



**USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**Reitor:** Prof. Dr. Prof. Dr. Adolpho José Melfi

**Vice-Reitor:** Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz



**FFLCH – FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**Diretor:** Prof. Dr. Sedi Hirano

**Vice-Diretora:** Profª. Drª. Sandra Margarida Nittrini

**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS**

**Chefe:** Prof. Dr. Mario M. González

**Comissão Editorial**

Claudia S. Dornbusch  
Eliana G. Fischer  
Eloá Di Pierro 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)	Irene Aron (USP, São Paulo)
Celeste Ribeiro de Sousa (USP, São Paulo)	Izabela M. Furtado Kestler (UFRJ, Rio de Janeiro)
Claudia Beil (São Paulo)	John Milton (USP, São Paulo)
Colin B. Grant (University of Edinburgh)	Leland McCleary (USP, São Paulo)
Dagmar v. Hoff (Universität Hannover)	Marcus V. Mazzari (USP, São Paulo)
Francis H. Aubert (USP, São Paulo)	Paulo Astor Soethe (UFPR, Curitiba)
Hardarik G. Blühdorn (IDS-Mannheim)	Ruth Röhl (USP, São Paulo)
Heinz Vater (Universität Köln)	Susana Kampff Lages (UNICAMP, Campinas)
Hinrich C. Seeba (University of Berkeley, California)	Stella Esther O. Tagnin (USP, São Paulo)
Ingedore G. V. Koch (UNICAMP, Campinas)	Walter Moser (Université de Montreal)
	Werner Heidermann (UFSC, Florianópolis)

**Comissão Executiva:**

Selma Meireles e Helmut Galle

**Editoração eletrônica:** Helmut Galle

**Comissão Editorial**

Departamento de Letras Modernas  
Área de Alemão  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil  
Tel: + 55 (0)11-3091-5028  
Fax: +55 (0)11-3032-2325  
e-mail: germlatam@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 n°. 9.610, de 19.02.98).

Foi feito o depósito legal  
Impresso no Brasil / Printed in Brazil  
Dezembro 2004

1414 1906

*pandaemonium*  
**GERMANICUM**

REVISTA DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS

Volume 8

*Humanitas*  
FFLCH/USP

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS — FFLCH/USP  
ÁREA DE ALEMÃO

Pandaemonium Ger. • n. 8 • p. 1-304 • São Paulo • 2004

*Copyright* 2004 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 –

Sub-título 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 germanísticos 4. 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<sup>a</sup>. Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

*Projeto gráfico*

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

*Projeto da Capa*

Isabel Carballo

*Arte Final da Capa*

Luciano Gaubatz Borges

*Revisão*

autores

## Apresentação

O número 8 da revista *Pandaemonium Germanicum* está sendo publicado sob o signo da literatura e do jubileu da morte de Kant. Este número contém oito artigos da Argentina, do Brasil e da Alemanha sobre teoria estética, literatura e tradução. Juntam-se a eles ainda um artigo sobre a investigação lingüística, um artigo sobre a tradução literária e duas resenhas.

O eixo temático do bicentenário da morte de Immanuel Kant foi pensado para apresentar principalmente contribuições sobre a *Crítica da faculdade do juízo*, a repercussão de Kant no debate contemporâneo sobre a estética, em especial no que se refere à teoria do sublime. Nisso fomos bem sucedidos, ao reunir aqui cinco artigos (em três línguas), embora o âmbito filosófico até então não estivesse muito representado na revista. Trata-se de três trabalhos originais e dois textos que, em razão de sua importância para o tema, estão sendo aqui publicados novamente em um novo formato.

Michael KÖRFMANN destaca, na Estética de Kant, o fato de que ela é a fundadora da autonomia de arte e, assim, fornece até hoje um arcabouço teórico válido para a discussão estética. A tentativa de sistematização de Luhmann poderia ser encarada como uma continuação e radicalização da abordagem kantiana: a auto-referência da arte corresponde, nesta perspectiva, à independência de objetivos éticos constatada por Kant. Dentro da arte, concebida como sistema teórico, o sublime complementa o belo. Enquanto a beleza que agrada aos sentidos necessita do julgamento racional através do gosto, o sublime promove o fracasso dos sentidos com seu excesso e, através disso, torna o sujeito consciente de sua inteligência superior. O objeto da arte é, em última instância, aquilo que não se pode representar – o sublime.

No texto de Miguel VEDDA, trata-se da desproporção da “análítica do sublime” em relação à discussão do belo, que o autor remete à impossi-

bilidade de conciliação entre natureza e razão. O sublime é aqui testemunha da violência oculta nos processos sociais. O observador do sublime na natureza e da arte precisa, do mesmo modo que aquele levado pelo imperativo moral, desprender-se do daquilo que é material e da satisfação dos desejos, a fim de fruir uma forma sublimada de satisfação. Analogamente à ausência de forma e medida do sublime, surge a imensidão danosa do capital e da “segunda natureza” tecnológica.

Na direção oposta, COSTA LIMA discorre em seu artigo sobre uma base para a revisão da mimese que, como ele tenta mostrar, pode ser derivada da terceira crítica, principalmente a partir do conceito de beleza livre, geralmente interpretada como formulação abrangente da arte abstrata. Aqui, contudo, a “beleza livre” e o sublime colocam-se como dois pólos da experiência estética, a qual, por sua vez, representa uma realidade trabalhada pelo sujeito. O sublime e a beleza livre tornam-se, então, casos extremos de uma mimese alimentada pela experiência da realidade transformada subjetivamente.

O artigo de Hartmut BÖHME sobre “o pétreo” foi publicado em 1989 em uma coletânea sobre o sublime e é aqui oferecido ao público latino-americano em uma versão em português. Böhme demonstra, baseado na diferenciação Kantiana entre o belo artístico e o sublime da natureza, como o anseio iluminista apreende o selvagem, o não-cultivado, o inanimado através do conceito do sublime e os torna – aparentemente – acessíveis à estética. Segundo Böhme, na literatura do Romantismo isso é corrigido quando autores mais lúcidos, como Novalis, mostram em seus textos como o pétreo – na qualidade daquilo que é mais avesso ao ser humano na natureza –, por sua vez, apodera-se do homem e o afasta de sua natureza humana. Do Romantismo até a arte da modernidade, o sublime estabelece, assim, um campo que se furta à dominação e mantém a consciência alerta para o fato de que também nos seres humanos há elementos incontrolláveis que exigem atenção.

Um outro artigo sobre a estética do século XVIII refere-se apenas marginalmente a Kant, mas também aqui o pétreo desempenha um papel proeminente. Na análise de Natalie BINCZEK do texto de Herder sobre a escultura, é principalmente a matéria inanimada do mármore que, sob a forma das roupas esculpidas, perturba o de vida do corpo das estátuas. Contudo, nas vestimentas “molhadas” das estátuas gregas, Herder vê uma

“segunda pele”, a qual, por um lado, deixaria entrever o corpo representado e, por outro, esconderia até mesmo o seu interior orgânico que alude à morte.

O âmbito dos estudos literários está representado nesta edição por três artigos. Juliana PEREZ apresenta uma nova interpretação das declarações poetológicas de Paul Celan em seu poema “Sprachgitter”. Analogamente a algumas admissões de Celan em suas cartas e textos em prosa, Perez vê o poema como testemunha de marcas doloridas deixadas no sujeito pela realidade. Com a conhecida metáfora de Celan sobre a “mensagem em garrafa” mostra-se o direcionamento não-direcionado do poema: ele é dirigido a algo em aberto, seja o “tu” ou uma “realidade”, que se deixariam “ocupar” pelo poema. Surge assim um conceito de literatura que não pode abrir mão de uma referência à realidade e de um destinatário, mas prescinde dos conceitos tradicionais de representação e de atuação sobre o leitor.

No texto de Klaus EGGENSPERGER, a imagem de Mefistófeles no *Fausto* I e II é retraçada e comparada à do Mefisto medieval e de Marlowe. A ausência de qualidades diabólicas apresenta-se, então, como um tributo à secularização que não mais vê o mundo como maniqueísta e o homem como causador do mal mundano. É verdade que o Fausto de Goethe faz um pacto com o “mal”, mas isso pode ser facilmente situado no âmbito das manifestações sociais do moderno, sem recorrer ao céu ou ao inferno.

