagegehalt) [...] von Gewissheit und Vermutung über Distanzierung und Bewertung bis zu Wollen, Erwarten, Hoffen usw.". (POLENZ 1985: 212)

2) direkt, aber mit Kompensationsstrategien, die auf das positive bzw. auf das negative *Face* bezogen werden,

3) oder auch *off-record*, d.h. "indirekt".

HAUPTHÖFLICHKEITSTRATEGIEN (Brown/Levinsons *politeness superstrategies*, 1987: 60):



Allerdings halte ich den Begriff "Höflichkeit" für unangemessen, denn das Wort "Höflichkeit" ist mit vielen verschiedenen Konnotation verbunden, die bei *Face-work* nicht immer vorhanden sein müssen, wie z.B. "nett" oder "angenehm" zu wirken, oder sich so zu verhalten wie eine bestimmte Gruppe von Menschen, oder Adligen (was eigentlich der Ursprung des Wortes ist), oder dass man damit bewusst versucht, anderen ein künstliches Image vorzustellen. *Face-work* hat nur am Rande damit zu tun (indem solche Verhalten extreme Beispiele von *Face-work* sind), aber *Face-work*-Strategien werden von jedem Menschen bei jeder Interaktion instinktiv und unbewusst benutzt, sogar mit ganz aggressiven Effekten. Ich benutze daher lieber den Begriff *Face-work* und spreche dann von positiver bzw. negativer Kompensation.

Es gibt viele formale Strategien für die Durchführung von jeder der Hauptstrategien: Zum Beispiel kann man, wenn man positiv kompensieren will, sein Interesse daran, dass der Gesprächspartner sich wohlfühlt, sowohl durch einen Kuss als auch durch ein sprachliches Lob zeigen. Ich habe aber nur die sprachliche Realisierung der Strategien untersucht.

Dissens und Face-work-Strategien

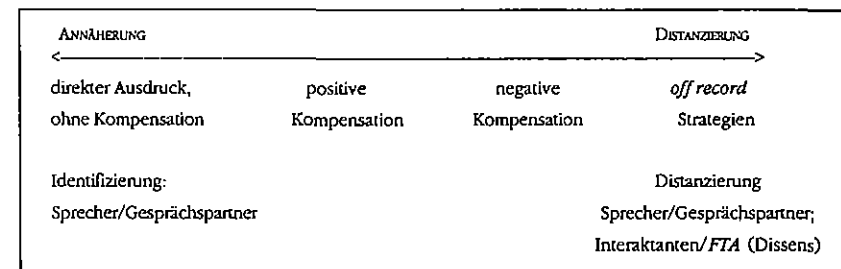
Dissens gehört nach Brown & Levinson zu den *FTAs*, und deshalb habe ich mich mit dem Ausdruck von Dissens in deutschen Diskussionen im Hinblick auf *Face*-bewahrende Strategien befasst. Die Analyse von zwölf Diskussionen aus dem *Freiburger Corpus* wies 38 verschiedene formale Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks von Dissens und/oder ihrer Kompensation auf, die auf die Bewahrung der positiven bzw. negativen *Faces* des Gesprächspartners ausgerichtet sind und aus denen vier Hauptstrategien abgeleitet sind. Viele von diesen formalen Strategien wurden schon von Brown & Levinson erwähnt, andere wurden von mir in Anlehnung an ihre Strategien entwickelt. Sie werden als Anweisungen formuliert, durch die der Sprecher erwünschte Effekte erreichen will. Einige Beispiele sind unter anderem:

a) für positive Kompensation: **gib Gründe an (oder frage danach), schaffe/setze gemeinsame Punkte voraus; schließe den Gesprächspartner ein; manipulierte die Personendeixis;**

b) für negative Kompensation: **relativiere deine Meinung; vermindere die Störung, bitte um Verzeihung;**

c) als *off-record*-Strategien: **sei ironisch, stelle rhetorische Fragen, u.s.w.**

Diese formalen Strategien können in einer Skala organisiert werden, zwischen den Polen einer "Annäherung" oder einer "Distanzierung" vom Gesprächspartner und/oder vom Dissens:



Eine Dissensokkurrenz aus dem *Freiburger Corpus* illustriert den Versuch des Sprechers, das Gleichgewicht zwischen Annäherung und Distanzierung mit Hilfe der verschiedenen *Face-work*-Strategien aufrecht zu erhalten. In diesem Beispiel aus dem *Freiburger Corpus* geht es um die Rahmenrichtlinien für den Deutschunterricht in der BRD. Als jemand den Vorschlag macht, dass jedes Bundesland total frei darüber entscheiden sollte, wird so widersprochen:

(1) [...] *ich weiß nicht, ob das immer etwas Gutes ist (nicht?) ich will man kann es doch wohl kaum als gut bezeichnen, wenn in ganz bestimmten Ländern eben noch sehr rückschrittliche Tendenzen herrschen.*

DIR: *doch, kaum, rückschrittlich*

POS: *ob immer...* – **vermeide Unstimmigkeit: relativiere die Meinung des Gesprächspartners; nicht?, eben** – **schaffe/setze gemeinsame Punkte voraus**

NEG: *ich weiß nicht* – **benutze feste Ausdrücke; man kann es...** – **manipuliere die Personaldeixis: mach es unpersönlich; wohl, kaum** – **relativiere deine Meinung**

OFF/aux: *in ganz bestimmten Ländern...* – **sei vage**

In der Legende sind die sprachlichen Mittel und die Strategien angegeben, die benutzt wurden. Diese Okkurrenz ist ein Beispiel für direkten Dissens mit Kompensationsstrategien, sowohl negativen als auch positiven. Der Sprecher beginnt seinen Dissens mit einem festen Ausdruck (*ich weiß nicht*). Das hat den Vorteil, sowohl den Dissens direkt und klar auszudrücken als auch die Berücksichtigung für das *face* des Gesprächspartners zu zeigen. Der Sprecher versucht dann durch die negative Frage "*nicht?*", **gemeinsame Punkte** als eine gemeinsame Basis für die Entwicklung der Diskussion zu etablieren. Als weitere Vorbereitungsstufe zeigt der Sprecher sein Interesse daran, den Dissens zu beschränken, indem er die Meinung des Gesprächspartners durch das Adverb *immer* relativiert: der Sprecher bestreitet nicht die Gültigkeit der Interpretation des Gesprächspartners, aber er ist nicht damit einverstanden, dass es immer so ist. Danach intensi-

viert er seinen Dissens wieder: er beginnt eine Äußerung mit *ich will...*, aber dann entschließt er sich doch anders und formuliert es mit dem Pronomen *man* um. Durch die Strategie **manipuliere die Personaldeixis: mach es unpersönlich** distanziert er sich von der Verantwortung für den Dissens und **relativiert** diesen gleichzeitig mit den Partikeln *wohl* und *kaum*: Während *wohl* den Sicherheitsgrad der Behauptung abschwächt, wird die Negierung des vom Gesprächspartner präsentierten Sachverhalts "gut sein" durch *kaum* verstärkt. Auf diese Weise bewahrt der Sprecher das Gleichgewicht, denn er mildert seinen Dissens, jedoch nicht so sehr, dass der Gesprächspartner ihn ignorieren kann.

Als Zusatzargument für seinen Dissens bringt der Sprecher ein Beispiel, das zeigt, dass die Abschätzung des Gesprächspartners für den Sachverhalt als "gut" nicht zutrifft. Dennoch wird das Beispiel durch eine *off-record*-Strategie präsentiert: Der Sprecher behauptet, dass in bestimmten Bundesländern noch rückschrittliche Tendenzen herrschen. Da er sie nicht ausdrücklich nennt, wird er absichtlich **vage**. Um das zu verstehen, muss der Gesprächspartner verschiedene Implikaturen mit Hilfe des Relevanzprinzips ziehen: Was hält der Sprecher für "*rückschrittlich*"? In welchen Bundesländern gibt es solche Tendenzen? Inwiefern hat das einen Einfluss auf die Rahmenrichtlinien für den Deutschunterricht?

Indem der Sprecher seine Meinung durch *off-record*-Strategien äußert, vermeidet er eine zu große Haftung für seinen Dissens und die Wirkungen auf die Interaktion. Da er die Bundesländer nicht nennt, in denen rückschrittliche Tendenzen herrschen sollen, ermöglicht er, dass der Gesprächspartner die Behauptung des Sprechers angesichts seiner eigenen Parameter versteht, auch wenn sie nicht übereinstimmen. Auf jeden Fall muss der Gesprächspartner zugeben, dass die aktuelle Freiheit in Bezug auf die Richtlinien die Aufrechterhaltung solcher Tendenzen (welche auch immer das sein können) in diesen Bundesländern bevorzugen würde, was dem Dissens des Sprechers Gewicht verleiht. Der Sprecher verstärkt auch das Gemeinsamkeitsgefühl durch die Strategie **schaffe/setze gemeinsame Punkte voraus** mit der Partikel *eben*, die das Bestehen von reaktionären Tendenzen als eine Tatsache kennzeichnet, die von beiden als bekannt und nicht umstritten akzeptiert wird. Da klar ist, dass der Sprecher die Verant-

wortung für den von ihm präsentierten Dissens übernimmt, wirkt diese *off-record*-Strategie nur als Hilfsmittel für die Kompensation seines Dissenses.

Diese Okkurrenz ist ein gutes Beispiel dafür, wie der Sprecher beide Möglichkeiten der Kompensation parallel ausnutzt, indem er sich einmal dem Gesprächspartner nähert, sich dann von seiner privaten Sphäre bzw. von dem Dissens entfernt, in seinem Versuch, den Dissens klar auszudrücken und trotzdem nicht die *Faces* des Gesprächspartners zu gefährden.

Linguistischer Ausdruck von Face-work-Strategien

Man kann viele verschiedene linguistische Mittel verwenden, um Dissens und die verschiedenen *Face-work*-Strategien auszudrücken. Bei der Untersuchung der Mittel, die im Corpus gebraucht wurden, habe ich festgestellt, dass manche linguistische Elemente sowohl für die Realisierung negativer als auch positiver *Face-work*-Kompensationsstrategien gebraucht werden können, darunter z.B. die temporale und die persönliche Deixis. Durch die Manipulation der Deixis kann man Effekte der Annäherung oder Distanzierung zwischen den Interaktanten und/oder zwischen diesen und dem Dissens schaffen, die dem *Face-work* dienen. Das nächste Beispiel aus dem *Freiburger Corpus* zeigt die Bearbeitung der Personendeixis als *Face-work*-Strategie: Indem der Sprecher die 1. Person Plural statt der 1. oder 2. Person Singular gebraucht, schafft er den Effekt der Annäherung/Subjektivität.

(2) *wenn ich da nen Vorschlag mir erlauben darf, vielleicht **heben wir uns** das noch 10, 15 Minuten auf...*

KOMP+: *heben wir...* - **bringe Sprecher und Gesprächspartner zusammen: manipulierte die Personaldeixis**

Was hier die Deixis-Bearbeitung betrifft, hat der Sprecher die 1. Person Plural statt der 2. Person Singular benutzt: Eigentlich soll der Gesprächspartner das Vorgeschlagene durchführen, und nicht der

Sprecher (der als Moderator der Runde auf diese Weise dem Gesprächspartner das Wort entzieht), aber dadurch werden beide Gesprächspartner einander näher gebracht, mit dem Effekt, dass es so aussieht, als hätten beide die Entscheidung gemeinsam getroffen.

Im nächsten Beispiel (auch aus dem *Freiburger Corpus*) schafft der Gebrauch von *man*, *Passiv* und unpersönlichen Formulierungen Effekte von Distanzierung/Objektivität.

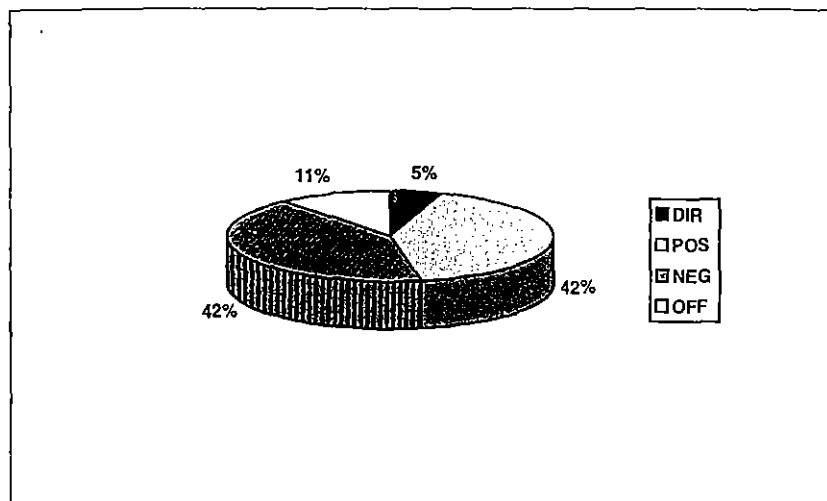
(3) *(nur) ob es ein Heilmittel ist, und schon und ob **man** es überhaupt in Verbindung mit ...ahn... Festtagsunfallziffern ...ahn... so vordergründig in die Diskussion bringen darf,*

KOMP-: *man... bringen darf*- **manipuliere die Personaldeixis: mache es unpersönlich**

Hier bezieht sich der Sprecher eindeutig auf den Gesprächspartner, der das Thema "so vordergründig" in die Diskussion gebracht hat. Durch den Gebrauch von "man" wird der Gesprächspartner von der Kritik distanziert, denn sie richtet sich angeblich an irgendeinen, der das tut, und nicht speziell an ihn.

Gebrauch der Face-work Strategien nach Art der Kompensation

Ich komme jetzt zurück zu den Hauptstrategien. Die Ergebnisse der Corpusanalyse zeigen, dass der direkte, nicht-kompensierte Ausdruck vom Dissens am wenigsten gebraucht wurde (5%). Danach kam der Ausdruck vom Dissens mit Hilfe von *off-record*-Strategien, bei denen der Sprecher seine Verantwortung für den Dissens vermindert oder vermeidet (11%). Der direkte Ausdruck von Dissens mit Gebrauch von Strategien der positiven oder negativen Kompensation bildete die große Mehrheit der Fälle und zeigte ein beachtliches Gleichgewicht (ca. 42% für jede Art der Kompensation).



Direkter Dissens ohne Kompensation wurde am wenigsten gebraucht, was die These bestätigt, dass Dissens als ein potentiell gefährdendes FTA betrachtet wird, und dass die Gesprächspartner versuchen, die Faces durch Kompensationsstrategien zu schonen. Das zeigt auch, dass die angebliche deutsche Tendenz zu Direktheit bei Dissensausdrücken zwar in interkulturellen Kontakten auffällig sein kann, aber dass es weder die einzige noch die bevorzugte Ausdrucksform ist.

Die Graphik zeigt ein bemerkenswertes Gleichgewicht zwischen Strategien der negativen und der positiven Kompensation, was auch darauf hinweist, dass Strategien, die auf positiver Höflichkeit basieren, im Deutschen genauso wichtig für die Interaktion sind wie die, die auf Distanzierung basieren und normalerweise unter den traditionellen Begriff von "Höflichkeit" fallen würden.