Também a conversa entre Marcus Mazzari e Michael JAEGER gira em torno do Fausto de Goethe. Contudo, Jaeger, que há pouco tempo publicou sua tese de livre-docência com esse tema, não se concentra apenas em um aspecto específico, mas determina o sentido da obra como um todo em termos da tragédia da civilização moderna. Enquanto na tradição interpretativa dominava até agora uma visão predominantemente positiva ou pelo menos neutra do Fausto, Jaeger se alinha com uma tendência mais pessimista na sua filologia. Na figura de Fausto, ele vê o paradigma de todos aqueles traços catastróficos percebidos e plasmados pelo poeta já no início da era moderna, mas que apenas no século XX se tornariam experiências sociais centrais das massas. Não se pode atrelar nenhuma esperança ao progresso e a seus protagonistas prometéticos, mas apenas destruição, morte e escravidão.

Igualmente de Goethe se ocupa, por fim, uma resenha sobre a nova edição da tradução do *Fausto* I de Klabin Segall. Ao autor da resenha pareceram especialmente dignos de nota os cuidadosos comentários, bem como a primeira publicação brasileira das “cenas da Walpurgisnacht”, que haviam sido segregadas por Goethe já em sua época.

Ecos de vários temas abordados nos artigos sobre Kant e Fausto podem ser também encontrados nos artigos que aqui representam os estudos lingüísticos e tradutológicos.

Os efeitos do progresso e da técnica sobre os seres humanos, citados, por exemplo nos artigos de Vedda e Jaeger, também se espelham na linguagem. Ulrike SCHROEDER mostra em seu artigo como metáforas construídas a partir de conceitos originariamente exclusivos das áreas da ciência e tecnologia invadem cada vez mais a linguagem do cotidiano e são aplicadas inclusive a esferas nas quais isso não seria esperado, como a dos relacionamentos pessoais. Além disso, a autora mostra que esse tipo de metáforas aparece com muito mais freqüência na fala de alemães que na de brasileiros e se questiona sobre quais traços históricos e sociais poderiam ter contribuído para esse quadro.

As características do Romantismo citadas no artigo de Boehme podem ser responsáveis pelo interesse, até a atualidade, despertado por seus autores em todo o mundo, suscitando novas traduções de suas obras que trazem não poucas dificuldades para aqueles que as empreendem. Maria Aparecida BARBOSA apresenta aqui um relato de algumas de suas dificuldades ao traduzir o texto “Das Fräulein von Scuderi” de E. T. A. Hoffmann, bem diversas considerações motivadas pela comparação entre o original e traduções para o francês e para o espanhol.

Finalizando este número, temos uma resenha de um livro que se ocupa de um tema que aos poucos vem ganhando espaço nos estudos acadêmicos da Europa e das Américas: as histórias em quadrinhos. Vistas por muito tempo como mero produto de massa ou como subliteratura, os quadrinhos começam a se impor como linguagem estética autônoma, que não é de modo nenhum rudimentar ou nociva ao intelecto, como foi considera-

da há alguns anos. O livro *Comics* de Dietrich Grunewald apresenta uma abordagem séria e profunda das várias facetas dessa nova linguagem ainda pouco explorada academicamente.

Para a próxima edição da revista estão previstos dois eixos temáticos centrais, um na literatura e outro na lingüística.

Por ocasião do bicentenário da morte de **Friedrich Schiller**, buscamos artigos que se ocupam da **representação da história em obras literárias**. Naturalmente são bem-vindos textos sobre os dramas de Schiller, mas também artigos sobre outros autores de língua alemã que apresentem contribuições interessantes em gêneros relacionados à história. Com este tema não pretendemos tão somente festejar adequadamente o jubileu de um dos maiores escritores alemães que talvez goze, nos dias de hoje, até mesmo de um maior reconhecimento na América Latina que na Alemanha. A tendência crescente nas últimas décadas, de reconhecer elementos narrativos e ficcionais na historiografia, deve aqui ser aplicada à literatura de uma perspectiva invertida: ainda faz sentido falar-se em romances históricos ou drama histórico? Como esses gêneros podem ser definidos? Qual a relação entre ficcional e factual em tais obras, qualquer que seja sua definição? A quais transformações se submete o modo de representação e apreensão do histórico no seu processo de recepção, o qual, por sua vez, também possui uma dimensão histórica? Qual posição é assegurada ao texto literário concreto no campo instável entre a história e a memória coletiva? Questões desse tipo se impõem quando um olhar é lançado sobre a obra de Schiller a partir da América Latina contemporânea – mas não apenas deste ponto de vista. Esperamos que respostas a estas e outras perguntas possam ser delineadas com o maior número possível de contribuições da América Latina e do outro lado do Atlântico.

A mesma busca por contribuições que forneçam incentivo à reflexão sobre encontros e divergências entre as visões européia e latino-americana nos leva ao segundo eixo temático do próximo número: os **estudos comparativos da linguagem** englobam, hoje em dia, desde os aspectos da lingüística tradicionalmente mais estudados, como fonética/fonologia, morfologia e sintaxe, até aqueles mais recentes e suas intersecções com outras ciências. Podemos citar aqui a lingüística textual e a pragmática, que muitas vezes se utilizam de e, por sua vez, oferecem contribuições à retórica, sociologia, antropologia, psicologia e tantas outras.



É sabido que muitos lingüistas se ocupam, tanto na América Latina como na Alemanha e outros países de língua alemã, de estudos comparativos enfocando as línguas alemã, portuguesa ou espanhola e a cultura de seus falantes. No entanto, poucas vezes tem-se a oportunidade de encontrar trabalhos de tais especialistas reunidos em um panorama dos estudos comparativos das três línguas. Assim, esperamos, no próximo número de *Pandaemonium Germanicum*, reunir um número significativo de contribuições sobre esse tema, a fim de fomentar o contato entre as várias pesquisas na área em diversos países e continentes, para o que contamos com a sua colaboração. Por tratar-se de um panorama, serão bem-vindos textos sobre quaisquer aspectos comparativos que envolvam as três línguas citadas em todos os âmbitos da lingüística, desde a fonologia até os estudos culturais.

Naturalmente, a proposta destes dois eixos temáticos não deve ser vista como impedimento para que nos sejam enviados artigos que se ocupam de outras áreas da literatura de língua alemã e dos estudos lingüísticos, tradutológicos e culturais, já que *Pandaemonium* também foi idealizada para ser um fórum aberto à germanística no Brasil e na América Latina.

Àqueles interessados em nos enviar artigos (em alemão, português, espanhol ou inglês) pedimos que observem o **prazo de envio (até 31 de janeiro de 2005)** e a formatação dos textos constante do final deste exemplar.

Nossos agradecimentos aos autores, que nos disponibilizaram seus textos, e aos pareceristas e revisores, que novamente se empenharam pela publicação de mais um número de *Pandaemonium Germanicum*. Como redatores responsáveis por este número, assinam

Selma Meireles e Helmut Galle  
São Paulo, em novembro de 2004

## Geleitwort

*Pandaemonium Germanicum* Nr. 8 steht im Zeichen des Kant-Gedenkjahres und der Literatur. Die Zeitschrift enthält dieses Mal insgesamt 8 Artikel aus Argentinien, Brasilien und Deutschland und zwar vor allem zu den Bereichen der ästhetischen Theorie und Literatur. Dazu kommen noch ein Interview, je ein Text zu Sprach- und Übersetzungswissenschaft und zwei Rezensionen.

Der thematische Schwerpunkt zum 200. Todesjahr Immanuel Kants sollte vor allem Beiträge über die *Kritik der Urteilkraft*, Kants Nachwirkungen in der gegenwärtigen Debatte zur Ästhetik, insbesondere zur Theorie des Erhabenen präsentieren – und es ist gelungen, dieses Dossier mit fünf Beiträgen (in drei Sprachen) auszustatten, obwohl in der Zeitschrift der philosophische Bereich bisher eher selten vertreten war. Es handelt sich um drei Originalarbeiten und zwei Texte, die aufgrund ihrer Bedeutung für das Thema hier noch einmal in neuer Form veröffentlicht werden.

Michael KORFMANN hebt an Kants Ästhetik hervor, dass sie die Autonomie der Kunst begründet und damit ein bis heute brauchbares theoretisches Rüstzeug für die ästhetische Diskussion geliefert hat. In dem systematischen Versuch Luhmanns wäre eine Fortsetzung und Radikalisierung des Kantischen Ansatzes zu sehen: Die Selbstreferentialität von Kunst entspricht in dieser Sicht der von Kant konstatierten Unabhängigkeit von ethischen Zwecken. Innerhalb der – systemtheoretisch aufgefassten – Kunst steht das Erhabene komplementär zum Schönen; während das sinnlich gefallende Schöne der rationalen Beurteilung durch den Geschmack bedarf, lässt das Erhabene die Auffassungsgabe der Sinne durch sein Übermaß scheitern und bringt dem Subjekt dadurch seine überlegene Intelligenz zu Bewusstsein. Gegenstand der Kunst ist letztlich das Nicht-Darstellbare – das Sublime.