Allerdings wurden für positive Kompensation vor allem Strategien gebraucht, durch die eine (manchmal auch nur vorgeblich) gemeinsame Argumentationsbasis oder mögliche Kontaktpunkte in den Meinungen hervorgehoben werden, so dass kognitive, anscheinend objektive Elemente der Interaktion im Vordergrund stehen, während affektive Aspekte oder die Beziehungen zw. den Gesprächspartner wenig angesprochen wurden. Dasselbe gilt für die negative Kompensation, die meist durch Strategien durchgeführt wurde, die versuchen,

die Beziehung zw. den Interaktanten und dem Dissens zu objektivieren oder zu relativieren. Aus diesen Beobachtungen könnte man folgern, dass der Ausdruck von Dissens in deutschen Diskussionen hauptsächlich durch eine kognitive Argumentation durchgeführt wird, was sich im gesamten Konversationsstil widerspiegeln kann. Andere Untersuchungen scheinen diese These zu bestätigen.

Beispiele für Unterschiede im Konversationsstil: Amerikaner / Deutsche / Brasilianer

In einem Aufsatz von 1986 benutzt BYRNES ebenfalls die Begriffe der negativen und positiven Höflichkeit von Brown & Levinson, die sie *deference politeness* bzw. *solidarity politeness* nennt. Bei *deference politeness* würde der Sprecher dem Gesprächspartner einen größeren Spielraum erlauben, und bei *solidarity politeness* würde er eher die Gruppe als das Individuum schätzen und versuchen, Nicht-Übereinstimmigkeit zu vermindern oder zu maskieren. In dieser Hinsicht vergleicht sie den amerikanischen und den deutschen Konversationsstil, mit dem Ergebnis, dass der amerikanische Stil sich eher nach *solidarity politeness* richtet und indirektere Themenansätze bevorzugt, während der deutsche Stil sich eher durch eine ausgeprägte Themenbezogenheit auszeichnet.

Nach Byrnes erweckt der amerikanische Konversationsstil im Vergleich zum deutschen eher den generellen Eindruck von geringem Engagement in Bezug auf die besprochenen Themen und scheint sich größere Mühe zu geben, ein angenehmes Gesprächsklima zu schaffen. Die Themen würden eher als Mittel zur Beziehungspflege dienen denn als Anreiz zur Wahrheitsfindung. Die Gesprächspartner versuchen in ihren Beiträgen, ihre Meinungen meist vorsichtig zu präsentieren, und den anderen die Entscheidung zu überlassen, ob sie sich dem anschließen. Diese gewisse "Ambiguität" in der Präsentation soll potentielle Bedrohungen der Harmonie vermeiden, die in der Konversation oberflächlich herrscht.

Auf der anderen Seite hätte im deutschen Konversationsstil nicht die soziale Funktion der Sprache den Vorrang, sondern die informative Funktion. Es wird großer Wert auf Fakten und Wahrheitswerte ge-

legt, was wiederum Nichtübereinstimmung sowie offene Konfrontation ermöglicht oder sogar erfordert. Nach Byrnes werden solche Verfahren in der deutschen Gesellschaft hoch geschätzt, da sie der Suche nach der Wahrheit dienen sollen. Der Sprecher darf dann seine Meinungen auf eine komplexere Weise präsentieren und zu Ideologien greifen, die seine Meinungen legitimieren. Das beschränkt den Spielraum für konsensorientierte Diskussion, erlaubt aber auch, dass die Diskussion tiefer wird und zu reicheren Ergebnissen führt. Byrnes vermutet auch, dass sich solche Diskussionsmuster bei den Deutschen eigentlich als ritueller Faktor zur Aufnahme und Pflege sozialer Beziehungen etabliert haben können.

Byrnes Überlegungen werden zum Teil von einer Arbeit von KOHNEN (1987) bestätigt, in der er Diskussionen zwischen Deutschen, Amerikanern, Engländern und Iren untersucht. Kohnen schlägt zwei Argumentationsstile vor, die er *sprecher-* bzw. *hörerzentriert* nennt. Im sprecherzentrierten Stil versucht der Sprecher seine Gesichtspunkte als allgemeingültig und unanfechtbar zu präsentieren, indem er sich auf konkrete Daten, Zitate oder objektive Argumente stützt. Jeder Teilnehmer versucht, sich und seine Meinungen in der Argumentation durchzusetzen, wenn auch auf Kosten der Interaktionsharmonie. Dagegen strebt der hörerzentrierte Stil zu einem harmonischen Interaktionsklima und Konsens unter den Gesprächspartnern. Jeder Sprecher versucht, sich den anderen anzupassen und Argumente anzubieten, die zur Bildung einer gemeinsamen (oder mindestens für alle akzeptablen) Meinung führen können.

Obwohl Kohnen keine kulturelle Analyse der Konversationsstile beabsichtigte, musste er feststellen, dass deutsche Sprecher eine größere Tendenz zum sprecherzentrierten Stil aufweisen als die anderen Sprechergruppen. Seine Ergebnisse, die aus institutionalisierten Fernsehdiskussionen stammen, bestätigen Byrnes Feststellungen in Bezug auf Unterschiede im Konversationsstil von Deutschen und Amerikanern in informellen Situationen, in dem Sinne dass Deutsche anscheinend im Allgemeinen den sprecherzentrierten Stil bevorzugen, während Englischsprechende eher den hörerzentrierten Stil anwenden.

Das scheint auch die Ergebnisse meiner Dissertation (MEIRELES, 2002) zu bestätigen, in der ich festgestellt habe, dass deutsche Argumentation sich eher auf objektive Argumente konzentriert und weni-

ge *Face-work*-Strategien benutzt, die der Aufrechterhaltung der Beziehungen zwischen den Gesprächspartnern dienen. Ich habe noch keine vollständige Untersuchung zur Argumentation in brasilianischen Diskussionen durchgeführt, aber aufgrund einiger kleineren Arbeiten und meiner Erfahrung in interkulturellen Interaktionen nehme ich an, dass auch hier ein Gegensatz zwischen deutschem und brasilianischem Konversationsstil zu beobachten ist.

Als Beispiel möchte ich hier eine kleine Untersuchung zitieren, in der ich den Gebrauch von *Face-work*-Strategien in Diskussionen unter deutschen bzw. brasilianischen Frauen und Männern untersucht habe (MEIRELES 2001). Ich stellte fest, dass deutsche Frauen Ausdrücke wie *ich glaube/finde/denke...* etwa viermal so oft wie deutsche Männer gebrauchen, während sich aus der Analyse von brasilianischen Diskussionen diesbezüglich keine signifikanten Unterschiede zwischen Männern und Frauen ergaben.

Solche Ausdrücke ermöglichen dem Gesprächspartner einen größeren Spielraum in Bezug auf die Verhandlung vom Dissens. Diskussionen, in denen sie oft gebraucht werden, weisen einen durchschnittlichen Grad an Formalität und Spannung auf sowie ein eher angenehmes Interaktionsklima. Nach Brown & Levinson ist das Streben nach Konsens und Harmonie in der Interaktion typisch für Frauensprache in Kulturen, in denen es verschiedene Konversationsstile für Frauen und Männer gibt. Natürlich kann man das nicht verallgemeinern, aber wir können uns als Hypothese vorstellen, dass deutsche Frauen dieser Tendenz entsprechen und damit öfter Elemente aus einem Stil integrieren, der stärker auf die *faces* der Gesprächspartner Rücksicht nimmt, während deutsche Männer einen "aggressiveren", sprecherzentrierten Stil anwenden. Auf der anderen Seite würden Brasilianer im Allgemeinen den konsenssuchenden, hörerzentrierten Argumentationsstil konsequent verfolgen und sich deshalb oft solcher Ausdrücke bedienen.

Wenn dies der Fall ist, könnte z.B. das Fehlen derartiger Ausdrücke oder anderer Strategien, die die Beziehungen zwischen den Gesprächspartnern stärker schonen, bei Brasilianern in interkulturellen Interaktionen den Eindruck von Rücksichtslosigkeit oder Aggressivität erwecken. Auf der anderen Seiten könnte das Fehlen von objektiveren Ausdrücken und konkreten Argumenten seitens der Bra-

silianer bei Deutschen den Eindruck der Unsicherheit oder Unehrllichkeit erwecken.

Schlussbetrachtung

Aufgrund des Gesagten kann man sich gut vorstellen, dass das Risiko von Missverständnissen und die Bildung von Stereotypen aufgrund verschiedener Kommunikationsstile in interkulturellen Interaktionen sehr groß ist, wenn schon die effektive Kommunikation innerhalb desselben Kulturkreises oft weniger an sprachlichen Schwierigkeiten als an der Missachtung von impliziten, meist unbewussten Regeln des Konversationsstils scheitern kann. In den meisten formalen Lernsituationen werden solche Überlegungen kaum zur Kenntnis genommen, denn Fremdsprachenunterricht beschränkt sich oft auf rein sprachlichen Inhalt oder fast formelhafte Situationen. Ein möglicher wichtiger Beitrag einer Auslandsgermanistik wäre z.B. die Auseinandersetzung mit solchen Aspekten der deutschen Sprache und Kultur und die Sensibilisierung der Interessierten für solche Schwierigkeiten in interkulturellen Interaktionen. Es geht hier nicht darum, die Lernenden dazu zu führen, den Stil der anderen Kultur unkritisch nachzuahmen, sondern sie lediglich darauf aufmerksam zu machen, dass es solche Unterschiede gibt und dass einige Veränderungen im eigenen Stil manchmal für eine effektivere Interaktion unabdingbar sein können. Der Abbau von Vorurteilen und Missverständnissen liegt/besteht wohl nicht darin, die Unterschiede zu negieren, sondern sie zur Kenntnis zu nehmen und als legitime Merkmale innerhalb der verschiedenen kulturellen Kontexte anzuerkennen.

Bibliographische Hinweise

- BOUCHARA, Abdelaziz. *Höflichkeitsformen in der Interaktion zwischen Deutschen und Arabern: Ein Beitrag zur interkulturellen Kommunikation*. Tübingen, Niemeyer 2002.
- BROWN, Penelope & LEVINSON, Stephen. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge, Cambridge University Press 1987.
- BYRNES, Heydi. "Interactional style in German and American Conversations". In: *Text 6 (2)*. Amsterdam, de Gruyter 1986, 189-206.
- GOFFMAN, Erving. *Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1986 (Originalfassung auf Englisch: 1967).
- GÜNTHNER, Susanne. *Diskursstrategien in der interkulturellen Kommunikation – Analysen deutsch-chinesischer Gespräche*. Tübingen, Niemeyer 1993.
- KOHEN, Thomas. *Zurückweisungen in Diskussionen. Die Konzeption einer Sprechhandlungstheorie als Basis einer empirisch orientierten Konversationsanalyse*. Frankfurt a.M., Peter Lang 1987.
- KOTTHOFF, Helga. "Stilunterschiede in argumentativen Gesprächen oder zur Geselligkeit von Dissens". In: M. Seltling, V. Hennenkamp (Hrsg) – *Stil und Stilisierung*. Tübingen, Niemeyer 1989, 187-202.
- KOTTHOFF, Helga. "So nah und doch so fern – Deutsch-amerikanische pragmatische Unterschiede im universitären Milieu". In: *Info DaF 16*, 1989a, 448-459.
- MEIRELES, Selma M. *A negação sintaticamente explícita em diálogos falados do português e do alemão* (unveröffentlichte Magisterarbeit). FFLCH/USP, São Paulo 1991.
- MEIRELES, Selma M. "Um estilo feminino de trabalho da Face?" (Manuskript). IX Semana da Língua Alemã. Área de Alemão, DLM/FFLCH-USP, São Paulo 2001.
- MEIRELES, Selma M. *Dissens and Face-work in German Dialogues*. Tübingen, Niemeyer 2002.

MÜLLER-JACQUIER, Bernd. "Vorlesung 5 – Interaktionsbezogene Diskrimination und Attribution: erste kritische Aspekte der Deutungen von critical incidents." Universität Tübingen 1998.

(www.tu-chemnitz.de/phil/ikk/lehrver/ss01/skripte/ws98_5.html).

POLENZ, Peter von. *Deutsche Satzsemantik: Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. Berlin/New York, de Gruyter 1985.

STEGER, HUGO, U. ENGEL & H. MOSER (Hrsg.). *Heutiges Deutsch*. Reihe II: Texte gesprochener Standardsprache II and III. München, Hueber 1974 u. 1976.

O uso das preposições espaciais alemãs por estudantes universitários brasileiros

Cristina Ranke*

Abstract: The present article analyzes the development of the system of spatial prepositions in the acquisition of German as a foreign language by Brazilian learners. The study is based on a corpus of written language data produced by students in the undergraduate course in *Letras*, collected from 1996 to 1998. The theoretical bases of the study are theories of second language acquisition, cognitive processing of space, and the linguistic encoding of spatial relations through prepositions. The main section of the analysis begins with the quantitative evaluation of the occurrences of spatial prepositions found in the data. Subsequently, each preposition found in the corpus is individually discussed in relation to its correct and incorrect uses. The main results are a steady increase in the number of spatial prepositions used by the subjects from the first year to the fourth year of the course, an increase in the variation of the use of these prepositions, and a constant reduction of the percentage of incorrect uses. In the first phase, acquisition can be seen in the increasing specificity of the semantic oppositions involved in neutralizations, whereas in the second phase, a quantitative reduction of errors can be found.

Keywords: Spatial prepositions; Language acquisition.

Zusammenfassung: Dieser Artikel gibt einen Überblick über die Entwicklung des Systems räumlicher Präpositionen beim Erwerb des Deutschen als Fremdsprache durch brasilianische Lerner. Die Untersuchung basiert auf einem Korpus schriftsprachlicher Daten aus der Produktion von Studierenden des Grundstudiums in *Letras*, die von 1996 bis 1998 gesammelt wurden. Theoretische Grundlage der Arbeit bilden die Theorien des Zweitspracherwerbs, der kognitiven Verarbeitung von Raum und der sprachlichen Kodierung räumlicher Beziehungen durch Präpositionen. Die Analyse der Daten

* A autora é professora de alemão na UNESP em Assis, São Paulo.

beginnt mit der quantitativen Auswertung der Vorkommen räumlicher Präpositionen im Korpus. Anschließend werden alle in den Daten vorkommenden Präpositionen einzeln in Bezug auf ihren korrekten und inkorrekten Gebrauch diskutiert. Zu den wichtigsten Ergebnissen gehört die Feststellung, dass die Anzahl der Raumpräpositionen im Gebrauch der Informanten vom ersten bis zum vierten Jahr des Kurses und die Variation im Gebrauch dieser Präpositionen stetig zunehmen, während der Prozentsatz inkorrekten Gebrauchs parallel abnimmt. Die Analyse der im Korpus gefundenen Fehlertypen deutet auf die Existenz von zwei verschiedenen Phasen im Erwerb des Systems der Raumpräpositionen hin, nämlich einer Phase ersten Kontaktes, die durch eine relativ hohe Frequenz von Vereinfachungen auf Kompetenzebene gekennzeichnet ist, gefolgt von einer Phase der Sedimentierung, für die eine größere Häufigkeit von Interferenzfehlern charakteristisch ist. In der ersten Phase zeigt sich der Lernfortschritt in der zunehmenden Spezifität der an Neutralisierungen teilnehmenden semantischen Oppositionen, während in der zweiten der Fortschritt in einer quantitativen Verminderung der Fehler sichtbar wird.

Stichwörter: Deutsche Raumpräpositionen; Spracherwerb.

Palavras-chave: Preposições espaciais alemãs; aquisição de linguagem.

1. Introdução

O presente artigo trata de uma dissertação de mestrado desenvolvida, entre os anos de 1996 e 1999, sob a orientação do Prof. Dr. Hardarik Blühdorn da Área de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O estudo que desenvolvemos no mestrado teve como objetivo analisar a evolução do inventário lingüístico das preposições espaciais na aprendizagem de alunos de língua alemã como língua estrangeira na UNESP de Assis. Como sou docente de língua alemã nessa faculdade, eu queria desenvolver um assunto que pudesse, de alguma maneira, colaborar com o ensino de alemão na UNESP de Assis e com o ensino de maneira geral.

Observando o desempenho dos estudantes, pudemos perceber que o emprego das preposições trazia muitas dificuldades para eles. Observamos a importância que as preposições tinham em relação à

comunicação. Sabíamos que as preposições são elementos de difícil aprendizagem, tanto para quem aprende uma língua estrangeira como para quem aprende o português. Mas, fazer um estudo de todas as preposições não seria possível. O campo de aplicação das preposições é muito vasto e o tempo que tínhamos para desenvolver uma pesquisa que envolvesse todas as preposições não seria suficiente. Precisávamos delimitar o assunto. Resolvemos nos deter às preposições simples que se referem ao espaço, chamadas locais, excluindo as regidas pelo verbo e as não-regidas com sentidos temporais, causais e outros.

2. Preposições espaciais do alemão e do português do Brasil

As principais preposições alemãs de espaço simples são: *an, auf, bei, gegen, hinter, in, mit, nach, neben, über, um, unter, von, vor, zu, zwischen* etc. Elas têm como função relacionar dois termos da oração, o antecedente com o conseqüente. Além disso, criam uma relação semântica entre o antecedente e o conseqüente, de modo que o antecedente representa o objeto localizado e o conseqüente, o objeto de referência. Assim no exemplo:

das Buch *auf* dem Tisch

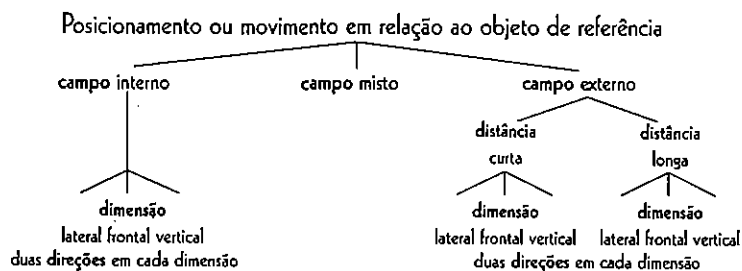
o termo *das Buch* é o antecedente ligado pela preposição *auf* ao conseqüente *der Tisch*

As preposições apresentam um significado particular que as diferencia de outras preposições.

Der Hund liegt *unter* dem Tisch.

A preposição *unter* indica que o cachorro está localizado numa posição inferativa no espaço em relação à mesa. Elas traduzem a noção do espaço estruturado na mente em espaço abstrato em língua. Para entender a noção de espaço e transportá-la para o abstrato lingüístico, utilizamos uma classificação apoiada em FIORIN [1996] e explicitada por BLÜHDORN [1999], que divide o espaço em quatro tra-

ços semânticos hierarquizados, onde as preposições são distribuídas: {campo}, {distância}, {dimensão} e {direção}:



O primeiro traço semântico é {campo}. Entendemos por campo a localização de um objeto no interior ou exterior do objeto de referência. As preposições que marcam o campo são *in* e *um*. Um outro valor dado ao campo, denominamos de campo misto, exemplificado pela preposição *zwischen*.

O segundo traço semântico é {distância}. A distância pode ser curta ou longa. A distância curta é marcada pelas preposições *an* e *auf*, e a distância longa pelas preposições *über*, *unter*, *neben*, *vor* e *hinter*.

O terceiro traço {dimensão}, pode assumir três valores: vertical, marcado pelas preposições *über* e *unter*, horizontal-frontal, pelas preposições *vor* e *hinter*, e o terceiro valor é a horizontal-lateral, marcada pela preposição *neben*.

O último traço {direção} distingue entre duas orientações em cada dimensão espacial, tomando como ponto de partida o objeto de referência. Na dimensão vertical faz-se a diferença entre a posição superativa e inferativa, na dimensão frontal, entre a posição anterior e posterior e, na dimensão lateral, entre uma posição à direita e uma à esquerda. Apenas as duas primeiras oposições podem ser preenchidas, na língua alemã, por preposições (*über* vs. *unter* e *vor* vs. *hinter*). A terceira oposição só pode ser expressa por locuções prepositivas: *rechts von* vs. *links von*.

As preposições espaciais, além de indicar o posicionamento do objeto localizado no espaço, também podem indicar o direcionamento

do objeto localizado em relação ao objeto de referência. Quase todas as preposições mencionadas anteriormente, com exceção de *bei*, podem ser utilizadas nessa função. Uma outra possibilidade é indicar um movimento, em que se toma o objeto de referência como ponto de partida. Utiliza-se para tanto as preposições *aus* e *von*. Estas só se aplicam ao campo interno (*aus*) e à distância curta do campo externo (*von*). Nos demais casos, usam-se locuções. Quando são utilizadas para indicar um movimento, mudam de regência, exigindo como complemento o acusativo.

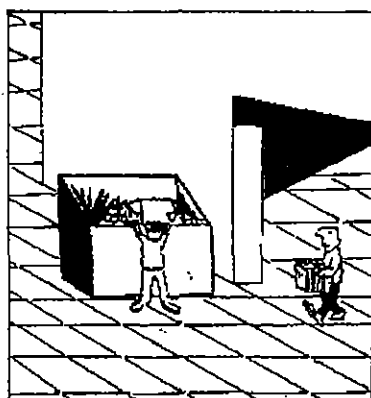
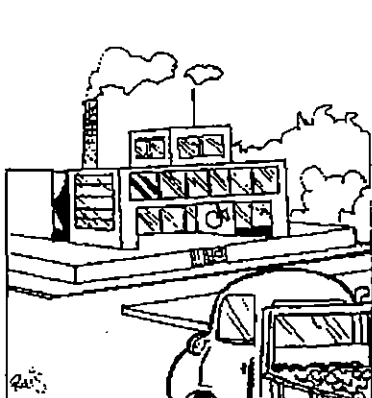
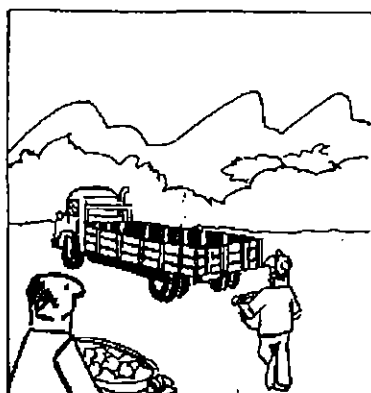
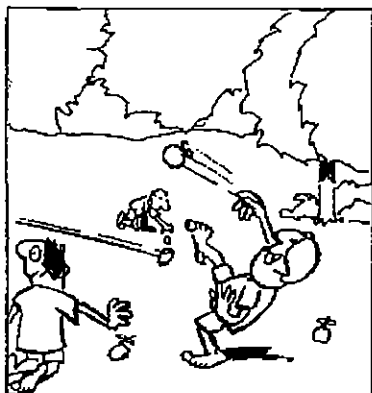
3. Coleta de dados

A maneira que encontramos para analisar o inventário lingüístico das preposições espaciais dos estudantes foi através de dados que eles mesmos deveriam produzir. Só assim poderíamos ter uma visão clara da realidade. Optamos pelo levantamento escrito, principalmente pela falta de tempo que teríamos se a coleta de dados fosse oral. Uma coleta de dados oral demandaria tempo para agendar um horário para cada informante e ainda para inserir os dados no computador.

Para estimular a produção escrita dos estudantes e conseguir uma quantia suficiente de dados, utilizamos descrições de quadrinhos. Desenvolvemos, especialmente para essa coleta, seis seqüências de quadrinhos, que foram elaboradas para nosso projeto pelo desenhista Ruis. Cada seqüência abordava um tema: pomar, supermercado, biblioteca, hospital, aeroporto e carro e cada tema apresentava seis quadrinhos que juntos formavam uma estória. Os estudantes deveriam descrever o que estavam vendo em cada seqüência. Esse procedimento deveria estimular a produção dos informantes e dessa maneira nós poderíamos verificar o conhecimento que eles tinham da língua alemã, em particular, das preposições espaciais.

Esse material nos daria suporte para verificar como os informantes empregam a língua alemã. Todos os dados puderam ser comparados, já que todos os informantes descreveram as mesmas seqüências de quadrinhos.

Seqüência POMAR



As seqüências de quadrinhos foram desenvolvidas para induzir o informante a utilizar o maior número de preposições espaciais possíveis. (Veja ilustração: Seqüência Pomar)

A coleta de dados foi feita entre todos os estudantes de língua alemã dos quatro anos do Curso de Letras de Assis com habilitação em alemão. Os alunos foram instruídos a escrever uma pequena estória em alemão sobre cada seqüência, redigindo ao menos uma sentença para cada quadrinho.

Depois de terminada a coleta dos dados entre todos os estudantes de alemão, as informações foram inseridas no computador, seguindo fielmente o que os alunos tinham redigido. Todos os erros de ortografia, gramática, léxico etc. foram reproduzidos.

Os dados foram organizados da seguinte maneira: cada frase recebeu um código numérico para identificá-lo.

4.3.5.05 Sie stellt die Bücher an Schrank

Os dígitos do código 4.3.5.05 significam: 4º ano curricular, 3ª seqüência de quadrinhos, 5º quadrinho da seqüência e informante nº 05. O ano curricular tem a numeração de 1 a 4. Os números de seqüências de quadrinhos vão de 1 a 6 e os números de quadrinhos de cada seqüência também são seis. O número dos informantes varia entre os anos curriculares, mas cada informante mantém sempre o mesmo número. Com essa organização, podíamos ter uma visão geral do que os informantes escreveram em cada quadrinho de cada seqüência e quais preposições foram utilizadas.

4. Análise dos dados

O passo seguinte consistia do levantamento quantitativo das preposições espaciais.

No total foram empregadas 17 preposições diferentes nos quatro anos: *in*, *zwischen*, *bei*, *an*, *neben*, *auf*, *vor*, *hinter*, *über*, *unter*, *bis*, *nach*, *zu*, *für*, *durch*, *aus*, e *von*.

A preposição *in* é a mais freqüente no *corpus*. De todas as preposições encontradas, ela constitui quase a metade de todas as preposições espaciais. Ela é a preposição mais neutra, codifica apenas a localização no campo interno do objeto de referência ou um movimento que tem o campo interno do objeto de referência como alvo.

Zwischen indica o campo misto, ou seja, não indica nem o campo externo nem o campo interno do objeto de referência. É uma preposição relativamente especializada. Pode codificar tanto a localização no campo misto do objeto de referência, quanto o movimento que tem o campo misto do objeto de referência como alvo.

Bei indica o posicionamento no campo externo e distância curta do objeto de referência.

An é uma preposição com três sentidos diferentes. Codifica campo externo, distância curta e dimensão lateral, frontal ou vertical, na posição inferativa. Aplica-se tanto para indicar o posicionamento quanto o movimento com o objeto de referência como alvo.

Neben codifica campo externo, distância longa e dimensão lateral. Também indica o posicionamento ou o movimento com o objeto de referência como alvo.

A preposição *auf* indica uma posição superativa, a distância curta no campo externo em relação ao objeto de referência, e também um movimento com o objeto de referência como alvo.

A preposição *vor* apresenta um sentido bem específico. Codifica o campo externo, distância longa, dimensão frontal e posição anterior, tanto para indicar posicionamento quanto para indicar movimento em relação ao objeto de referência como alvo.

A preposição *hinter* codifica campo externo, distância longa, dimensão frontal e posição posterior. Assim como *vor* indica o posicionamento ou o movimento, tendo o objeto de referência como alvo.

Über codifica campo externo, distância longa, dimensão vertical e posição superativa. Essa preposição também indica posicionamento ou movimento, tendo o objeto de referência como alvo.

Unter codifica campo externo, distância longa, dimensão vertical e posição inferativa. Indica também o posicionamento ou o movimento, tendo como alvo o objeto de referência.

Bis codifica apenas movimento que tem como alvo o campo interno ou externo do objeto de referência. No seu uso espacial, pede como complemento um advérbio ou uma outra preposição. Indica o término do movimento junto ao objeto de referência.

Nach codifica um movimento para o campo interno ou externo do objeto de referência. Não indica um limite do movimento.

Zu codifica um movimento que tem como alvo o campo interno ou externo do objeto de referência. Numa segunda variante, indica o campo externo do objeto de referência como destino do movimento, e numa terceira variante, indica uma localização estática no campo interno.

A preposição *für* não apresenta traços semânticos de espaço, mas indica duração temporal ou um beneficiário que não é um receptor. Foi utilizada por muitos informantes com função semântica de direção no espaço, traduzindo a preposição portuguesa *para*.

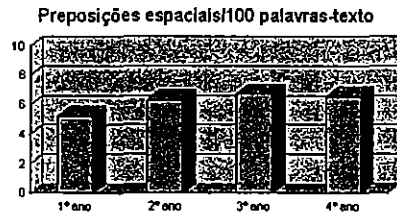
Durch codifica um movimento que atravessa o campo interno do objeto de referência.

A preposição *aus* codifica um movimento que tem como ponto de partida o campo interno do objeto de referência, e *von* codifica um movimento que tem como ponto de partida o campo externo, distância curta em relação ao objeto de referência.

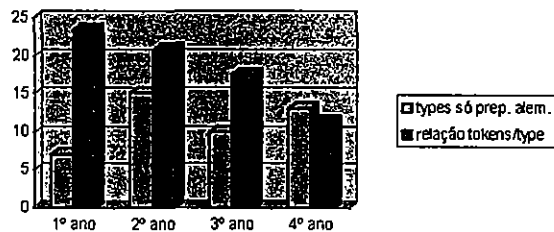
Podemos notar, que o sistema das preposições espaciais do alemão constitui-se de um número restrito de preposições espaciais, em que uma mesma preposição pode apresentar significados diferentes dentro dos parâmetros conceituais de espacialidade.

Ainda durante a nossa análise, verificamos de maneira mais detalhada o emprego de cada preposição. Observamos que a porcentagem das preposições aumenta do primeiro para o terceiro ano, e no quarto ano há uma pequena diminuição. Nesse momento, a nossa

hipótese inicial de que no começo da aprendizagem o inventário de preposições utilizadas seria reduzido, aumentando em cada nível subseqüente, já se confirmava.



No início da aprendizagem, os estudantes não têm muito conhecimento da língua alemã. A relação entre preposições utilizadas e o número total de palavras do texto se modifica durante o processo da aprendizagem. Com o processo da aprendizagem, os aprendizes se tornarão mais aptos a utilizar as preposições com mais segurança. O gráfico a seguir demonstra claramente a nossa hipótese.