Im Text von Miguel VEDDA geht es um die Disproportion der Analytik im Verhältnis zur Diskussion des Schönen, die der Autor auf das nicht Versöhnbare in Natur und Vernunft zurückführt. Das Erhabene zeugt hier von der verschleierte Gewalt in den gesellschaftlichen Prozessen. Der Betrachter von Naturerhabenem und Kunst muss ebenso wie der vom moralischen Imperativ Geleitete, das Materielle und die direkte Trieberfüllung aufschieben, um dafür eine sublimierte Form der Befriedigung zu genießen. Analog der Form- und Maßlosigkeit des Sublimen erscheint die „schlechte Unendlichkeit“ des Kapitals und der technologischen „zweiten Natur“.

Dagegen geht es Luiz COSTA LIMA in seinem Beitrag um eine Basis zur Überprüfung der Mimesis, die sich, wie er zu zeigen versucht, aus der dritten Kritik ableiten lässt, insbesondere aus dem Begriff der freien Schönheit, der sonst meist als weitsichtige Formulierung von abstrakter Kunst interpretiert wird. Hier jedoch stehen die „freie Schönheit“ und das Erhabene für die beiden Pole ästhetischer Erfahrung, die ihrerseits eine vom Subjekt durchgearbeitete Realität repräsentiert. Erhabenes und freie Schönheit werden folglich zu den Extremfällen einer Mimesis, die von der subjektiv transformierten Wirklichkeitserfahrung gespeist wird.

Der Aufsatz von Hartmut BÖHME über „Das Steinerne“ war bereits 1989 in einem Sammelband zum Erhabenen abgedruckt und wird dem lateinamerikanischen Publikum hier in einer portugiesischen Fassung angeboten. Böhme zeigt an Kants Differenzierung von Kunstschönem und dem Erhabenen der Natur, wie das aufklärerische Streben das Wilde, Unkultivierbare, Unbelebte im Begriff des Erhabenen erfasst und der Ästhetik – scheinbar – verfügbar macht. In der Literatur der Romantik kommt es nach Böhme zu einer Korrektur, indem luzide Autoren wie Novalis in ihren Texten zeigen, wie das Steinerne – Inbegriff des „Menschenfremdesten“ an der Natur – seinerseits vom Menschen Besitz ergreift und diesen von seiner Menschennatur entfremdet. Von der Romantik bis in die Kunst der Moderne stellt das Erhabene damit einen Bereich dar, der sich der Beherrschung entzieht und das Bewusstsein wachhält, dass auch im Menschen ein nicht Beherrschbares sein Recht beansprucht.

Ein weiterer Artikel zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts beschäftigt sich nur am Rande mit Kant, aber auch hier spielt das Steinerne eine prominente Rolle. In Natalie BINCZEKS Analyse von Herders Aufsatz über die

Plastik ist es zunächst auch die tote Materie des Marmor, die – in Form von skulptierter Kleidung – die lebendige Wirkung der körperhaften Statuen stört. In “nassen” Gewändern griechischer Statuen jedoch, sieht Herder eine “zweite Haut”, welche einerseits den dargestellten Körper durchscheinen lässt, andererseits jedoch sogar sein organisches Inneres, das auf den Tod verweist verbirgt.

Aus dem Bereich Literaturwissenschaft sind in dieser Ausgabe drei Arbeiten vertreten. Juliana PEREZ bemüht sich um ein neues Verständnis der poetologischen Aussagen im Gedicht „Sprachgitter“ von Paul Celan. Analog zu manchen Einlassungen Celans in Briefen und Prosatexten sieht Perez das Gedicht als ein Zeugnis schmerzhafter Spuren, welche die Realitätserfahrung im Subjekt hinterlassen hat. Mit der bekannten Metapher Celans von der „Flaschenpost“ ist die ungerichtete Gerichtetheit des Gedichts bezeichnet: Es ist auf etwas Offenes hin gezielt, sei dies ein „Du“ oder eine „Wirklichkeit“, die sich vom Gedicht „besetzen“ lassen wollen. Deutlich wird so ein Begriff von Literatur, der nicht ohne Wirklichkeitsbezug und Adressaten auskommt, wohl aber ohne die überkommenen Konzeptionen von Repräsentation und Wirkungsabsicht.

Im Text von Klaus EGGENSPERGER wird das Bild des Mephistopheles in Faust I und II nachgezeichnet und mit dem mittelalterlichen wie dem Marloweschen Mephisto verglichen. Der Mangel an diabolischen Qualitäten erweist sich dabei als Tribut an die Säkularisierung, die ein manichäisches Weltbild nicht mehr zulässt und den Menschen als Urheber der weltlichen Übel ansieht. Zwar schließt auch Goethes Faust einen Pakt mit dem „Bösen“, doch lässt sich dieser leicht in den sozialen Erscheinungen der Moderne verorten, ohne Rückgriff auf Himmel und Hölle.

Auch das Gespräch, das Marcus Mazzari mit Michael JAEGER geführt hat, dreht sich um Goethes *Faust*. Jaeger, der kürzlich seine Habilitationsschrift zu diesem Thema veröffentlicht hat, konzentriert sich aber nicht auf einen einzelnen Aspekt, sondern bestimmt den Sinn des gesamten Werks als die Tragödie der modernen Zivilisation. Während in der Auslegungstradition bisher eine eher positive oder zumindest neutrale Interpretation Fausts dominierte, reiht sich Jaeger einer eher pessimistischen Tendenz in der Faustphilologie ein. Er sieht in Goethes Figur das Paradigma all jener

katastrophalen Züge, welche der Dichter bereits zu Beginn der Moderne wahrnahm und gestaltete, die aber erst im 20. Jahrhundert zu zentralen historischen Massenerfahrungen geworden sind. Keine Hoffnung sei mit dem Fortschritt und seinem prometheischen Protagonisten zu verknüpfen, stattdessen aber Zerstörung, Tod und Sklaverei.

Mit Goethe beschäftigt sich schließlich auch eine Rezension, die eine Neuausgabe der Klabin-Segall-Übersetzung von *Faust I* anzeigt. Bemerkenswert schien dem Rezensenten vor allem die sorgfältige Kommentierung sowie die erstmalige brasilianische Publikation der „Walpurgisnachtszenen“, die von Goethe seinerzeit segregiert worden waren.

Echos der verschiedenen Themen aus den Artikeln zu Kant und *Faust* lassen sich auch in den beiden Texten finden, die hier die Sprach- und Übersetzungswissenschaft zu vertreten haben. Die Auswirkungen des Fortschritts und der Technik auf die Menschen, die beispielsweise in den Texten von Vedda und Jaeger angesprochen werden, spiegeln sich auch in der Sprache.

Ulrike SCHROEDER zeigt in ihrem Artikel, wie Metaphern auf der Grundlage von Begriffen, die ursprünglich ausschließlich den Sphären von Wissenschaft und Technik angehören, in einem ständig steigenden Maße in die Alltagssprache eindringen und sogar in unerwarteten Bereichen Anwendung finden wie dem der persönlichen Beziehungen. Darüber hinaus zeigt die Autorin, dass diese Art von Metaphern in den Äußerungen von Deutschen bedeutend häufiger auftreten als in denen der Brasilianer. Dies gibt ihr Anlass, nach den historischen und sozialen Charakteristika zu fragen, zu diesem Befund geführt haben.

Die spezifischen Züge der Romantik, deren „nächtliche“ Seiten, die im Artikel von Boehme analysiert werden, mögen auch für das bis heute in aller Welt anhaltende Interesse an ihren Autoren verantwortlich sein, ein Interesse, das immer neue Übersetzungen hervorbringt, die mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Maria Aparecida BARBOSA präsentiert hier einen Bericht über einige ihrer Schwierigkeiten beim Übersetzen von E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“. Durch den Vergleich

von Original, französischer, spanischer und der eigenen portugiesischen Übertragung werden Betrachtungen ganz unterschiedlicher Art angeregt.