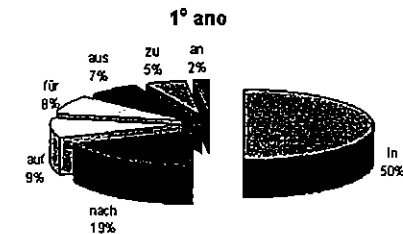


As colunas em cinza-claro (*types*) mostram o número total de preposições alemãs utilizadas pelos aprendizes e as colunas em cinza-escuro mostram a relação entre o número de *types* e o total de ocor-

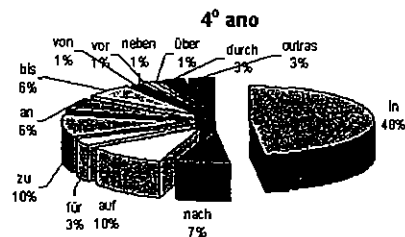
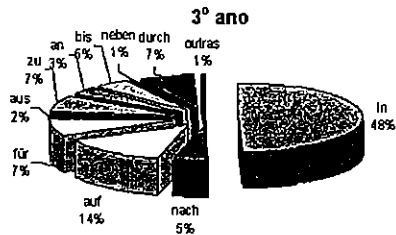
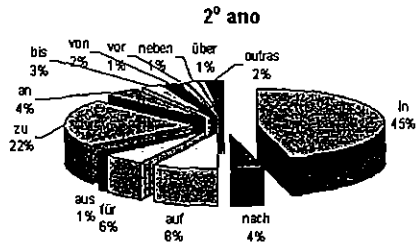
rências de preposições *tokens*¹. As colunas em cinza-escuro mostram uma queda significativa no número de vezes em que as preposições são utilizadas. No primeiro ano, os aprendizes utilizaram apenas 7 das preposições encontradas no *corpus* (*in, zu, auf, nach, für, an* e *aus*) 163 vezes. O segundo ano utilizou 15 preposições (*in, zu, auf, nach, für, an, bis, durch, aus, von, neben, über, vor, unter* e *zwischen*) 311 vezes. No terceiro ano, foram empregadas 10 preposições: *in, zu, auf, nach, für, an, bis, durch, aus* e *neben*) 175 vezes, e, no quarto ano, os informantes utilizaram 13 preposições (*in, zu, auf, nach, für, an, bis, durch, von, neben, über, bei* e *hinter*) 145 vezes.

O declínio na média de uso de cada preposição do primeiro ao terceiro ano e a estabilização no quarto ano mostram o desenvolvimento da competência lingüística dos informantes. A complexidade semântica das preposições aumenta. As preposições semanticamente menos específicas como *in, zu, nach* e *bis* foram utilizadas com maior freqüência nos primeiros anos, e as preposições mais específicas, como *auf, an, neben, über* etc. nos últimos anos. Mas mesmo assim, as preposições semanticamente mais simples como *in* foram as mais utilizadas pelos informantes.

Os gráficos a seguir nos dão uma visão geral do uso das preposições pelos informantes.



¹ Chama-se *types/token* a relação de número de palavras diferentes (*types*/tipo) com o número total de formas de um texto (*token*/amostragem).



5. Interpretação dos dados

Podemos verificar que a preposição *in* é sempre a mais frequente nos quatro anos. As demais preposições distribuem-se de maneira diversa.

Encontramos preposições dinâmicas como *nach*, *zu* e *aus*, além da preposição *für* utilizada de maneira incorreta, com uma incidência alta no primeiro ano e diminuindo nos outros anos. Preposições estáticas que indicam a distância e a dimensão como *an* e *auf* vão se tornando mais frequentes. Somando as porcentagens dessas duas preposições, temos 11% no primeiro ano, 12% no segundo, 17% no terceiro e 16% no quarto ano. Outras preposições mais complexas como *über* e *vor*, que determinam a direção, nem ocorrem no primeiro ano. Elas só ocorrem a partir do segundo ano e ocorrem raramente nos dados dos informantes. A falta de uso das preposições semanticamente mais complexas pode estar ligada às seqüências dos quadrinhos que não induzem o informante a utilizá-las. Esse fato precisaria ser pesquisado com mais precisão.

Durante a coleta de dados, podemos observar um desnível entre o 2º e o 3º ano. A produção do 3º ano foi inferior em relação à do 2º ano, o que também se refletiu no emprego das preposições. O livro didático utilizado no curso exerceu uma certa influência sobre os índices dos dados, como mostra a tabela que segue:

1º Ano	2º Ano	3º Ano	4º Ano
Themen Neu 1. Lição 1: movimento: <i>aus</i> Lição 5: posicionamento: <i>in, an, auf</i>	Themen Neu 1. Lição 7: movimento: <i>in, nach, zu, durch</i>	Themen Neu 3. Lição 2: posicionamento e movimento: <i>in, zu, auf, über, aus, nach, vor</i>	Themen Neu 3. Lição 2: posicionamento e movimento: <i>in, zu, auf, über, aus, nach, vor</i>
	Lição 8: posicionamento e movimento: <i>in, an, auf, über, unter, vor, hinter, neben, zwischen, bis</i>		
	Lição 10: movimento: <i>durch, um</i>		

A tabela de distribuição das preposições durante os quatro anos do curso de Letras mostra claramente que o maior número de preposições espaciais é abordado no segundo ano, e que no terceiro ano há uma lacuna em relação às preposições.

Ainda pudemos observar que a porcentagem das preposições aumenta do primeiro ao terceiro ano, sofrendo uma pequena diminuição no quarto. Ao mesmo tempo, o uso de preposições mais específicas aumenta. A relação entre *types* e *tokens* evolui, sinalizando um aumento da variação das preposições espaciais e a quantidade de erros diminui.

Terminado o levantamento quantitativo, fizemos um levantamento do emprego de cada preposição utilizada, observando os usos corretos e incorretos e apontando para os tipos de erros cometidos pelos aprendizes em cada ano.



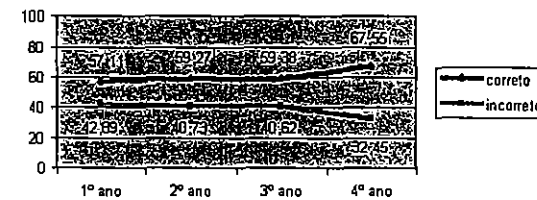
3.3.5.05 Sie hat die Büchen *auf* dem Regal aufgeräumt.
[Ela arrumar-perf os livros *sobre* a estante.]

Nesse exemplo o informante cometeu dois erros ao utilizar a preposição *auf*. Em relação a uma estante, existem dois campos em que se pode localizar livros: o campo interno, indicado pela preposição *in*, e o campo externo, posição superativa, indicado pela preposição *auf*. O quadrinho 3.5. mostra que a bibliotecária coloca os livros no campo interno da estante. Nesse caso, a preposição correta seria *in*. Ao mesmo tempo, o lugar onde a bibliotecária coloca os livros fica numa posição superativa em relação a ela mesma. Também

nesse caso, o informante escolheu um objeto de referência errado (a bibliotecária em vez da estante). Se fosse a bibliotecária o objeto de referência, a preposição teria que ser *über*, uma vez que não existe contato entre objeto localizado (livros) e objeto de referência (bibliotecária).

6. Conclusão

Unindo as informações da análise quantitativa e da qualitativa, pudemos observar um crescimento do inventário de preposições espaciais durante os quatro anos, um crescimento da variação no emprego, uma diminuição dos usos incorretos e um aumento dos usos corretos.



Já do primeiro para o segundo ano, observamos um crescimento quantitativo das preposições. Do segundo para o terceiro ano, constatamos uma estagnação tanto dos usos corretos e incorretos quanto do crescimento do inventário de preposições. Do terceiro para o quarto ano, observamos um aumento das preposições utilizadas e ao mesmo tempo uma diminuição significativa dos usos incorretos. No quarto ano, tivemos uma leve redução dos *tokens*, e um crescimento dos *types*.

Os dados nos levaram a constatar duas fases distintas na aquisição das preposições espaciais: uma fase de primeiro contato, que ocorre entre o primeiro e o segundo anos, em que o número de preposições cresce e a incidência de usos incorretos é alto, e uma fase de estabilização que ocorre entre o terceiro e quarto anos, em que o número de preposições permanece estável com aumento da variação, e diminuição dos usos incorretos.

Dando continuidade à pesquisa iniciada no mestrado, pretendo aprofundar a análise das preposições espaciais na produção escrita de estudantes universitários da UNESP de Assis. A partir de um corpus ampliado, pretendo buscar evidências mais detalhadas em relação ao uso das preposições que não ocorreram no *corpus* analisado no mestrado, e comprovar a ocorrência das duas fases distintas postuladas por nós. A partir de novas observações, poderemos contribuir para o ensino da língua alemã, em especial para o ensino das preposições de espaço, que tanta dificuldade traz para os aprendizes brasileiros.

Bibliografia:

- AUFDERSTRASSE, Hartmut & al. *Themen Neu. Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*. Ismaning, Max Hueber 1992.
- BLÜHDORN, HARDARIK. *A codificação de informação espacial no alemão e no português do Brasil: Adposições e advérbios como meios para especificar relações estáticas*. Tese de Livre-Docência, São Paulo, USP 1999.
- BORBA, Francisco da Silva. *Sistema de preposições em português*. Tese de Livre-Docência, São Paulo, USP 1971.
- CORDER, S. Pit. "The Significance of Learners' Errors". In: *International Review of Applied Linguistics in Language Learning* 5, 1967, 161-170.
- CORDER, S. Pit. "Die Rolle der Interpretation bei der Untersuchung von Schülerfehlern". In: NICKEL, Gerhard. *Fehlerkunde: Beiträge zur Fehleranalyse, Fehlerbewertung und Fehlertherapie*. 2ª ed., Berlin, Cornelsen-Velhagen & Klasing 1973, 38-49.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática, 1996.
- FRIEDERICI, Angela. "Raumreferenz unter extremen perzeptuellen Bedingungen: Perception, Repräsentation und sprachliche Abbildung". In: HABEL, Christopher; HERWEG, Michael & REHKÄMPER, Klaus. *Raumkonzepte in Vestehensprozessen. Interdisziplinäre Beiträge zu Sprache und Raum*. Tübingen, Niemeyer 1989, 17-35.
- GASS, Susan M. & SELINKER, Larry. *Second Language Acquisition: An Introductory Course*. New Jersey, Lawrence Erlbaum 1993.
- KLEIN, Wolfgang. *Zweitspracherwerb*. 3ª ed., Frankfurt/Main, Hain 1992.
- LARSEN-FREEMAN, Diane & LONG, Michael H. *An Introduction to Second Language Acquisition Research*. 2ª ed., New York, Longman 1994.
- SCHMITZ, Werner. *Der Gebrauch der deutschen Präpositionen*. Ismaning, Hueber 1976.
- SCHRÖDER, Jochen. *Lexikon deutscher Präpositionen*. Leipzig, Enzyklopädie 1990.

Tradução –
Übersetzung

Rosenzweig: A ética como “primeira filosofia” e o dever de traduzir

Inácio Abdulkader*

Abstract: The relevance of the work and the influence of Franz Rosenzweig, a German Jewish philosopher of the beginning of the last century, are still to get the appreciation they deserve. Rosenzweig was the author of one of the greatest – and less read – books of the 20th century, *The Star of Redemption*, where he develops his philosophical system mainly on basis of theological categories. To the “monologue of the I” of mainstream philosophy, Rosenzweig opposes a “new thinking”, of existential character, which values orality and the “other”, and where language substitutes reason as a tool for thought. In it one can find some correspondences with the thought of Walter Benjamin. This “new thinking”, also, strongly influenced Emmanuel Lévinas and nowadays bears its fruits within “linguistic turn” philosophy and theology, and post-modern Jewish thought. This philosophy found in Rosenzweig’s work in translation one of its main practical applications. To translate was for Rosenzweig a necessity, emanating from an ethics constituted as “first philosophy”. This article examines some aspects of Rosenzweig’s writings from where his “philosophy of translation” is made explicit.

Keywords: Translation; Ethics; Orality; Language.

Zusammenfassung: Die Bedeutung und der Einfluss des Werkes von Franz Rosenzweig, jüdisch-deutscher Philosoph vom Beginn des vergangenen Jahrhunderts, werden noch immer nicht angemessen gewürdigt. Rosenzweig entwickelt in seinem Hauptwerk, der *Stern der Erlösung*, ausgehend von eminent theologischen Kategorien, sein philosophisches System. Dem “Monolog des Ich” der traditionellen Philosophie setzt Rosenzweig ein “Neues

* O autor é aluno da Especialização em tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Denken" von existenzialistischem Gepräge entgegen, das die Mündlichkeit und den Dialog mit dem "Anderen" aufwertet und den Verstand als Werkzeug der Reflexion ersetzt. Dieses Denken weist Korrespondenzen zur Philosophie W. Benjamins auf. Das "Neue Denken" übte einen starken Einfluss auf E. Lévinas aus, sowie auf zahlreiche interessante philosophische und theologische Ansätze nach dem "linguistic turn" und auf die postmoderne jüdische Geistigkeit. Rosenzweigs Philosophie hat andererseits in seiner Übersetzertätigkeit eine wichtige direkte Anwendung gefunden. Übersetzen erscheint Rosenzweig als Verpflichtung, die aus einer Ethik, verstanden als grundlegender Philosophie, erwächst. Der vorliegende Artikel analysiert einige Aspekte der Schriften Rosenzweigs, in denen sich eine "Philosophie der Übersetzung" abzeichnet.

Stichwörter: Übersetzung; Ethik; Mündlichkeit; Sprache.

Resumo: A importância da obra e a extensão da influência de Franz Rosenzweig, filósofo judeu alemão do início do século passado, ainda estão por ser devidamente apreciadas. Rosenzweig é o autor de uma das maiores – e menos lidas – obras primas do século XX, *A Estrela da Redenção*, na qual constrói um sistema filosófico a partir de categorias eminentemente teológicas. Ao "monólogo do eu" da filosofia tradicional, Rosenzweig contrapõe um "novo pensamento" de cunho existencial que valoriza a oralidade e o diálogo com o "outro", e no qual a linguagem substitui a razão como ferramenta para a reflexão. Nele pode-se reconhecer algumas correspondências com a filosofia de Walter Benjamin. O "novo pensamento" de Rosenzweig, também, influenciou fortemente Emmanuel Lévinas, e atualmente frutifica na filosofia e teologia de "viés lingüístico", e no pensamento judaico pós-moderno. Essa filosofia teve, por outra parte, na prática tradutória de Rosenzweig uma de suas principais aplicações. Traduzir, para Rosenzweig, é um dever que emana de uma ética erigida como "primeira filosofia". O presente artigo analisa alguns aspectos da obra de Rosenzweig dos quais se pode extrair uma sua "filosofia da tradução".

Palavras-chave: Tradução; ética; oralidade; linguagem.

Eu mesmo, só entendo um poema, depois de o ter traduzido...

Franz Rosenzweig (carta a Margarete SUSMAN de 22/8/1924, *apud* GLATZER 1998: 134)

1. Introdução

Se para GOETHE "o tradutor é um profeta entre seu povo", o judeu alemão Franz ROSENZWEIG (1886-1929) talvez tenha sido quem mais plenamente viveu essa condição, e isso numa dimensão que provavelmente vá além do que GOETHE, o "decidido não-cristão" segundo ROSENZWEIG, pretendeu exprimir.

"Meu verdadeiro 'desenvolvimento literário' desde 1920 tem sido no campo da tradução", observou ele no início daquela década como que numa premonição do que seria doravante um dos cerne de sua atividade. E em "O Novo Pensamento" ["Das neue Denken"], um ensaio publicado em 1925 e que supre a falta do prólogo que em 1921 julgara desnecessário¹ ao seu *magnum opus*, *A Estrela da Redenção*, uma frase diz: "As Notas a [minha tradução de] *Jehuda Halevi* contém instrutivos exemplos da aplicação do 'novo pensamento'". Para Rosenzweig, seu trabalho de tradução, e a reflexão a ele associada, constituíram uma importante aplicação prática do sistema filosófico que desenvolvera em *A Estrela da Redenção*.

Esse livro monumental e cheio de fervor, traz consigo não só um novo pensamento, mas uma nova mensagem de esperança. Completado em 1919 e publicado em 1921, ele foi julgado obscuro por seus primeiros leitores, aparentemente para surpresa de seu autor. A isso se

¹ Desnecessário e inconveniente. ROSENZWEIG inicia o ensaio de 1925 desmerecendo os prólogos das obras filosóficas como "um cacarejo do autor ante o ovo recém posto" que em nada serve ao leitor, e estabelecendo que "Das neue Denken" não deveria jamais ser publicado em conjunto com as edições futuras de *A Estrela da Redenção*. Vide ROSENZWEIG, *Philosophical and Theological Writings*, FRANKS e MORGAN, eds. p. 109. Para a frase mencionada a seguir sobre o *Jehuda Halevi*, idem, p.128. Para a frase anterior de ROSENZWEIG sobre GOETHE, ROSENZWEIG, *Foi et Savoir*, 130.

somou a circunstância histórica da ascensão do nazismo em 1933, e tudo o que a ela se seguiu, para que toda a obra de Rosenzweig passasse por longo tempo despercebida.

Somente a partir da década de 1950 se reconheceu, na Alemanha, sua influência em Walter Benjamin e se estabeleceu um paralelo entre *A Estrela da Redenção* e *Ser e Tempo* (1927) de HEIDEGGER. Na França, foi preciso que Emmanuel Lévinas se visse fortemente influenciado pela obra de Rosenzweig, “criada como que num êxtase fervoroso de gênio”, para que ela ganhasse a merecida estatura e o devido alcance filosófico. Em língua inglesa a introdução de Rosenzweig se deu em 1953 com a publicação de uma “Vida e Obra” por Nahum GLATZER, reeditada em 1998.

Atualmente essa influência já se revela mais extensa, desde que em 1986 se realizou na Alemanha um primeiro congresso internacional por ocasião do centenário de nascimento de Rosenzweig. No Brasil, entretanto, Rosenzweig permanece pouco conhecido. O acesso a suas obras ou aos estudos a seu respeito é, com certeza, difícil. Um dos objetivos do presente artigo é portanto o de, sem a pretensão de oferecer análises aprofundadas ou exaustivas, corrigir uma injustiça e despertar em quem de direito a curiosidade e o interesse já de há algum tempo merecidos.

O trabalho inspirado por Rosenzweig inclui hoje o que de melhor o pensamento judeu pós-moderno tem produzido, e que se abre para além do judaísmo numa atitude francamente ecumênica. Exemplos disso são o “textual reasoning” de Peter Ochs e a “ética de responsabilidade” de Robert GIBBS. No pensamento de Ochs, a influência de Rosenzweig está na valorização e exploração de um método “rabínico” de pensamento, e na preocupação ecumênica que criou um espaço bastante ativo na *American Academy of Religion*, dedicado “diálogo entre judeus, cristãos e muçulmanos sobre a interpretação da Escritura nas tradições abraâmicas”.²

² Veja-se, *The Journal of Textual Reasoning: Rereading Judaism after Modernity*, Vol 1.1, Electronic Text Center, University of Virginia, 2002. Quanto aos desdobramentos ecumênicos, *The Journal of Scriptural Reasoning*, Vol. 1, No. 1 – Aug. 2001. O artigo de FORD nesse número apresenta uma boa introdução ao pensamento de Ochs.

O trabalho de GIBBS, por outro lado, é um exemplo primoroso de aplicação do “novo pensamento”. Baseando-se principalmente em Rosenzweig, e também em LÉVINAS e no pragmaticismo de PEIRCE, desenvolve uma ética cujo tema central é a *responsabilidade*, e não a deliberação racional, os princípios de autonomia, ou a otimização de benefícios. GIBBS aborda diversas práticas realizadas através de signos, tais como, ouvir, falar, escrever, ler, traduzir, julgar, confessar, arrepender-se, perdoar, recordar. Utiliza em sua análise um instrumental semiótico, e adota a pragmática, definida como o estudo do signo (*lato sensu*) quando em uso, como a dimensão de significado que ocorre na relação entre o usuário dos signos e os próprios signos. Em outra palavras, a atitude (e também sua consequência) dita o significado.³

Rosenzweig é hoje, ademais, um dos autores judeus mais lidos pelos filósofos e teólogos cristãos. Nele se reconhece uma defesa existencial e personalista da religião, e uma visão da revelação como promessa da presença de Deus na comunidade. Essa linha remonta ao *nomen misericordiae*, um dos dois “nomes de Deus” de AGOSTINHO, e isso constitui um aspecto importante para que se posicione mais claramente a filosofia de Rosenzweig no contexto do pensamento ocidental.

O *nomen misericordiae* corresponde ao “primado do bem” ou seja, o “Deus de Abraão, de Isaac, de Jacó”. O outro *nomen* agostiniano, correspondente ao “primado do ser”, é o *nomen substantiae* de Ex 3, 14, o “eu sou o que sou”, filologicamente indefensável, mas que foi adotado por JERÔNIMO, contemporâneo de AGOSTINHO e tradutor da *Vulgata*. Mais próximo do hebraico, é o “eu serei quem eu serei”, adotado por ÁQUILA e TEODÓSIO.

A discussão sobre qual dos dois primados, o do bem ou o do ser, corresponde à natureza de Deus, prosseguiu pela Idade Média. Ela ditou a origem da Modernidade, quando no *nomen substantiae* o Ser Absoluto de AQUINO (onde “ser” é o verbo ser no infinitivo, concessivo de toda a Criação) foi substituído pelo Ser Infinito de DUNS SCOTUS (onde “ser” é o substantivo sinônimo de “ente”, e portanto unívoco). O Infinito, e não a Transcendência, passou então a ser o atributo distintivo

³ GIBBS, *Why ethics?*

de Deus, agora um ente “ontológico” (palavra que é um neologismo da modernidade) como suas criaturas. Foi o declínio da teologia e a ascensão da metafísica, a princípio denunciada como uma “idolatria pela criatura”, mas que iniciou e ditou o pensamento moderno com sua busca de Deus através da razão e dentro do presente histórico da experiência.

O *nomen misericordiae* (e sua ontologia relacional, não-substantiva) seguiu então como que subterrâneo durante o período moderno, ficando restrito a ontologias místicas do ser divino análogas à de ECKHART (contemporâneo de Scotus), ou a teorias de um primado lingüístico da mediação divina como, no século 18, as de George BERKELEY, LOWTH, VICO e HAMANN.⁴

O re-aflorescimento dos aspectos valorizados no *nomen misericordiae* e chega com KIERKEGAARD e as filosofias pré-existencialistas (nihilistas ou não) do século 20, entre as quais se inserem a fenomenologia de HUSSERL, o *Dasein* de HEIDEGGER e o “novo pensamento” de Rosenzweig. Ele desemboca nos atuais filósofos e teólogos de “viés lingüístico”. Para estes últimos, o *Sprach-Denken* de Rosenzweig, a noção de que a linguagem é o meio no qual se deve pensar as relações éticas e teológicas, constitui uma ferramenta básica de pensamento.⁵

Para Rosenzweig, o pensador da palavra, “a tradução é, afinal, o verdadeiro objetivo da mente [Geist]”.⁶ Mas sobre isso se verá mais adiante. É preciso antes conhecer um pouco da vida e da obra.

⁴ Vide, LACOSTE, “Dieu et l'être”; MILBANK, “Only Theology overcomes Metaphysics”, “Pleonasm, Speech and Writing” e “The Linguistic Turn as a Theological Turn”; Auletta, “Providence”.

⁵ P. ex., MILBANK, *The Word Made Strange*, PICKSTOCK, *After Writing*. Veja-se GIBBS, comunicação pessoal, e-mail de 02/07/2002, onde fica explícito o reconhecimento da influência de ROSENZWEIG em PICKSTOCK.

⁶ GLATZER 1998: 100.

2. A vida é a obra⁷

2.1 Origens e formação

Franz Rosenzweig nasceu em Kassel na Alemanha no dia de Natal de 1886, em uma família judaica típica da “emancipação”.⁸ Transitou entre 1904 e 1907 pelas universidades de Göttingen, Munique e Freiburg. Optou inicialmente pelo curso de medicina que chegou a

⁷ “A vida de ROSENZWEIG combinou uma fabulosa busca espiritual, um profundo engajamento com a filosofia e o Judaísmo, e uma enorme realização em face de um tremendo sofrimento físico. Seu pensamento iluminou e realizou-se em sua vida.” A frase é de Hilary PUTNAM (*1926), filósofo de Harvard, e expoente da tradição analítica de língua inglesa, no *mainstream* da filosofia atual. Que PUTNAM tenha prefaciado em 1999 a reedição da tradução inglesa de um ensaio de ROSENZWEIG (*The sick and the healthy*), surpreende como mais uma prova da amplitude e do respeito atualmente alcançados pela obra de ROSENZWEIG como crítica ao *mainstream* da filosofia. A vida e obra de Rosenzweig estão em GLATZER, *Life*, e o melhor guia para a leitura d'*A Estrela da Redenção* é Mosès, *System and Revelation*, tradução de *Système et Révélation*, que inclui um prefácio de Emmanuel LÉVINAS. Baseei-me principalmente em Lux, “Franz Rosenzweig 1886-1929” e BETZ, “Franz Rosenzweig” para o breve relato da vida e obra aqui apresentado.

⁸ Para esses judeus, a emancipação significava o fim do isolamento e a aceitação da cultura européia. Muitos consideravam que o humanismo europeu representava o cumprimento das esperanças messiânicas dos profetas bíblicos, e o ritual da sinagoga, não mais um fator de alienação social, se assemelhava em muitos casos ao serviço religioso das igrejas protestantes.

A única reação maior a essa assimilação vinha do Sionismo, um movimento nacionalista ligado à juventude mais radical. Uma reação muito mais branda vinha também da *Wissenschaft des Judentums*, cujos círculos Rosenzweig frequentou. Nela se fazia a aplicação da crítica histórica na investigação científica do judaísmo, dentro do mesmo espírito de historicismo que do lado protestante impulsionava a “busca do Jesus histórico”. Por outro lado, na medida em que “a fé no progresso e no futuro” se inseriam num mundo representado pelo protestantismo cristão, era bastante frequente a conversão de judeus ao cristianismo, especialmente entre a intelectualidade. Afinal, mesmo na emancipação, só batizados ascendiam às cátedras universitárias e na carreira militar.

completar prestando exames de qualificação em 1907. Mas então seus interesses já eram outros. Ao envolvimento com a poesia de Goethe (1749-1832) desde os tempos de ginásio, juntou-se a filosofia de Kant (1724-1804) objeto de um seminário de que participara em Freiburg em 1908. Naquela altura, Rosenzweig buscava uma “síntese que se segue da tese de Goethe [que sintetiza subjetivo e objetivo ‘irracionalizando o racional’] e da antítese de Kant [que o faz ‘racionalizando o irracional’], síntese cujo nome desconheço, e que assim sendo, quem sabe, possa vir a adotar o meu [nome]” (ROSENZWEIG, *Diário*, 2405/1908, *apud* GLATZER 1998: 16).⁹ De 1907 a 1912 Rosenzweig estudou história com o renomado Friederich MEINECKE em Freiburg. Desse período data seu interesse pela filosofia de HEGEL (1770-1831, a história como *organon* da filosofia), que seria o objeto de sua tese de doutoramento completada em 1912. Essa tese, ampliada, foi publicada mais tarde em 1920 sob o título, *Hegel e o Estado*, e é até hoje considerada uma obra significativa.

Dentre as influências de grandes filósofos sobre Rosenzweig cabe ainda citar a de SCHELLING (1775-1854), talvez a maior delas, o quarto e último estágio antes do passo final em direção a *A Estrela da Redenção*. Ela ocorre no início de 1914 quando Rosenzweig, recém-saído de uma intensa experiência religiosa, se convence de que a síntese de Hegel entre a “idéia filosófica” e a “verdade histórica” não pode funcionar: a dialética da história revela-se filosófica demais para ser útil para o historiador, e a realidade da história crua demais para o filósofo.

O que em SCHELLING fascina Rosenzweig é a resposta por ele dada, a partir de 1809, ao seguinte desafio lançado por JACOBI (1743-1819) à filosofia: SPINOZA (1632-1677) estabeleceu o monismo, demonstrando que o dualismo do teísmo tradicional constituía-se, ou numa negação da auto-suficiência de Deus (Deus *precisou* criar o mundo), ou numa negação de Deus como causa primeira (se não precisou criar, o mundo existe por outra causa não baseada na sua necessidade *em* Deus). Mas se o sistema para ser consistente é monístico, então as entidades do mundo são meras modificações da substância infinita de Deus. Ora,

⁹ ROSENZWEIG, *Philosophical and Theological Writings*, ROSENZWEIG 1995: 28.

um Deus que não transcende o mundo não é propriamente Deus: a filosofia é portanto *ateísta*. Pessoas finitas cujas propriedades estão necessariamente baseadas em Deus, não são dotadas de livre arbítrio: a filosofia é portanto *fatalista*. A rigor, tais pessoas e entidades, enquanto dependentes dessa substância infinita, não são nem mesmo entidades no sentido estrito do termo: a filosofia é *niilista*. Não há portanto nenhum ponto de apoio para a filosofia.

A resposta de SCHELLING: Deus-antes-da-criação não é base para explicação alguma, e nem propriamente um Deus, mas um Abismal que sem a criação poderia ser um Tudo mas não a vontade de *Deus*.¹⁰ Para explicar o “antes da criação” a filosofia precisa reverter à *narracão* de passados míticos, como nos mitos de tantas culturas. O desenvolvimento do Deus-natureza-mente, deve ser visto não apenas como o desenvolvimento da autoconsciência humana, mas também como a *revelação* de Deus à humanidade.

Ou seja, ao abraçar finalmente as idéias de SCHELLING, o desenvolvimento intelectual de Rosenzweig conforme descrito nos parágrafos acima, completou o trajeto do “historiador com interesses em filosofia” ao “filósofo e homem de fé”.

2.2 Religião e guerra

A inquietação religiosa, própria ou de próximos, esteve presente desde cedo na vida de Rosenzweig. Em 1909 seu primo e grande amigo Hans EHRENBURG converteu-se ao cristianismo e foi batizado. No ano seguinte, Rosenzweig conheceu Eugen ROSENSTOCK-HUESSY, também judeu converso, de quem se tornou amigo muito próximo, e cujo curso de História do Direito na Idade Média, ministrado em Leipzig, frequentou durante 1913.