Diese Nummer wird abgeschlossen durch die Rezension eines Buches zum Comic Strip – ein Thema, das sich in letzter Zeit in Amerika und Europa wachsender Aufmerksamkeit von akademischer Seite erfreut. Nachdem die Comics lange als bloße Massenware oder Subliteratur angesehen wurden, beginnen sie nun, sich als autonome ästhetische Ausdrucksform durchzusetzen, die in keiner Weise rudimentär ist oder gar schädlich für den Intellekt, wie noch vor einigen Jahren angenommen wurde. Das Buch *Comics* von Dietrich Grünewald stellt eine ernsthafte und tiefeschürfende Untersuchung der verschiedenen Facetten dieser neuen Sprache der Kunst vor, die bislang erst wenig wissenschaftlich ins Visier geraten ist.

In der kommenden Ausgabe der Zeitschrift soll es einen Schwerpunkt in Literatur und einen zweiten in Linguistik geben.

Aus Anlass des 200. Todestages von **Friedrich Schiller**, wird diesmal um Texte gebeten, die sich mit der **Darstellung von Geschichte in literarischen Werken** auseinandersetzen. Willkommen sind selbstverständlich Arbeiten zu Schillers Dramen, aber auch solche zu anderen deutschsprachigen Autoren, die einen interessanten Beitrag in den geschichtsbezogenen Gattungen geleistet haben. Mit diesem Thema wollen wir nicht nur das Jubiläum eines großen deutschen Schriftstellers angemessen würdigen, der sich in Lateinamerika gegenwärtig vielleicht sogar einer höheren Wertschätzung erfreut als in Deutschland. Der in den letzten Jahrzehnten zunehmende Trend, die narrativen und fiktionalen Elemente in der eigentlichen Geschichtsschreibung wahrzunehmen, soll nun in der umgekehrten Perspektive auf die Literatur zurückgewendet werden: Ist es überhaupt noch sinnvoll, von Geschichtsromanen oder historischen Dramen zu sprechen und wie ließen sich diese Genres abgrenzen? In welchem Verhältnis steht die Fiktionalität und zur – wie immer zu bestimmenden – Faktizität in diesen Werken? Welchen Veränderungen ist die Darstellungs- und Wahrnehmungsweise von Geschichtlichem in dem seinerseits historischen Prozess der Rezeption unterworfen? Welche Position behauptet der konkrete literarische Text im

Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und kollektiver Erinnerung? Fragen dieser Art drängen sich auf, wenn wir einen Blick aus lateinamerikanischer Gegenwart – und nicht nur aus dieser – auf das Werk Schillers werfen. Wir hoffen, dass in den möglichst zahlreichen Beiträgen aus Lateinamerika und Übersee sich Antworten auf diese Fragen abzeichnen werden.

Ein Anstoß zur Reflexion über Gemeinsamkeiten und Divergenzen europäischer und lateinamerikanischer Sichtweisen soll auch von den Beiträgen zum zweiten thematischen Schwerpunkt unserer nächsten Ausgabe ausgehen: Die vergleichende Sprachforschung umfasst heute sowohl Aspekte, die von der Linguistik traditionell stärker betrachtet wurden wie Phonetik / Phonologie, Morphologie und Syntax, als auch die aktuellsten Fragestellungen und ihre Schnittstellen mit anderen Wissenschaften. Zu nennen wären hier die Textlinguistik und Pragmatik, die sich häufig der Erkenntnisse von Rhetorik, Soziologie, Anthropologie, Psychologie und vieler anderer Disziplinen bedienen und welche ihrerseits von den linguistischen Studien befruchtet werden.

Bekanntlich beschäftigen sich in Lateinamerika und den deutschsprachigen Ländern viele Linguisten mit vergleichenden Studien befassen zur deutschen, portugiesischen und spanischen Sprache sowie zu der jeweiligen Kultur ihrer Sprecher. Allerdings ergibt sich selten Gelegenheit, Untersuchungen solcher Spezialisten in einem einzigen Panorama des Sprachvergleichs der drei Sprachen vereint anzutreffen. Daher hoffen wir, in der kommenden Nummer eine beträchtliche Anzahl von Beiträgen zu diesem Thema zusammenzubringen, und damit die Kontakte zwischen den verschiedenen Forschungsprojekten des Bereichs in den diversen Ländern zu fördern und zu verstärken. Dabei zählen wir auf Ihre Mitarbeit. Da es sich um ein weitgestecktes Panorama handeln soll, sind Texte über sämtliche komparativen Aspekte der drei Sprachen willkommen, in allen Sektoren der Linguistik von der Phonologie bis zu den *cultural studies*.

Diese beiden Schwerpunkte sollen freilich nicht ausschließen, dass Sie uns auch weiterhin Artikel zusenden, die sich mit anderen Fragen der

deutschsprachigen Literatur, der Linguistik, Übersetzungs- und Kulturwissenschaft befassen. *Pandaemonium Germanicum* ist auch weiterhin als offenes Forum für die Germanistik in Brasilien und Hispanoamerika gedacht.

Wenn Sie uns einen Artikel (deutsch, englisch, portugiesisch oder spanisch) schicken wollen, beachten Sie bitte die **Einsendefrist (bis 31. Januar 2005)** sowie die Text- und Formatierungsvorschriften am Ende dieses Heftes.

Unser Dank gilt den Autoren, die uns ihre Texte zu Verfügung gestellt haben, und den Gutachtern und Korrektoren, die sich ein weiteres Mal um das Erscheinen von *Pandaemonium Germanicum* verdient gemacht haben. Als verantwortliche Redakteure zeichnen

*Selma Meireles* und *Helmut Galle*

São Paulo, im November 2004



# Kant: autonomia ou estética compromissada?

Michael Korfmann\*

**Abstract:** This article analyses the influence of Kant on conceptions and definitions of modern literature and art in publications by Lyotard, Kothe, Weber and Luhmann. It is argued that central issues in these publications, such as artistic autonomy, the sublime and the concept of *L'art pour l'art*, are adopted directly from Kant's philosophical work and still serve as paradigms in the discussion of origin and status of modern social structure and its art production.

**Keywords:** Kant; Autonomy; Modern Art.

**Zusammenfassung:** Der Artikel beschäftigt sich mit dem Einfluss von Kant auf Konzepte der modernen Kunst, wie sie etwa in Arbeiten von Lyotard, Kothe, Weber oder Luhmann formuliert werden. Zentrale Punkte sind die Begriffe der Autonomie, des Erhabenen sowie *L'art pour l'art* als Paradigmen innerhalb der Diskussion über Beginn und Entwicklung der künstlerischen und sozialen Moderne.

**Stichwörter:** Kant; Autonomie; moderne Kunst.

**Palavras-chave:** Kant; autonomia; arte moderna.

## 1. Introdução

O olhar estético, e com isso filosófico, de Kant sobre as artes continua a servir como referência para diversas tentativas teóricas de descrever

---

\* O autor é Professor Adjunto no Instituto de Letras da UFRGS.

Endereço para correspondência: Prof. Michael Korfmann – UFRGS Instituto de Letras / Setor de Alemão, Avenida Bento Gonçalves, 9500. 91509-970 Porto Alegre, R.S.

Endereço eletrônico: [michael.korfmann@ufrgs.br](mailto:michael.korfmann@ufrgs.br)

ou conceber a literatura e a arte dos últimos duzentos anos. O interesse constante em buscar na sua concepção estética paralelos a concepções mais recentes percebe-se, por exemplo, em *Belo, Sublime e Kant* (DUARTE: 1998), em que são destacados pontos de aproximação de Kant com Benjamin ou Bachelard, entre outros. As concepções resultantes desta investigação frequentemente são contraditórias. Enquanto os defensores de uma modernidade artística proclamam Kant como fundador teórico da autonomia das artes, uma certa linha do chamado pós-modernismo busca nos seus textos, sobretudo no conceito do sublime, argumentos para justificar o inapresentável nas obras artísticas como elemento constitutivo destas. Evidentemente ainda há leituras de Kant nas quais a qualidade estética da arte é vista como inseparavelmente ligada ao ético.

Apresentamos um exemplo concreto destas leituras opostas: enquanto Jean-François Lyotard comenta, em relação a Kant, que “a separação entre estética e ética aparece aqui como irrevogável” (1989: 95), Flavio Kothe afirma que “Kant insistiu em uma estrutura de conexão entre o ético e o artístico, na qual ambos se afirmam como algo que se dispõe em um horizonte além de qualquer interesse pessoal ou grupal” (1999: 80).

Poderíamos supor aqui uma recepção adversa de Kant no lado europeu e brasileiro, mas não nos parece sustentável criar tal oposição. Ao invés de reduzir as discussões sobre o significado da obra kantiana a uma divisão social-geográfica, partimos da convicção que as posições adversas não resultam de um contexto político claramente identificável, mas, antes de tudo, da diversidade de posicionamentos teóricos que podem ser encontrados em nível universal.

Partimos neste trabalho de uma diferença básica estabelecida, por Kant, entre a arte e seu ambiente, especificamente as ciências em ascensão no seu tempo. Ele mesmo constata uma progressibilidade das ciências *versus* uma “certa paralisação do campo artístico” (1968a: 309), pois à arte “é imposto um limite não superável e que provavelmente foi alcançado há muito tempo, impossível de ser estendido” (1968a: 309). A partir desta diferenciação do campo artístico reavaliamos, através de publicações como as de Koethe (1999), Compagnon (1999), Werber (1992) e de Luhmann (1980, 1981 e 1984), os conceitos de autonomia (“arte pela arte”), do belo e do sublime como referências destacadas na discussão sobre o estado e as origens da arte moderna.

## 2. Autonomia, gosto e o *sensus aestheticus communis*

A estética, como nova disciplina da filosofia, foi fundada em 1750 por Alexander Gottlieb Baumgarten. A essa diferenciação na filosofia corresponde uma redefinição das artes no mesmo período. A antiga diferença entre artes liberais (inclusive a ciência e o conhecimento em geral) e artes mecânicas (artesãos) começa a ser modificada. A pintura e a escultura, por exemplo, até a Renascença consideradas artes mecânicas, são incluídas nas artes liberais, não por razões estéticas, mas por causa de sua qualidade quase científica e matemática, razão pela qual “Leonardo da Vinci tentava definir a pintura como ciência e enfatizava sua relação próxima à matemática” (THOMSON 1969: 252).

No final do século XVII realizou-se, no contexto da ascensão social e econômica da burguesia, uma transformação significativa das categorias das artes. A burguesia se revoltou contra a discriminação social dos trabalhos artesanais e manuais frente às atividades livres. O choque da técnica proto-industrial com a velha divisão e hierarquização é documentado no artigo sobre arte da enciclopédia de Diderot:

Ao examinar os produtos das artes chegou-se à conclusão de que uns eram mais resultado da obra da mente que da mão e outros mais o resultado da mão que da mente. Em parte, isso explica a preferência que se deu a certas artes frente a outras e a divisão das artes em artes livres e artes mecânicas. Essa diferenciação causou um efeito negativo, pois diminuiu o prestígio de pessoas muito respeitáveis e úteis [...] (DIDEROT 1969: 184).

Nota-se aqui a substituição do princípio estratificatório pelo princípio funcional, pois as artes mecânicas realizam agora uma função social relevante e sua relação com outras artes não pode mais ser definida através de um *ranking*. Após diversos ajustes, incluindo a renomeação de artes liberais como belas-artes no século XVIII, estabeleceu-se, por volta de 1800, a categoria arte, no singular, abrangendo as áreas de música, literatura e artes plásticas.

Kant, ao “entender o belo como prazer desinteressado e como uma ‘adequabilidade a fins sem finalidade’ (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*: ge-

almente mal traduzida por finalidade sem fim)” (KOTHE 1999: 79), reflete este processo, distanciando a arte de critérios alheios e atribuindo a ela uma competência própria. De forma exemplar, Bubner destaca a importância de Kant quanto à elaboração de uma primeira comunicação estética autônoma capaz de fazer jus à produção artística moderna.

Especificamente a arte moderna revelou que a estética filosófica precisa recorrer à própria experiência estética caso ela não queira se desligar das manifestações nas quais a arte se apresenta. Se faz parte do caráter da arte moderna o novo de seus avanços, a conquista de terrenos desconhecidos, a negação radical de formas estabelecidas, a autodestruição, a tendência para efeitos de choque, a experiência estética torna-se a única fonte confiável de informação. A atualidade da estética kantiana consiste no fato de que ela apresentou uma análise insuperada, na sua sutilidade e intensidade, dessa experiência, sem se submeter a nenhuma heteronomia (BUBNER 1973: 72).

A diferença comunicativa entre arte, moral e ciência é tornada nítida por Kant: “Nenhum conceito do bem pode determinar o juízo do gosto” (KANT 1974: 136). Discursos científicos ou morais ferem por princípio a esfera específica do belo e do feio. Somente o sentimento de prazer ou desprazer do sujeito fundamenta julgamentos de gosto adequados à arte. Esse sentimento é evocado pela “forma” de um objeto. “Apenas aquilo que agrada através da sua forma, que possui uma forma bela, causa aquele prazer da harmonia da capacidade de conhecimento no estado de um jogo livre” (KANT 1974: 132), que legitima o julgamento de uma obra de arte. O sentimento do belo é um julgamento reflexivo, singular, que, mesmo assim, reivindica o universal.

Com Kant termina a ontologização do belo. Conforme o filósofo, “a beleza por si, sem relação com o sentimento do sujeito, é nada” (KANT 1974: 133). Não é o objeto que é belo, mas somos nós que chamamos um objeto de belo. Karl Philip Moritz já antecipou Kant quando enfatizou, em 1786, a dependência do belo em relação ao observador do substrato material: “Nós podemos muito bem existir sem contemplar belas obras de arte, mas essas, como tais, não existem sem a nossa contemplação” (1962: 4). Há belas obras, como artefatos, mesmo sem observadores, mas obras artísti-

cas, como tais, se tornam arte somente através da sua recepção. É na comunicação que elas alcançam sua verdadeira existência. Em *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant também parte da comunicabilidade de um sentimento subjetivo ao invés da ontologia. Disso resulta que “nós procuramos no julgamento do belo, *a priori*, dentro de nós mesmos, a medida desse, e a própria faculdade do juízo estético é lei no julgamento” (1974: 29).

Com isso, o que é ou não é belo, quem não possui gosto ou o possui, não é mais resultado da “interação nas camadas dominantes” (LUHMANN, 1980b: 72), mas é analisado em uma investigação sobre julgamentos compartilháveis e comunicáveis. Kant realiza semanticamente a mudança de estratificação para função: de um gosto marcado pela convenção cortês nas capitais e residências para a consolidação do juízo (*Urteilskraft*) como capacidade geral que substitui a disputa dos juizes da arte sobre a classificação indefinida entre sentimento (*je ne sais quoi*) e razão (regras poéticas), em favor de uma comunicação estética autônoma que, ao invés de restringir as participações, defende uma inclusão geral.

Essa comunicação, apesar de partir do indivíduo, assegura sua generalidade através do *sensus aestheticus communis*, originando-se da identidade da faculdade humana. A pretensão universal do julgamento está abstratamente fundamentada, segundo Kant, em seu caráter desinteressado e não pervertido por nenhum interesse pessoal. Compagnon critica essa concepção como precária.

Kant, após estabelecer a subjetividade do julgamento estético, tenta escapar da conseqüência inelutável da relatividade desse julgamento; esforça-se desesperadamente por preservar um *sensus communis* dos valores, uma hierarquia estética legítima. (COMPAGNON 1999: 233).

Nós não vemos aqui um nivelamento objetivado que possa abolir diferenças de sensibilidade no julgamento estético, mas entendemos esse senso como garantia transcendental de consenso, um potencial existente mesmo quando de fato há julgamentos divergentes. Pode-se ver sua insistência na validade geral do julgamento do belo e, com isso, a negação do dissenso como tentativa de assegurar às comunicações estéticas uma complexidade própria que se diferencia do conhecimento científico sem ser um campo de opiniões particulares.