Na noite de 7 de julho daquele ano, numa discussão com ROSENSTOCK, Rosenzweig deixou-se convencer pelo testemunho de fé

¹⁰ Doravante, quando conveniente, grifaremos em *negrito itálico* os termos-chaves do sistema filosófico de Rosenzweig de forma a facilitar o entendimento e a remissão. Em *itálico*, além de termos estrangeiros e títulos de obras como é usual, estarão, se for o caso, os conceitos da “velha filosofia” que devem ser contrapostos aos termos-chaves de Rosenzweig.

do amigo, e decidiu-se pela conversão ao Cristianismo. A decisão de converter-se, porém, “como Judeu, e não através de um estágio intermediário de paganismo” [i.e. como os primeiros conversos judeus do tempo de Cristo o fizeram, ou seja, a partir do Judaísmo] (ROSENZWEIG, carta a Rudolf EHRENBURG de 31/101913, *apud* GLATZER 1998: 25), levou-o inicialmente a uma aproximação com as práticas mais puras de sua religião de origem. Assim, presente a uma cerimônia do *Yom Kippur* em outubro do mesmo ano, teve uma experiência de (re)conversão aparentemente avassaladora, como as que constam de tantos relatos semelhantes em tantas religiões. Isso o levou à decisão de permanecer e aprofundar-se no Judaísmo. Tornou-se então aluno de Herman COHEN, recém aposentado da cátedra que mais tarde seria a de HEIDEGGER em Marburg, e expoente maior da intelectualidade judaica alemã de então. COHEN lecionava no *Lehranstalt für die Wissenschaft des Judentums* em Berlim, onde Rosenzweig encontrou pela primeira vez Martin BUBER com quem viria a traduzir a Bíblia.

Com o início da guerra Rosenzweig trabalhou como enfermeiro da Cruz Vermelha, e depois alistou-se no exército. Em 1916 foi mandado para operar uma bateria antiaérea no front da Macedônia. Lá escreveu em 1917 os primeiros ensaios sobre estudos judaicos e educação, enviados a Herman COHEN em Berlim. Neles já é clara a preocupação com o fato de que a teoria venha a transformar-se em ação prática. No front da Macedônia escreveu também, em 18 de novembro, a longa e famosa carta ao primo Rudolf EHRENBURG, irmão de Hans e também convertido ao cristianismo, que Rosenzweig mais tarde denominaria a “célula germinial” [Urzelle] de *A Estrela da Redenção*. Nela, pela primeira vez, são expostas de forma sistemática as idéias que se traduziriam no “novo pensamento”.

Em agosto de 1918 começou a desenvolver no front essas idéias e a transformá-las num livro. Escreveu-o num só ímpeto em postais de guerra que remetia à família, premido pela angústia de que uma eventual morte em combate viesse a deixar a obra inacabada. Em dezembro, com o fim da guerra, retornou a Kassel. Em meados de fevereiro de 1919 tinha completado uma das maiores e menos lidas obras filosóficas do século 20.

2.3 *A Estrela da Redenção* e a ética como “primeira filosofia”

A Estrela da Redenção apresenta um novo sistema filosófico. Teísta e usando um vocabulário emprestado da teologia, esse sistema é uma crítica ao *mainstream* da filosofia à época em que foi concebido, e até hoje.

À racionalidade e ao monólogo do ‘eu’ dos filósofos do “velho pensamento”, Rosenzweig contrapõe um “*novo pensamento*” o da *oralidade* e do *diálogo* com o ‘outro’. A *linguagem* substitui a *razão* como ferramenta de pensamento. A “doentia” busca racional dos filósofos por uma essência a que tudo se reduz (busca ditada, segundo Rosenzweig, pelo medo ou não aceitação da própria mortalidade), é substituída pela “saudável” aceitação da realidade tal como constataada pelo não-filósofo, o homem comum, que aceita a morte como experiência de realidade.

A primeira parte, **Elementos** [Elemente], com o dístico “contra os filósofos” [in philosophos!], cuida então de reconhecer os três componentes, irreduzíveis uns aos outros, dessa realidade: **Deus**, **Mundo** e **Humanidade**. É o ponto de partida do “*novo pensamento*” que buscará conhecer o que Deus, o mundo e a humanidade fazem, ou o que neles ocorre, no *tempo* e na realidade.

A segunda parte, **Via** [Bahn] – “contra os teólogos” [in theologos!], cuida da relação entre esses elementos. O conceito central é o da “*revelação*”, o milagre bíblico da fé, real e factual [Faktum, Tatsache], e do qual a teologia, cansada de milagres, tenta se afastar. A revelação se desenvolve no tempo: no passado Deus se revelou nos atos da *criação*, antes de que cada indivíduo existisse; no presente Deus se revela exclusivamente através da “*oralidade*”, encontrando-se com cada indivíduo como a palavra viva, um pedido e uma oferta de amor; para o futuro Deus promete a revelação como *redenção*. Assim o indivíduo vivencia a revelação como uma relação dinâmica na qual Deus se ‘move’, desde a criação, por meio revelação, no sentido da redenção.

Os reflexos desse futuro, no tempo presente, são o objeto da terceira parte, **Forma** [Gestalt] – “contra os tiranos” [in tyrannos!]. Às estruturas de poder presentes falta um contorno [Gestalt] porque o futuro redimido já ilumina o presente: Rosenzweig vê essa “eternidade entrar no tempo” nas comunidades da sinagoga e da igreja cristã, em

sua alternância do dia-a-dia com um dia sabático, em sua liturgia, em seu ciclo anual de festividades litúrgicas. Essas comunidades, o Judaísmo¹¹ e o Cristianismo, se baseiam no “nome de Deus”, um “*nomen substantiae*” que é também “*nomen misericordiae*”: para Rosenzweig, Ex 3, 14 se traduz “eu sou aquele que lá estarei” (apud Lux 1986: 3).

Esse grande drama é “contado” (em tempo verbal passado), apenas no que respeita ao passado da criação. No presente, o “contando” (no gerúndio) é feito através de um diálogo direto com o próximo. E no futuro a linguagem será eminentemente “coral”. O indivíduo só consegue então apreender neste presente irredimido as coisas que dizem respeito ao futuro redimido, se for capaz já agora de entoar, em coro, “nós”.¹² A *experiência de eventos no tempo*, substitui o *conhecimento dos objetos*, que *prescinde do tempo*.¹³ O *falar*, amarrado ao tempo, necessariamente *dialógico*, que se abre irreversivelmente ao ‘*outro*’ e que é também um *ouvir* atento, substitui o *monólogo* atemporal do “velho pensamento” em sua busca de *essências*. O novo pensador é o “*pensador da palavra*” [Sprach-Denker].

¹¹ O caráter “judaico” d’*A Estrela da Redenção* é um ponto delicado para Rosenzweig. No “Das neue Denken” ele insiste em que *A Estrela da Redenção* não se trata de um “livro judeu”. De fato, o livro aborda longamente o relacionamento entre Judaísmo e Cristianismo como duas formas igualmente válidas de atingir-se a redenção. Mas há um aspecto de “avaliação” das diversas religiões que não é explicitamente reconhecido por Rosenzweig, onde a precedência é dada ao Judaísmo, seguido bem de perto pelo Cristianismo, e depois ao Islamismo, que reconhece o mesmo único Deus (Rosenzweig lia o árabe, que estudou durante todo o transcorrer da guerra. No front da Macedônia teve contacto com populações islâmicas). Mais distantes estão as religiões asiáticas que pouco tem a ver com a tradição comum àquelas três religiões.

¹² Vide ROSENZWEIG, “The New Thinking” trad. de “Das neue Denken” in, ROSENZWEIG 2000, esp. pp. 125-126. Nesse sentido, é clara a influência de Rosenzweig em Catherine Pickstock, que em *After Writing* retraza a visão da comunidade cristã como em permanente liturgia de louvor, visão essa cuja retomada é fortemente defendida por Pickstock. Vide esp. PICKSTOCK 1998: 221 segs.

¹³ “For experience knows nothing of objects; it remembers, it lives, it hopes, it fears.” ROSENZWEIG em “The New Thinking” trad. de “Das neue Denken” in, ROSENZWEIG 2000: 120.

Este é, recorde-se, um sistema filosófico, não obstante todo um vocabulário teológico (Deus, humanidade, mundo, criação, revelação, redenção). E uma *ética* de responsabilidade para com o outro, e não mais a *ontologia*, constitui nesse sistema a “primeira filosofia”.

2.4 Ação e sofrimento

“Vida adentro!” são as últimas palavras de *A Estrela da Redenção*,¹⁴ um apelo a ações práticas, que fossem aplicações da ética e da filosofia social delineadas na obra. E a isso dedicou-se Rosenzweig até sua morte prematura em 1929, precedida de um sofrimento longo e atroz na doença. Foram dois os pilares dessa ação: seu trabalho na *Das Freie Jüdische Lehrhaus*¹⁵ que dirigiu a partir de 1920 logo após a fundação, e cujas atividades pautaram-se em suas idéias sobre educação desenvolvidas desde 1917; e seus trabalhos de tradução para o alemão, a das poesias de Jehuda Halevi e a da Bíblia hebraica em conjunto com Martin BUBER, considerada por muitos a melhor tradução desde a de Lutero.

A *Lehrhaus* ficava em Frankfurt, para onde Rosenzweig se mudou no início de 1920 logo após seu casamento com Edith Hahn, a quem conhecera em Berlim seis anos antes. Durante a lua de mel Rosenzweig traduziu do hebraico um livro de preces, *Graças após a Refeição [Tischdank]* e foi a partir daí que seu envolvimento com a tradução passou a ser mais intenso, vindo essa atividade a tornar-se, como vimos, a segunda grande “aplicação prática” do “novo pensamento” (Rosenzweig 2000: 128). Em 1922 publicou a tradução de *Sessenta Hinos*

¹⁴ E que contrastam com as palavras iniciais que, como vimos, falavam do “medo da morte”.

¹⁵ A “Casa Livre de Estudos Judaicos”, moldada nas *beth ha midrash* da tradição rabínica, era “livre” já que não requeria exames de admissão nem conferia títulos, e incentivava a livre investigação. Não tinha sede fixa, reunindo-se em salões alugados para cada ocasião, ou residências de membros, e cobrava (altas) mensalidades apenas de quem podia arcar com elas. Era pluralista, no sentido de que admitia alunos e palestrantes de todas as correntes do judaísmo. Seu programa central, não por acaso, era o estudo da língua hebraica.

e *Poemas de Jehuda Halevi* (c.1075-c.1141), poeta judeu medieval que Rosenzweig (coerentemente) valorizava mais que o filósofo (judeu medieval) MAIMONIDES (1135-1204) (Galli 1995: 292-293). Essa tradução foi expandida em 1927 para noventa e dois poemas. A partir de 1925 e até a sua morte, traduziu com Martin BUBER a Bíblia Hebraica (do Gênesis a Isaías).

No início de 1922 surgiram os primeiros sintomas da esclerose lateral amiotrófica que o acometeu. Já em meados daquele ano Rosenzweig tinha dificuldade para se movimentar, para falar, engolir, e escrever. No final de 1922 já não escrevia e sua fala só era compreendida pelos mais chegados. Sobreviveu (e produziu ininterruptamente) em condições que se deterioraram progressivamente até sua morte em 10 de dezembro de 1929. O *Sprach-Denker* ditou enquanto tinha fala. Utilizou uma máquina de escrever especial por um bom tempo. Em seus últimos meses só conseguia piscar os olhos, e a esposa lhe recitava o alfabeto para que ele “soletrasse”, ao piscar, ao menos as primeiras letras das palavras que ela completava e punha no papel.

Dessa forma, desafiando a adversidade, manteve uma volumosa correspondência (sua última carta é de 6 de dezembro de 1929). Escreveu e publicou ensaios como “Das neue Denken” (1925), “Vertauschte Fronten” (de maio de 1929, uma resenha de uma obra de Herman Cohen, onde também comenta o famoso debate havido entre Heidegger e Cassirer em Davos¹⁶ no mês anterior), e vários outros escritos, o último deles em novembro. Dessa forma, traduziu.

3. O dever de traduzir

De que forma o sistema filosófico de Rosenzweig implica num dever de traduzir? Nesta seção examinaremos alguns textos de Rosenzweig, nos quais a tradução emerge como tarefa mandatária, consequência “inevitável” de sua filosofia.

¹⁶ “Vertauschte Fronten” trad. como “Transposed Fronts” em ROSENZWEIG 2000: 146-152. Sobre o debate Heidegger-Cassirer em Davos v. SAFRANSKI 1999: 183-188. Cassirer foi o principal discípulo de Herman Cohen, o mestre de Rosenzweig, que no entanto tomou o partido do existencialista Heidegger em “Vertauschte Fronten”.

3.1 Paralelos

No “Das neue Denken” Rosenzweig cuida de esclarecer que sua ênfase na **oralidade** não significa uma concentração nos chamados “problemas da religião” mas sim em problemas lógicos, éticos e estéticos. “Deus, afinal, não criou a religião, criou o mundo”, diz Rosenzweig.¹⁷

Assim sendo, propiciar que se fale, e que se ouça o que um dia foi dito para ser ouvido sempre, é um dever para com o ‘outro’. Uma responsabilidade ética, e muitas vezes, também a solução para um problema estético.¹⁸ Mas é também, inexoravelmente no caso de Rosenzweig, o cumprimento de um dever do homem religioso. “Ouve Israel o teu Deus”, diz o Deut 6,4, “o teu Deus e teu único Senhor”. A tradução em Rosenzweig é basicamente a tarefa de **falar** o hebraico em alemão, para que possa ser **ouvido**. O paralelo com Lutero (traduzir para tornar acessível) é evidente e fascinante, mas não é total. Falta a Lutero (embora, talvez, em grau menor do que falta a outros) a “ênfase na oralidade”:

Nem a tradução de Lutero, nem o trabalho de qualquer outro tradutor posterior, revela a percepção interior de se ver obrigado a traduzir devido a um sentimento de respeito pela **oralidade** humana. E isso também é verdadeiro no que concerne um outro aspecto da língua, ou seja, os elementos que a compõem, as **palavras**. Talvez Lutero tenha percebido o problema aqui envolvido melhor do que qualquer outro tradutor subsequente [quando] comenta de forma tão esclarecedora acerca das palavras do hebraico para bondade, verdade e fé; e mais surpreendentemente no final do prefácio ao *Saltério Alemão*, quando –

¹⁷ Vide GLATZER, “Introduction” em ROSENZWEIG 1985: xv. GLATZER acrescenta quanto a isso que “o fato de que as pessoas se falam, e se ouvem, aponta para a ‘revelação’”.

¹⁸ Como em tantos casos similares, o verdadeiro incentivo para que Rosenzweig se dispusesse a traduzir Jehuda Halevi foi um volume saído em 1921 com traduções de Halevi por Emil B. COHN. “Fiquei tão contrariado [com a má qualidade da tradução] que a poesia [corretamente traduzida] jorrou de mim”. GLATZER 1998: 122.

usando de um humor que disfarça a tremenda seriedade do assunto – promete cinquenta florins [...] a) “quem me der a verdadeira tradução fiel para o alemão da única ocorrência da palavra [hebraica] *beyn* em toda a Escritura”. Trata-se da sua palavra, a palavra mais intrinsecamente luterana do léxico hebraico, a palavra ‘graça’.¹⁹

Mas um outro paralelo com Lutero se vislumbra no trecho acima. O elogio a quem “comenta de forma tão esclarecedora”, revela uma amplitude maior no conceito de tradução em Rosenzweig. Para ele, comentar é uma das formas de traduzir, uma linha que remonta à tradição rabínica, mas que também é consequência da abertura *dialógica* ao ‘outro’. O texto é sempre aberto, como que incompleto e postergado, à espera da interpretação do ‘outro’ que o comenta para ser no futuro objeto do comentário de um outro ‘outro’.²⁰

Isso explica a frase de Rosenzweig citada acima em nossa introdução, sobre ser o *Jehuda Halevi* uma aplicação prática do “novo pensamento”. As traduções em si dos poemas de Halevi, a reflexão sobre o traduzir no “Posfácio” da obra, e os comentários sobre os poemas traduzidos, nas “Notas”, compõem o todo da obra, uma tarefa de tradução *lato sensu*, mais ampla.