Observamos a mesma tentativa de interligar individualidade e comunicabilidade na concepção kantiana do gênio. Nela, é preciso distinguir entre os falsos gênios, chamados por Kant de “macacos gênios” (KANT 1968b: 226), que prejudicariam o progresso da ciência e da moral com seus discursos pretensiosos e pobres, e aqueles aos quais a natureza concedeu um talento único. Assim, a obra do artista genial não é o resultado de uma arbitrariedade pura, nem o resultado previsível de regras produtivas. “É a natureza que precisa dar, no sujeito, a regra à arte, quer dizer, a bela arte é apenas possível como produto do gênio” (KANT 1968a: 307). Kant define o talento natural da genialidade nos seguintes itens: primeiro, a característica da originalidade, seu desvio da norma e sua orientação inovadora; segundo, a característica do exemplar, pois existe também “bobagem original” (KANT 1968a: 308); terceiro, a inconsciência do gênio quanto ao seu fazer. O exemplar consiste no fato de que a obra possui uma obrigatoriedade em relação à sua compreensão e interpretação. Há nela uma regra singular que normatiza sua avaliação e que somente é válida para essa obra. O gênio não sabe “como as idéias se formam nele e não tem poder de planejar ou compartilhar com outros sua produtividade” (KANT 1968a: 308). Por isso, a quarta característica: há apenas necessidade de gênio na arte, não na ciência, pois essa última se constitui num processo racional e recapitulável. “Nas ciências, há apenas uma diferença de grau entre o inventor mais destacado e um aprendiz enquanto existe uma diferença específica entre ele e aquele dotado pela natureza para a bela arte” (KANT 1968a: 309). Ao introduzir a natureza como legitimação do gênio para destecnicizar a arte, Kant concede à ciência uma dinâmica própria inexistente na arte, “à qual é imposto um limite não superável e que provavelmente foi alcançado há muito tempo, impossível de ser estendido” (KANT 1968a: 309), frase já citada na introdução. A virada para uma reflexão sobre a temporalidade da arte moderna na busca de rupturas e sua inclinação para inovações acontecerá de maneira fulminante na poética romântica.

A faculdade específica do gênio consiste em apresentar idéias estéticas. “Entendo uma idéia estética como aquela forma de imaginação que faz pensar muito sem que um certo pensamento ou conceito possa lhe ser adequado e que, conseqüentemente, nenhuma língua pode alcançar por completo para torná-la compreensível” (KANT 1968a: 316). O artista gênio produz então um excesso sensual da imaginação que resiste ao disciplinamento conceitual

e que exige um direito próprio. Os conceitos abstratos da razão estão sendo suspensos e perdem seu caráter inequívoco, enquanto o singular e específico experimenta uma valorização. A idéia estética “permite associar a um conceito muitos elementos inomináveis cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecimento e interliga a língua, como mera letra, ao espírito” (KANT 1968a: 316). A imaginação do gênio, libertada das coações discursivas da razão é, então, o princípio constitutivo da obra de arte, irreduzível ao conhecimento científico e garantia da autonomia artística. Apesar de a fantasia do artista se retirar da reconstrução conceitual, ela não é sem limites, pois precisa de um disciplinamento pelo gosto para que seu “vôo livre” respeite as condições gerais do conhecimento humano e corresponda, de forma informal, às leis da razão. “O gosto é a disciplina do gênio e lhe corta as asas [...] ao mesmo tempo lhe oferece uma orientação [...]” (KANT 1968a: 319).

Vêm-se as similaridades entre artista e observador do belo. O gênio é capaz de iniciar o “jogo lúdico” e colocar, de forma produtiva, sua imaginação na obra, e essa, depois, estimula uma reação correspondente no receptor. Mas a visão da idéia estética por si só precisa, para ser comunicável, de habilidades técnicas. “O gênio pode apenas oferecer uma matéria rica à bela arte; o processamento dessa e a forma exigem um talento formado pela escola para fazer um uso que consegue ultrapassar a faculdade do juízo” (KANT 1968a: 310). Essa concepção permite entender melhor um tema freqüente do romantismo, o artista sem obra, no qual o gênio, incapaz de transformar suas visões em formas materiais, insiste mesmo assim em ser artista, como no caso de *Werther* “Estou tão feliz [...]. Neste momento, não poderia desenhar uma linha sequer, e, no entanto, nunca fui um pintor mais abençoado do que agora” (GOETHE 1998a: 9).

Com referência às diferentes formas artísticas, Kant atribui à poesia um lugar destacado. Na comunicação com o texto poético, experimentamos, desprendidos dos sentidos e do intelecto discursivo, uma plenitude do mundo impossível de alcançar na vida empírica. O desinteresse da posição estética se diferencia, por exemplo, do interesse moral pela distância em relação a seu objeto que a motivou. Enquanto a complacência moral objetiva a existência de uma ação e o agradável apenas estimula os sentidos, a experiência estética neutraliza, conforme Kant, os dois pólos, os sentidos e a razão, e consegue transformá-los num estado de “jogo lúdico livre” em

que a razão retira dos sentidos seu rigoroso caráter imediato (*Unmittelbarkeit*), enquanto os sentidos tiram da razão sua obrigatoriedade de atuar em conceitos (*Begriffszwang*). Acontece, então, na experiência estética um balanceamento (*Ausgleich*) de sentido e razão. O julgamento do belo inicia o mecanismo geral do conhecimento de conceber algo singular sob um conceito geral sem que se fixe o específico num conceito final. Assim, o julgar estético pode ser considerado como parte das faculdades de conhecimento geral na forma de um *sensus aestheticus communis*, que tem como conseqüência a sua “comunicabilidade geral” (KANT 1974: 158). Kant parte da faculdade de cada pessoa de julgar a arte e o belo. Somente a disposição das capacidades de conhecimento é decisiva para proferir “julgamentos aceitáveis sobre objetos que então são considerados belos ou feios” (KANT 1974: 124). Julgamentos de gosto não são mais legitimados através de convenções diferenciadas hierarquicamente, mas se baseiam num fenômeno humano geral, o conjunto das faculdades de conhecimento.

### 3. O ético e o estético

Não concordamos com Kothe quando este afirma que, em Kant, “o belo, o correto e o verdadeiro estão conectados entre si, de um modo tal que nenhum pode ser pensado sem a unidade que ele constitui com os demais” (KOTHE 1999: 80). Na nossa visão, Kant diferencia claramente os referidos campos.

Primeiro, ele reflete sobre a comunicação estética como sistema próprio para depois observá-la como ambiente de outros sistemas, como o ético. A tematização moral do belo já pressupõe sua autonomia. “Mostramos detalhadamente acima que o julgamento do gosto, através do qual se declara algo como belo, não precisa ter um interesse como justificativa. Mas disso não resulta a conseqüência de que, depois de ser realizado como julgamento estético puro, não possa ser ligado a um interesse” (KANT 1968a: 296). A autonomia do belo e da arte não exige a renúncia a qualquer comunicação não-estética, mas Kant admite aqui observações referentes ao belo a partir de outros campos que trabalham com outras diferenças. Para a moral, o belo pode ser considerado bom ou mal, assim como para a estética, o mal pode ter qualidades belas.



Mas o belo como instrumento do bem é impuro. O que serve para fins alheios como “tratado moral e sermão” não pertence à arte. Mesmo “vestidos em forma de bela arte, não os chamamos obras artísticas” (KANT 1968a: 249). Fins externos e arte se excluem. A arte precisa, primeiramente, exercer sua própria função. Kant insiste nas condições específicas de uma comunicação estética adequada sem excluir a possibilidade de se cristalizar outros interesses ao redor do objeto da comunicação. O que é belo também pode ser útil. Assim, pode-se “colocar o motivo para uma finalidade naquilo que já agradou em si, sem consideração para qualquer finalidade” (KANT 1968a: 229). Finalidade significa, neste sentido, fins externos, para além do sistema da arte. A comunicação estética não se pode deixar influenciar, no processo do seu juízo autônomo, por esses fins externos à arte, se ela não quiser recair na posição antiga de uma condução externa.

Mas Kant também constata que a arte ganha em importância na referência de sistemas coexistentes, fato chamado de realizações secundárias (*Leistungen*) por Luhmann na sua teoria dos sistemas. Fala-se de realizações secundárias quando um sistema social provoca seleções num sistema social coexistente. A arte, por exemplo, é utilizada economicamente pela moda; ou produz comunicações, que contribuem para convicções religiosas, políticas ou para o campo da educação. O critério da realização secundária (*Leistung*) é “sua utilidade: o fato da sua inclusão e seu processamento em outros sistemas parciais” (LUHMANN 1981: 261).

A arte pode, então, se tornar instrutiva no âmbito da educação. Mas a educação não é sua primeira função. A arte não se torna arte pelo fato de produzir rendimentos para sistemas parciais. Voltando para Kant, a arte promove para a sociedade “humanidade” e “sociabilidade”, sem que isso possa ser confundido com a função da arte. Da mesma maneira, ela produz rendimentos para a ciência e a moral. Esses não são os objetivos principais da arte, mas apenas efeitos “colaterais”, que somente na perspectiva dos respectivos sistemas são estilizados como objetivos.