Há também em Rosenzweig paralelos claros com dois outros grandes “pensadores da tradução” alemães. No trecho abaixo é impossível não lembrar de Schleiermacher ao ler-se:

Há um grande erro conceitual em supor-se que o tradutor, para cumprir sua tarefa, deva adaptar ao uso corrente alemão tudo o que lhe for estranho. Se eu fosse comerciante e recebesse um pedido de fornecimento da Turquia eu o enviaria para um escritório de traduções e me satisfaria com esse tipo de tradução. Mas se a comunicação vinda da Turquia fosse a carta de um amigo, a tradução desse tipo de escritório já não seria adequa-

¹⁹ “Die Schrift und Luther” (“Scripture and Luther’s Translation”), em GLATZER 1998: 259-260.

²⁰ Veja-se também sobre o “texto ‘aberto ao outro’, como que ‘incompleto’”, GIBBS 2000, caps. 3, 5 e 13, para os paralelos entre Rosenzweig, LÉVINAS e DERRIDA nesse tema.

da. E por que? Por não ser fiel? Ela seria tão fiel quanto a da carta comercial. Mas não é esse o ponto. [A tradução] seria bem alemã, mas não seria suficientemente turca! Eu não *ouviria a pessoa*, o seu tom específico, sua maneira de ser, as batidas do seu coração.²¹

Na famosa palestra de SCHLEIERMACHER, “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” de 1813, a mesma imagem da tradução comercial contraposta à “tradução propriamente dita” é empregada.

Já no texto que se segue, é clara a adoção da divisão tríplice da tradução proposta por GOETHE, na qual a tradução é considerada como um processo evolutivo numa nação:

Em certo sentido, toda grande obra de uma língua só pode ser traduzida para outra língua uma única vez. A história da tradução apresenta alguns fenômenos que são típicos. A princípio ocorre um certo tipo de traduções interlineares que tem o modesto objetivo de servirem de primeiros passos, e mais tarde traduções livres, “criativas” que procuram tornar acessível ao leitor o significado – ou o que o tradutor considera ser o significado – do texto ... E então um dia acontece um milagre e os espíritos das duas línguas se fecundam. Isso não se dá como cai um relâmpago, do nada. O *tempo* para tal *bieros gamos*, para que essas Núpcias Sagradas venham a ocorrer, não chega senão quando um povo, *receptivo*, se alça em direção ao bater de asas de uma obra primária estrangeira, com *locução* e anseios dela próprios, e quando essa receptividade não é mais baseada na curiosidade, no mero interesse, no desejo de educar-se, ou mesmo no prazer estético, mas tornou-se [a receptividade] parte integral do desenvolvimento histórico desse povo.²²

Não obstante os claros paralelos, todos os três textos trazem também marcas exclusivas que os distinguem dos autores “citados”, e

²¹ ROSENZWEIG “Posfácio” em *Jehuda Halevi*. No que respeita a traduções em si, comparem-se as duas traduções para o inglês do trecho em pauta, em GLATZER 1998: 252-253 e GALLI 1995: 170. Para o texto de SCHLEIERMACHER, traduzido para o inglês, veja-se WILSS 1982: 32-33.

²² ROSENZWEIG, trad. de um trecho de “*Die Schrift und Luther*” por GLATZER 1998: 256-257. Para o paralelo em GOETHE v. MILTON 1993: 56-57.

ressaltam as características específicas de Rosenzweig: a preocupação e o dever com a **oralidade** e a **locução**, com **falar** ao **outro**, com **ouvi-lo** e **ser ouvido**, no **tempo** que a ele, outro, lhe aprouver.

3.2 A filosofia de Rosenzweig na tradução

Os escritos de Rosenzweig que serão examinados com o objetivo de estabelecer-se os contornos de uma sua “filosofia da tradução” são, um pequeno mas muito revelador trecho de uma carta a Rudolf EHRENBURG datada 1/10/1917, o posfácio da tradução de *Jebuda Halevi* (1922), os escritos com BUBER sobre a tradução da Bíblia publicados postumamente em 1936, comentários e trechos esparsos na correspondência e em ensaios, e duas referências à tradução n’ *A Estrela da Redenção*.

Na carta a EHRENBURG, Rosenzweig consegue resumir, admiravelmente e em poucas palavras, os princípios de sua atividade de tradução, com a qual se envolvia então de forma eventual, desde sua “conversão” em 1913:

Traduzir é, afinal, o verdadeiro objetivo da mente [Geist]; apenas quando traduzido é que algo se torna realmente *audível*, e assim não pode mais ser descartado. Foi apenas após a Septuaginta que a revelação viu-se totalmente à vontade no mundo, e quando Homero ainda não falava latim [lateinisch], não era ainda um fato. O mesmo se dá com a tradução de pessoa a pessoa.²³

Para Barbara GALLI “todos os componentes da filosofia da tradução de Rosenzweig estão concentrados aqui”.²⁴ Mas, talvez melhor, se devesse reconhecer já latentes nessas frases as noções que Rosenzweig, poucos dias mais tarde, exporia pela primeira vez de forma sistemática em outra carta ao mesmo EHRENBURG (a famosa “célula mãe” [Urzelle] d’ *A Estrela da Redenção*). No “*audível*”, grifado pelo próprio Rosenzweig, estão o ‘**falar**’ da ‘**oralidade**’, e o ‘**ouvir**’, e por-

²³ Para o original alemão, v. GALLI 1995: 494, n.1.

²⁴ GALLI 1995: 322, num capítulo todo dedicado a análise deste trecho.

tanto o ‘**outro**’. O ‘**tempo**’ está implícito no processo todo que leva ao momento da tradução a partir do qual a ‘**revelação**’ passa a estar “à vontade no mundo”, acessível à ‘**comunidade**’ em seu âmbito mais pleno. Ou seja, mais do que uma “filosofia da tradução”, o trecho, sem dúvida seminal, incuba as bases do sistema filosófico que terá na tradução uma de suas principais ferramentas de aplicação prática. E é significativo que esse momento premonitório, no “*day before*” da formulação sistemática, apareça no contexto de um comentário sobre, “afinal”, a inescapabilidade da tradução.

O trecho seguinte é de uma carta de 1921 a Gerhard SCHOLEM, outro importante tradutor do hebraico, em resposta aos comentários que este lhe enviara sobre sua (de Rosenzweig) tradução do *Tischdank* (vide 2.4 acima). Nele Rosenzweig faz referência a NOTKER LABEO (-1022) tradutor de escritos “clássicos” latinos para o alemão, e a HÖLDERLIN (1770-1843), que traduziu peças do teatro grego, e descartou a rima em favor da métrica da antigüidade na intenção de que o espírito grego se expressasse no alemão.

Estão aqui a primazia da **oralidade**, e o traduzir para o **outro**, para que o outro se integre à **comunidade**. E mais o dilema da tradução e o tradutor resignado a ele, mas ao mesmo tempo esperançoso do que será possível, a duras penas, se alcançar pela tradução:

Só quem está profundamente convencido da impossibilidade da tradução, consegue realmente levá-la a cabo. Não da impossibilidade da tradução em geral (que, de forma nenhuma, é o caso [...]), mas da impossibilidade daquele específico trabalho de tradução que se está por iniciar. Essa impossibilidade é específica em cada caso. Neste caso [do *Tischdank*], tem um nome: Lutero. E não especificamente Lutero – ele é o ponto onde o mais antigo e o mais recente se encontram: Notker, Lutero, Hölderlin. A língua alemã, através destes três nomes, tornou-se uma língua cristã. [...] A idéia original [que levou R. a traduzir o *Tischdank*] era a de proporcionar a meus convidados – amigos cristãos, ou judeus que não falam o hebraico – a oportunidade de participar [da prece de após a refeição]. Eu não conseguia suportar a idéia de usar uma das traduções existentes que trazem as preces para o alemão dos jornais ou das aulas de catecismo. Melhor nenhuma participação do que uma participação desse tipo. Se acontece de algum convidado judeu poder apenas ler o

hebraico [sem entender o que lê], [...] eu não menciono a existência da minha tradução. O hebraico, mesmo sem ser entendido, lhe proporciona mais do que a melhor das traduções. Não há como fugir. A prece judaica significa rezar-se em hebraico [...] É esse o nosso dilema [...]. De certo modo somos convidados em nossa própria mesa [...] Na medida em que falamos o alemão não podemos evitar esse desvio que [...] nos faz, a duras penas, retornar do que nos é alheio ao que nos é próprio. Nossa única certeza é de que acabaremos [por esse desvio] chegando afinal até lá. Um “afinal” que pode, é claro, chegar a qualquer hora. Caso contrário seria de fato insuportável.²⁵

A seguir Rosenzweig descreve, numa carta de 1922 a Margarete SUSMAN, sua primeira experiência de tradutor que se defronta com a reação do leitor ao “*estranhamento*” causado pela tradução bem sucedida. Foi preciso que BUBER, um *outro* tradutor, “redimisse o estranhamento”²⁶ e assim “salvasse” o *Jebuda Halevi*:

[...] e preciso de outros que me digam que algo, finalmente, foi conseguido. No momento crítico [para o *Jebuda Halevi*] esse “outro” foi Buber. Sem ele o livro jamais chegaria a ser escrito. [...] eu o traduzi [o primeiro poema de Halevi que R. traduziu], e vivi logo a experiência que aparentemente vem junto com traduções como essa: as três mulheres importantes na minha vida, que por acaso se achavam reunidas à volta daquele novo produto, unanimemente julgaram-no “terrível” e fizeram pouco de mim. E me aconteceu a mesma coisa que tem acontecido desde então: eu *quase* acreditei nelas, mas, só por conta de ter também uma opinião externa, enviei a tradução a Buber, que salvou o poema e o livro que dele nasceu.²⁷

²⁵ ROSENZWEIG, *apud* GLATZER 1998: 101 e 102.

²⁶ Sobre a necessidade de um “estranhamento” para que a língua se abra à novidade e à revelação, veja-se MILBANK: “*In the past, practice already ‘made strange’, already felt the authentic shock of the divine word by performing it anew, with variation [...] Yet today it can feel as if it is the theologian alone (as in another cultural sphere the artist, or the poet) who must perform this task of redeeming estrangement [...]*”, em MILBANK 1997: 1. O tradutor, em sua esfera, é também encarregado da tarefa de “redimir o estranhamento”. Mas MILBANK, como é o usual, esquece de citá-lo.

²⁷ ROSENZWEIG, *apud* GLATZER 1998: 123.

No trecho abaixo há o relato de uma constatação prática durante o transcorrer do trabalho de tradução da Bíblia. A da impossibilidade de produzir o necessário “estranhamento”, de trazer o “*outro*” hebraico para a língua alemã, a partir de uma mera adaptação da tradução de LUTERO:

[Quando há muitos anos atrás] ouvi dizer que a comunidade judaica de Berlim estava planejando uma nova tradução [da Bíblia], até pensei em escrever um longo artigo contra esse projeto, e solicitar que em seu lugar se fizesse uma revisão da Bíblia de Lutero ... Agora me vejo culpado do que queria evitar. E aconteceu exatamente do jeito que as garotas se metem em enrascada. Imperceptivelmente, passo a passo, até que está feito. E aí (a não ser pelo fato de que no meu caso só foram necessários seis meses), as conseqüências vem à luz. Pois, acredite você ou não, esta tradução começou como uma tentativa de revisar a Bíblia de Lutero. Distanciamos-nos do texto de Lutero passo a passo, a princípio relutantemente (eu), e Buber de coração partido.²⁸

Esse distanciamento – um *outrar* desejável e necessário que a tradução provê – é abordado por Rosenzweig sob outro aspecto na parte d’*A Estrelada Redenção* que conclui a “teoria da arte”. Trata-se aqui da possibilidade de fruição da obra de arte, uma vez completada, pelo próprio artista.

A obra de arte era sua [do artista] enquanto ele dela se ocupava [no trabalho de criação] [...]. E ela o abandona tão logo ele se desincumbe daquela tarefa [específica]. Ele mal consegue apreciar a própria obra, aquecer-se com sua própria lenha. Apenas uma tradução pode propiciar ao poeta, por exemplo, o necessário distanciamento para que consiga apreciar seu próprio trabalho.²⁹

A outra referência que Rosenzweig faz à tradução n’*A Estrela da Redenção* é no contexto de sua análise do cristianismo. A tradução é por ele diretamente associada ao Espírito no milagre de Pentecostes,

²⁸ ROSENZWEIG 1985: 243.

²⁹ ROSENZWEIG 1985: 366.

um evento eminentemente *oral*, e marco fundador “da marcha da Igreja [comunidade] no mundo”.

O efeito primeiro do espírito é traduzir, construir a ponte entre homem e homem, entre língua e língua. A Bíblia deve certamente ser o primeiro livro a ser traduzido e [o texto traduzido] deve ser considerado igual [em *status*] ao texto original. Por toda parte Deus fala com as palavras do homem. E o espírito faz ver que o tradutor, aquele que ouve e transmite, sabe-se igual ao que pela primeira vez falou e recebeu a palavra.³⁰

A seguir, mais um excerto do *Die Schrift und Luther*, onde a tradução aparece novamente como a ferramenta básica da *oralidade* e como um *dever* a ser cumprido na prática, dentro do que é praticamente possível:

Traduzir significa servir a dois senhores, algo que ninguém consegue fazer. Assim sendo, como acontece com tudo o que em teoria ninguém consegue fazer, ela se torna na prática a tarefa de todos. Todos devem traduzir e todos traduzem. Quem fala está traduzindo seus pensamentos para a [língua da capacidade de] compreensão que, espera, tenha o outro, [...] esse outro específico que o encara com olhos arregalados de atenção ou semicerrados de tédio. O ouvinte traduz as palavras que lhe chegam ao ouvido segundo seu entendimento e assim – para pormos de forma concreta – as traduz para a língua dele próprio. [...] Se então toda fala é tradução, a impossibilidade teórica da tradução só pode significar o que todas as impossibilidades teóricas significam na vida: ao longo das “impossíveis” e necessárias soluções de compromisso de que é feita a vida, essa impossibilidade teórica nos dará a coragem de uma modéstia que não demandará da tradução nada de impossível, mas apenas o que deve ser feito.³¹

O que a teoria proíbe a vida nos impõe como tarefa. O *dever* vai além do que parece ser possível. Talvez isso seja próprio da *éti-*

³⁰ ROSENZWEIG, *apud* GLATZER 1998: 254 e 255.

³¹ A discussão neste parágrafo baseia-se nos argumentos de GIBBS 2000: 292-293.

ca de responsabilidade para com o *outro*, que constitui em Rosenzweig a “primeira filosofia”. A tradução é uma prática, dentre outras na vida, que parecem impossíveis mas que devem ser realizadas. Ademais, nesse trecho, a tradução se torna um paradigma para a semiose, para o uso de signos que vão além da *fala* (olhos arregalados ou semicerrados, sinalizam). *Todos* nós, pragmaticamente, *traduzimos*.³²

Do Posfácio do *Jebuda Halevi* do qual já examinamos acima o texto que contém o “paralelo a Schleiermacher”, consideremos um trecho mais longo, magnífico, fundamental, e que se inicia com uma crítica a tradutores “germanizantes”:

Traduzem como quem não tem nada a dizer. Quem nada tem a dizer, nada exige da língua. E a língua, da qual quem a fala nada exige, entra em torpor, torna-se tão somente um meio de comunicação do sentido [dos significados previamente estabelecidos e aceitos], um Esperanto qualquer. Quem tem algo a dizer, vai dizê-lo de uma maneira nova. Torna-se um criador da língua. Após tê-lo dito, a língua ganha nova face. O tradutor torna-se o porta-voz da voz estrangeira, a qual se torna audível transpondo um abismo no espaço e no tempo. Se a voz estrangeira tem algo a dizer, então a língua se torna uma outra língua, diferente da que era até então: É esse o critério da tradução bem sucedida. É totalmente impossível que uma língua na qual Shakespeare, ou Isaías ou Dante tenham, de fato, falado, permaneça intocada. Ela sofrerá uma renovação como se uma nova voz, autóctone, surgisse. Ou maior ainda. Porque o poeta estrangeiro traz para a nova língua não apenas aquilo que ele próprio tem a dizer. Ele carrega também consigo, para a outra língua, toda a herança do espírito lingüístico universal que está presente em sua língua. Assim o que acontece não é apenas uma renovação da língua por meio de um povo estrangeiro, mas também através de um espírito lingüístico estrangeiro. Que tal renovação de uma língua, por um estrangeiro, seja de todo possível, obviamente pressupõe que assim como essa língua [em sua

³² Para as traduções inglesas que serviram de base para a tradução desse trecho, GIBBS 2000: 293-297 (tradução completa do trecho), GLATZER 1998: 253-254 (tradução Trecho de carta a Eugen MAYER de 30/12/1925, GLATZER 1998: 152.

fecundidade] fez nascer cada um dos que a falam [dizendo algo novo], também toda fala humana, todas as línguas estrangeiras que já foram faladas ou virão a sê-lo, nela, nessa língua, estão contidas, ainda que só em estado latente. E de fato, é isso que acontece. Só existe uma língua. Não há particularidade lingüística em qualquer língua, mesmo em dialetos regionais, no balbucio das creches; nos jargões de ofício, que não esteja presente, mesmo que só em gérmen, em todas as outras. Que o traduzir seja possível, desejável e mandatário, baseia-se nessa unidade essencial entre as várias línguas, e num mandamento para que se busque a compreensão universal entre os homens. Pode-se traduzir, porque cada língua contém em si as possibilidades de qualquer outra. É desejável que se traduza, caso se consiga concretizar esse potencial ao semear-se algum campo lingüístico fértil mas ainda incultivado. E é preciso que se traduza, para que se chegue um dia à convergência das línguas, um dia que se constrói no interior de cada língua, e não no espaço vazio entre elas.³³

Aqui enfim, o sistema de Rosenzweig se desdobra numa filosofia da tradução. O que é traduzir: é tornar *audível* o que até então era inaudível por sobre um abismo de espaço e tempo. O que traduzir: a *voz* estrangeira que diz algo novo. Quando traduzir: quando chegar o *tempo* da tradução, no campo fértil mas incultivado da língua de chegada. Como deve traduzir o tradutor “bem sucedido”: como um porta-voz da voz estrangeira que transforma a face da língua, transportando para dentro dela um estranhamento, um *outro* povo e um outro espírito. Por que a tradução é possível: porque “só existe uma língua”, ou seja, qualquer particularidade lingüística de uma língua está, ao menos em estado latente, em todas as outras. Por que há um “dever de traduzir”: para que se construa a partir do interior das várias línguas a “língua única”, para que se chegue à compreensão universal, para que a *revelação* leve à *redenção*.

³³ Para as traduções inglesas que serviram de base para a tradução desse trecho, GIBBS 2000: 293-297 (tradução completa do trecho), GLATZER 1998: 253-254 (tradução completa do trecho), e, em GALLI 1995: 386 (tradução parcial do trecho).

Todos os pontos acima, à exceção de um, podem ser remetidos a alguma noção chave d' *A Estrela da Redenção*. A “língua única” requer uma análise adicional para que se reconheça qual a sua origem no sistema filosófico de Rosenzweig.³⁴ Essa origem deve ser buscada na descrição que Rosenzweig faz da *comunidade*, judaica ou cristã. Como vimos, para Rosenzweig essas comunidades, quando em liturgia de louvor entoando o *nomen misericordiae* (“só Deus é bom!”), vivenciam já hoje a luz que o futuro redimido lança sobre o presente.

A “língua única” é a voz do *coro* entoando “nós”, a voz da compreensão e do entendimento, a voz uníssona. O cristão deve resolver toda questão pendente com o seu próximo antes de poder comungar em sua comunidade. O judeu deve ter chegado ao entendimento com seu “irmão” antes de poder, no Dia do Perdão, integrar a comunidade que representa toda a humanidade em seu pedido de perdão a Deus. A língua única é aquela que Deus escuta, da única forma que se pode de fato escutar, atentamente, com amor. Essa língua única é falada já hoje, portanto, a partir do interior das diversas línguas existentes, e é graças a ela que se traduz.

A “língua única” como justificativa da possibilidade de tradução é, ademais, um dos aspectos em que deve ser reconhecida uma correspondência entre Rosenzweig e Walter BENJAMIN. Veja-se nesse sentido o trecho abaixo da “Tarefa do tradutor”:

Assim, a finalidade da tradução consiste, em última instância, em expressar a íntima relação das línguas umas com as outras. Ela não pode, por si mesma, revelar ou criar essa relação oculta; mas pode representá-la ao torná-la real, de forma embrionária ou intensiva [...] Quanto à mencionada relação íntima entre as línguas, sua característica básica é a convergência. Ela consiste no seguinte: as línguas não são estranhas entre si, mas são, a priori, e relações históricas à parte, relacionadas naquilo que querem dizer.³⁵

³⁴ GALLI, novamente, dedica aqui todo um capítulo de seu livro (cap. 3 da parte II), desta vez à questão da “língua única” em ROSENZWEIG.

³⁵ W. BENJAMIN, “*La tâche du traducteur*”. *Oeuvres I*, 248. GIBBS 2000: 295, para o mesmo texto em inglês e comentários acerca da influência de Rosenzweig em BENJAMIN.

Traduzir é ‘outrar’ a oralidade.³⁶ As línguas existentes não serão substituídas por alguma língua “ideal” no futuro. O futuro redimido está “além da palavra”. Nele, “brilhará o silêncio”.³⁷ A tradução “bem sucedida” faz parte da *presente oralidade da revelação*, da “voz”, cujo objetivo maior não é a mera comunicação, mas o propiciar da *redenção futura*.

Dessa forma, nos vários textos acima, Rosenzweig transita de uma resignação esperançosa à visão da grandiosidade da tarefa de tradução para a construção de um mundo “outrado”, solidário, redimido.

Num trabalho que, pela sua natureza, terá enfatizado mais o “dever de tradução”, a nota final deve ser sobre a “ética primeira” que também consta do título. Lévinas é aqui a referência, e nele o ponto a ser ressaltado é a explicitamente reconhecida influência de Rosenzweig. A preocupação central da filosofia de LÉVINAS é o bem estar do ‘outro’ oprimido que sofre, e sua intenção teórica é a de fazer do judaísmo uma categoria universal. LÉVINAS torna isso possível pela transformação da religião em ética. Assim, no que concerne à ética, Levinas “explicita” Rosenzweig.³⁸

³⁶ Veja-se GIBBS 2000: 192 segs., esp. 208, para a análise da comunidade cristã como tendo uma lógica social de “cooperação” (a comunidade cristã busca abraçar toda a humanidade numa esperança de entendimento pleno), e a comunidade judaica como tendo uma lógica social de “representação” (a comunidade judaica busca representar toda a humanidade em sua relação com Deus, em especial quando anualmente no *Yom Kippur*, “a eternidade entra no tempo” e a comunidade pede perdão). Transportando essa lógica de representação judaica para o universo das diversas línguas, Gibbs argumenta que ela exige um “projeto de tradução mais ativo”. Se Rosenzweig trazer à língua alemã novas possibilidades que a permitam dizer o que os textos hebraicos têm a dizer, possibilidades que permitam cultivar-se em alemão o potencial que a herança das tradições hebraicas carregam, ele estará demonstrando que cada *lingua* pode representar toda a *humanidade*. Mais um aspecto do mandatário “dever de traduzir”.

³⁷ ROSENZWEIG 1985: 383; MASSET 2000: 96.

³⁸ V. GIBBS 2000 passim.; HAYOUN 2002.

3.3 Conclusão

A tradução em Rosenzweig emerge, assim, como uma aplicação fundamental e mandatária de seu sistema filosófico no qual a ética constitui a “primeira filosofia”. Muito mais do que o mero ofício de um tradutor, ela é o instrumento que faz aflorar em cada língua seu potencial intrínseco de “língua única”, “outrando” a voz. Propiciando a revelação que traz a redenção.

Num plano mais pragmático, fica-nos a lição de Rosenzweig do primado de uma ética de responsabilidade para com o outro no plano das relações individuais, e de uma convivência de pluralismo respeitoso e fecundo no plano social, convivência para a qual a tradução é, novamente, instrumento básico.

Rosenzweig diz numa carta de 1923 a Martin BUBER,³⁹ seu futuro companheiro de tradução da Bíblia, que “o tempo de alguém é mais bem gasto com traduzir dez linhas, do que com escrever o mais longo dos ensaios ‘acerca’”. De fato, já nos estendemos além do previsto nestas considerações. Tornemos então, o autor e seu paciente leitor, ao que realmente importa. Ao mistério de traduzir.

³⁹ Datada 23/12/1923. Vide GLATZER 1998: 122.

Bibliografia

Obras de Franz Rosenzweig

- ROSENZWEIG, Franz. *The Star of Redemption*. Trans. William H. Hallo, foreword by N. N. Glatzer. Notre Dame/Indiana, University of Notre Dame Press 1985.
- ROSENZWEIG, Franz. *Jebuda Halevi: Ninety-two Hymns and Poems*. Trad. Barbara Ellen Galli. In: GALLI, B. E.: *Franz Rosenzweig and Jebuda Halevi: Translating, Translations and Translators*, foreword by Paul Mendes-Flohr Montreal, McGill-Queens University Press 1995, 1-286.
- ROSENZWEIG, Franz. *Philosophical and Theological Writings*. Translation, introduction, notes and commentaries by Paul W. FRANKS and Michael L. MORGAN. Indianapolis, Hackett Publishing Company 2000.
- ROSENZWEIG, Franz. *Foi et Savoir: Autour de L'Étoile de la Redemption*. Introduction, traduction et notes de G. BENSUSSAN, M. CRÉPON et M. de LAUNAY. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin 2001.

Obras acerca de Rosenzweig

- BETZ, A. "Franz Rosenzweig Essay and Exhibit". Vanderbilt Divinity Library. (www.divinity.library.vanderbilt.edu/rosenzw/rosintro.html)
- GALLI, B. E. *Franz Rosenzweig and Jebuda Halevi: Translating, Translations and Translators*. Foreword by Paul MENDES-FLOHR. Montreal, McGill-Queens University Press 1995.
- GLATZER, N. *Franz Rosenzweig: His Life and Thought*. Foreword by PAUL MENDES-FLOHR. Indianapolis, Hackett Publishing Company 1998.
- LUX, R. "Franz Rosenzweig 1886-1929". (1986) In: Jewish Virtual Library. (www.us-israel.org/jsource/biography/Rosenzweig.html)
- MASSET, P. *L'Étoile de la Redemption de Franz Rosenzweig: Les rapports du judaïsme et du christianisme*. Paris, L'Harmattan 2000.

- MOSÈS, S. *System and Revelation*. Trans. Catherine TIHANYI, foreword by Emanuel LÉVINAS. Detroit, Wayne State University Press 1992.

Geral

- AULETTA, G. "Providence". In: LACOSTE, J.-Y. (dir.): *Dictionnaire Critique de Théologie*. Paris, PUF 1998, 949-950.
- BENJAMIN, W. "La tâche du traducteur". Trad. M de Gadillac, rev. R. Rochlitz. In: W. B.: *Oeuvres*, Tome I. Paris, Gallimard 2000, 244-262.
- FORD, D. "'He is our peace': The Letter to the Ephesians and the Theology of Fulfilment – A Dialogue with Peter Ochs". In: *The Journal of Scriptural Reasoning*, Vol. 1, No. 1. Electronic Text Center, University of Virginia, Aug. 2001. (<http://etex.lib.virginia.edu/journal/ssr/issues/volume1/number1>)
- GIBBS, R. *Why ethics?: Signs of responsibilities*. Princeton, Princeton University Press 2000.
- GIBBS, R. "Why Textual Reasoning?". In: *The Journal of Textual Reasoning: Rereading Judaism after Modernity*, Vol 1.1. Electronic Text Center, University of Virginia 2002. (<http://etex.lib.virginia.edu/journal/tr>)
- HAYOUN, M.-R. "L'Éthique dans le Judaïsme". Conference du 11/04/2002, Consistoire de Paris. (www.consistoire.org)
- KEPNES S. "Introducing the *Journal of Textual Reasoning: Rereading Judaism After Modernity*". In: *The Journal of Textual Reasoning: Rereading Judaism after Modernity*, Vol 1.1. Electronic Text Center, University of Virginia 2002. (<http://etex.lib.virginia.edu/journal/tr>)
- LACOSTE, J.-Y. "Dieu et l'être", "Être". In: LACOSTE, J.-Y. (dir.): *Dictionnaire Critique de Théologie*. Paris, PUF 1998, 420-422.
- MILBANK, J. "Only Theology Overcomes Metaphysics". In: J.M.: *The Word Made Strange: Theology, Language, Culture*. Oxford, Blackwell Publishers 1997, 36-52.

- MILBANK, J. "Pleonasm, Speech and Writing". In: J.M. *The Word Made Strange: Theology, Language, Culture*. Oxford, Blackwell Publishers, 1997, 55-83.
- MILBANK, J. "The Linguistic Turn as a Theological Turn". In: J.M.: *The Word Made Strange: Theology, Language, Culture*. Oxford, Blackwell Publishers, 1997, 84-120.
- MILBANK, J. *The Word Made Strange: Theology, Language, Culture*. Oxford, Blackwell Publishers, 1997.
- MILTON, J. *O Poder da Tradução*. São Paulo, Ars Poetica, 1993.
- PICKSTOCK, C. *After Writing: On the Liturgical Consummation of Philosophy*. Oxford, Blackwell, 1998.
- SAFRANSKI, R. *Martin Heidegger: Between Good and Evil*. Trans. E. Osers. Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- WILLS, W. *The Science of Translation: Problems and Methods*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982.

Instruções para os autores

Serão submetidos à aprovação da Comissão Científica **artigos e resenhas de livros especializados** sobre temas no âmbito de **literatura, lingüística 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 notas de rodapé. O texto deve estar marginado à esquerda e digitado em espaço simples, sem divisão silábica. Entre dois parágrafos, deve haver uma linha em branco.

Para os recuos inevitáveis use-se o **tabulador**. A **barra de espaços** empregue-se apenas entre duas palavras, e apenas uma vez. A tecla <ENTER> use-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, neologismos e títulos de livros;
- empregue **negrito** para destaques, por ex., de termos técnicos;
- evite grifos;
- evite LETRAS MAIÚSCULAS, a não ser no início de palavras;