Com referência ao último ponto de nossas observações sobre a ética de Kant, quanto à relação entre o belo e o ético, Kothe afirma que o filósofo entende o sublime como símbolo do eticamente correto, resultando numa relação em que “o ético e o artístico se afirmam” (1999: 80). Mas é preciso ressaltar que Kant não entende esse simbólico no sentido de que uma boa ação, no âmbito da arte, poderia representar um símbolo do bem

absoluto da razão. Antes de tudo, compreende o símbolo de maneira metafórica, ou seja, o belo é uma metáfora do bem, como mostra no seguinte exemplo:

Um estado monárquico é representado por um corpo animado quando é governado por leis internas do povo, mas por uma mera máquina quando é dominado por uma única vontade; nos dois casos essa representação é simbólica. Pois, apesar de não haver similaridades entre um Estado despótico e uma máquina, essas existem entre as regras através das quais se reflete sobre ambos e sua causalidade (KANT 1968a: 352).

Igualmente à máquina e ao governo despótico, não há nada em comum entre o belo e o bem. Eles não formam uma unidade, mas apenas são comparáveis sob um ângulo específico. Conforme Kant, esse consiste no fato de que as características estruturais da posição estética também valem para a posição moral relativa ao bem. Como símbolo, o belo não fornece ou simboliza um conteúdo direto do bem ético, mas apenas remete a suas condições e especificidades constitutivas. Assim, confirma-se a separação entre ética e estética sem abandonar o princípio básico estruturador em comum, uma concepção parecida com a da teoria dos sistemas, segundo a qual cada sistema, da mesma maneira, se forma e se reproduz na base dos mesmos processos estruturais.

Com isso, Kant coloca a auto-referência contra a heteronomia. Medidas externas de julgar, tanto como aclamações funcionais alheias, são rejeitadas como inadequadas. A “bela arte” significa uma “arte livre”, soberana no seu território, sem que isso signifique arbitrariedade. “Cada arte pressupõe regras e é o gênio através do qual a natureza as fornece” (KANT 1974: 242).

A característica do gênio é sua “originalidade” que produz inovações. Mas, ao mesmo tempo, o gênio precisa ser exemplar. A medida para o juízo da arte seria, então, a própria arte. Para evitar formas tautológicas de auto-referência, Kant usa o conceito do gosto, que disciplina o gênio. A originalidade genial produz um “material rico”, mas a arbitrariedade na formação é limitada pelo “gosto que possa perdurar frente ao juízo” (KANT 1974: 245).

#### 4. O belo e o sublime

Ainda é necessário responder à pergunta do porquê de Kant definir a fonte das formas artísticas no exterior do campo da comunicação artística. Por que “a própria bela arte não pode pensar a regra conforme a qual ela fabrica seu produto?” (KANT 1974: 242).

A teoria dos sistemas concebe a arte sob a diretriz da autopoiesis. Na arte como sistema comunicativo, as unidades, das quais se compõe o sistema, são produzidas pelo próprio sistema num processo permanente de comunicações específicas. Este processo de auto-reprodução está sujeito a condições internas de condução, por exemplo, programações historicamente variáveis do código. O sistema é fechado operacionalmente, mas, ao mesmo tempo, aberto a irritações e estímulos do ambiente. Ao situar o gênio como motor quase natural da arte no exterior do sistema da arte, Kant externaliza uma parte bastante importante da arte e a entrega à natureza. “Genialidade é um *ingenium* de nascimento” (1974: 242) e não uma propriedade produzida e controlada pelo sistema da arte.

Essa visão tem sua origem na concepção, dominante na virada do século XVIII, de que a sociedade é uma totalidade que consiste de partes, os indivíduos (LUHMANN 1984: 21-23). Esferas sociais não podem ser pensadas sem representantes individuais. Kant segue esse dispositivo e transforma a totalidade da arte no plural de gênios originais, garantindo um campo destacado com seqüências comunicativas conectáveis através do elemento “gosto”. Esse não é um produto da natureza, mas possui no juízo um fundamento transcendental. É verdade que “a bela arte somente é possível como produto do gênio, que, como natureza, dá as regras” (KANT 1974: 242). Mas ao colocar o gênio no exterior dos sistemas sociais, Kant precisa delimitar a projeção de sua função. O gênio apenas gera “a matéria para produtos da bela arte” (KANT 1974: 245), enquanto as decisões referentes à forma são restritas ao juízo *via* estudo, aprendizagem e reflexão consciente dentro do âmbito da sociedade.

Partimos da definição de Kant do belo “como prazer desinteressado e como uma adequabilidade a fins sem finalidade” (KOTHE 1999: 79). Concebemos o belo como fenômeno cuja organização formal apresenta uma adequabilidade em relação ao nosso juízo de conhecimento que possibilita uma contemplação prazerosa. No lado oposto desse, Kant coloca o subli-

me, o “prazer negativo” (KANT 1968a: 245), uma experiência explicitamente delimitada para o campo de fenômenos naturais. Esses são chamados de sublime quando superam nossa imaginação e com isso causam uma sensação ambivalente de desprazer.

O oceano imenso, revoltado por tempestades, não pode ser chamado de sublime. Seu aspecto é terrível e é preciso ter uma mente cheia de idéias variadas para poder, nessas circunstâncias, gerar um sentimento que seja, ele próprio, sublime ao estimular a mente a abandonar a sensualidade e se ocupar com idéias que contenham uma adequabilidade mais elevada (KANT 1968a: 245).

O mar tempestuoso ameaçador alarma nossos sentidos e os sobrecarrega, delimitando nossa faculdade de percepção. Mas esse colapso de nossa natureza sensual contém uma adequabilidade que estimula o prazer, pois possibilita comceber nossos potenciais sobre-sensuais: a competência para a razão que vai além do terrível dos elementos. Enquanto no belo experimentamos a harmonia dos sentidos com nossa faculdade de razão, no sublime elevamo-nos (o sublime, *das Erhabene*, origina-se do verbo *erheben* ou *elevantar* em português) para além dos limites da natureza sensual e nos experimentamos como seres da razão.

O belo precisa da sensualidade, de forma positiva, como contrapeso à discursividade do intelecto e sua obrigatoriedade de atuar com conceitos. O sublime precisa da sensualidade de forma negativa para encenar o fracasso dessa como vitória da razão sobre todas as limitações sensuais do sujeito. Podemos conceber o oceano como espaço de tal grandeza, em ambos os sentidos, que se torna inexperimentável na sua totalidade. Conforme Kant, o sujeito vivencia esse momento de falha da faculdade imaginativa também como apelo à sua razão e à faculdade dessa de *pensar* a totalidade, como momento sublime. O fracasso dos sentidos torna-se o prazer da razão, mas sob a condição de que a força da natureza não nos ameace de forma direta e de que possamos experimentá-la a partir de uma distância segura. “Sua contemplação torna-se tão mais atrativa quão mais terrível ela se apresenta conquanto estejamos em lugar seguro” (KANT 1968a: 261). Kant relaciona, então, sua concepção do sublime aos fenômenos da natureza que sobrecarregam nossos sentidos, mas transformam essa dissonân-

cia de sentidos e síntese conceitual em uma presença não representável, apenas emergente nas rupturas, da razão e suas “idéias de totalidade, liberdade e imortalidade da alma” (KANT 1968a: 264).

Aproximando o sublime da arte, podemos afirmar que a arte obtém sua significação não da presença do apresentado, mas da ausência, do não-dito que remete infinitamente a algo além de qualquer conceituação fixa.

Talvez não exista trecho mais sublime no livro sagrado judaico que o mandamento: não farás uma imagem e nem uma alegoria daquilo que é no céu e na terra. Esse mandamento sozinho é capaz de explicar o entusiasmo que o povo judeu sentiu [...] por sua religião [...] (KANT 1968a: 274).

O absoluto é apenas apresentável como falta e sua ausência é fonte inesgotável para a reflexão. Para Kant, as falhas de uma arte sublime, que encena nas lacunas dos signos o traço daquilo indizível a ela, remetem a um espaço onde essas desapareciam à luz da razão. Essa necessita dos sentidos para, no momento sublime, ultrapassar seus limites de maneira prazerosa. A teoria pós-moderna, pelo menos na avaliação de Lyotard, retoma enfaticamente a idéia do inapresentável como elemento constitutivo:

O pós-moderno é aquilo que remete, na sua apresentação, a um não-apresentável [...] que inicia uma procura de novas apresentações [...] para afiar a sensibilidade para o fato de que existe o inapresentável. [...] Dever-se-ia finalmente chegar à conclusão de que não cabe a nós entregar a realidade, mas achar alusões a um pensável que não possa ser apresentado (1985: 47).

## 5. Arte pela arte

Enfatizamos em Kant o fato de que ele formulou explicitamente a auto-referência da arte. A fórmula para essa nova auto-referencialidade de uma arte, que rejeita programaticamente todas as exigências externas como utilidade ou elevação moral, chama-se, na estética dos últimos cento e cinquenta anos, *l'art pour l'art*, atribuída normalmente ao esteticismo francês da metade do século XIX. Anke Wiegand, por exemplo, escreve:

Essa concepção foi divulgada por Cousin. Seu tratado *Le Vrai, le Beau et le Bien* baseou-se na estética alemã. Também foi Cousin que cunhou a fórmula “l’art pour l’art”: “Il faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, l’art pour l’art” (apud WIEGAND 1967: 100).

Portanto, conforme Werber (1992), há indícios de que essa expressão famosa para a autonomia da arte se deva diretamente a Immanuel Kant. Um jovem estudante, Henry Crabb Robinson, freqüentava em Jena, logo depois da morte de Kant, as aulas de Schelling sobre a filosofia kantiana. No seu *Letters on German Literature*, escrito periodicamente, encontra-se um ensaio sobre *Kant’s analysis of beauty*, com as seguintes anotações: “the beautiful has no object or end beyond itself, it pleases because it is, in itself alone” (apud WERBER 1992: 47). O belo não possui fins externos, o juízo estético olha, portanto, sem interesse moral ou materialista para seu objeto. O ensaio de Robinson tem conseqüências. No dia 11 de fevereiro de 1804, o francês Benjamin Constant, viajando, o lê e anota no seu diário:

Almocei com Robinson, um aluno de Schelling. Seu trabalho sobre a estética de Kant. Idéias muito inteligentes. Arte pela arte, sem interesse, qualquer interesse é contra a natureza da arte. Mesmo assim a arte chega a um tal apesar de não o ter possuído antes (1970: 71).

No original, em francês, está escrito *L’art pour l’art, et sans but*, dando origem a essa expressão que surge, assim, diretamente da recepção da filosofia de Kant. Para Constant, essa teoria da autonomia da arte parece ser uma realização especificamente alemã, totalmente em contraposição à literatura francesa:

A literatura francesa possui, ao lado da beleza poética, sempre um interesse, seja ele a moral, a utilidade, experiência de vida ou *persiflage*.[...] Por isso, ela serve sempre como pretexto ou meio. Em nenhum lugar encontra-se tudo aquilo que é essencial à poética alemã e me parece ser a essência verdadeira da poesia.[...] Disso resulta que pessoas acostumadas a procurar na literatura alguma outra coisa que a poesia não a acharão na literatura alemã. É como um matemático que fala da

*Iphigeneia*: O que isso comprova? Os estrangeiros comentam a literatura alemã: aonde isso quer chegar? (CONSTANT 1970: 108).

Para o francês Constant, a literatura alemã se apresenta como novidade da época, uma literatura sem interesses / fins externos e auto-suficiente. Portanto, Constant reflete sobre o fato de que a arte pudesse realizar interesses sem que isso fosse seu atributo explícito. Germaine de Stael, uma amiga próxima de Constant, retoma esse pensamento em 1814 e o transmite para um público maior:

Ao separar o belo do útil, Kant comprova que não está na natureza das belas-artes fornecer regulamentos. Sem dúvida, tudo que é belo precisa evocar sentimentos generosos e esses sentimentos têm que estimular virtudes, mas no momento que se pretende apresentar um regulamento moral, a impressão livre das obras primas da arte é destruída, pois o interesse, seja o que for, não pode ser pensado sem limitar e coagir a imaginação (1985: 578).

Objetivos morais são apenas interesses secundários com os quais a literatura satisfaz certas exigências. Quase na mesma época, Goethe formulou o mesmo pensamento da seguinte forma: “Uma boa obra de arte pode e vai ter conseqüências morais, mas exigir fins morais do artista significa destruir seu ofício” (GOETHE 1975b: 600).

## Referências bibliográficas

- BUBNER, Rüdiger. „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik.“ In: *neue hefte für Philosophie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1973. V. 5.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte, Editora UFMG 1999.
- CONSTANT DE REBEQUE, Benjamin. Tagebuch II. In: B. C. D. R. *Werke in vier Bänden*. Berlin, Propyläen-Verlag 1970. V. 1.
- DIDEROT, Denis. *Enzyklopädie*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1969.

- DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte, Editora da UFMG 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. São Paulo, Martins Fontes 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt/M, Insel Verlag 1975.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin, Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 1968a. V. 5.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin, Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 1968b. V. 7.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M., Suhrkamp 1974.
- KOTHE, Flavio R. “Da recepção como reação.” In: BRITO, Célia Maria Coêlho (Org.): *Moara* n. 11, p. 65-89, jul./dez. 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis*. Rio de Janeiro, Ensaio 2000.
- LUHMANN, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Frankfurt/M., Suhrkamp 1980. v. 2.
- LUHMANN, Niklas. *Soziologische Aufklärung*. Opladen, Westdeutscher Verlag 1981. V. 3.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme*. Frankfurt/M., Suhrkamp 1984.
- LYOTARD, Jean-François. Das Interesse am Erhabenen. In: PRIES, Christine (Org.): *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim, VCH, Acta Humaniora 1989.
- MORITZ, Karl Philipp. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Tübingen, Niemeyer 1962.
- NOVALIS. *Werke und Briefe*. München, Winkler 1962.
- STAËL, Anne Louise Germaine de. *Über Deutschland*. Frankfurt/M., Insel Verlag 1985.
- THOMSON, Samuel Harrison. *Das Zeitalter der Renaissance*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1969.
- WERBER, Niels. *Literatur als System*. Opladen, Westdeutscher Verlag 1992.
- WIEGAND, Anke. *Die Schönheit und das Böse*. München, Pustet 1967.



## Sublimidad estética y ascetismo burgués: A propósito de la “*Analytik des Erhabenen*”

Miguel Vedda\*

**Abstract:** This paper investigates the disproportion of the Analytics of the Sublime in context of the Critique of Judgement, as an analogy to the impossibility of reconciling moral theory and practice, nature and reason; thus the bridge between the first and the second critiques, which should be mediated by the third, is marked anew: the sublime corresponds to the violence masked within social processes. Kant's position is worked out upon the background of Shaftesbury and Burke and thus emerges the fact that the Königsberg philosopher is oriented towards ahistorical rational ideas. His concept of the sublime (as well as his ethics) is therefore situated in the traditions of protestant ascetism and bourgeois-capitalism. Both the beholder of sublime nature and art and the follower of moral imperative must equally relinquish everything material and the direct satisfaction of their yearnings in favour of a higher, intellectual satisfaction. In the same way, the absence of form or measure of the sublime has its parallel in the “negative infinity” of capital and in technological “second nature”.

---

\* El autor es Profesor Adjunto de Literatura Alemana en la Universidad de Buenos Aires.

**Keywords:** Kant; Sublime; Bourgeois Asceticism; Dialectic of Enlightenment.

**Zusammenfassung:** Der Artikel untersucht die Disproportion der Analytik des Erhabenen im Rahmen der Kritik der Urteilskraft, die analog für das nicht Versöhnbare in Theorie und moralischer Praxis / Natur und Vernunft steht und damit die Brüche zwischen der ersten und zweiten Kritik erneut markiert, die von der dritten Kritik gerade vermittelt werden sollten: Das Erhabene entspricht der verschleierte Gewalt in den gesellschaftlichen Prozessen. Kants Position wird vor dem Hintergrund von Shaftesbury und Burke herausgearbeitet und dabei der Akzent auf die Orientierung des Königsbergers an ahistorischen Vernunftideen gelegt. Sein Begriff des Erhabenen (ebenso wie seine Ethik) steht damit in der Tradition der protestantischen wie der bürgerlich-kapitalistischen Askese. Für den Betrachter der sublimen Natur und Kunst wie für den, welcher den moralischen Imperativ befolgt, gilt gleichermaßen die Zurückstellung des Materiellen und der direkten Triebbefriedigung zugunsten einer höheren, geistigen Befriedigung. Entsprechend findet die Form- und Maßlosigkeit des Sublimen ihre Parallele in der „schlechten Unendlichkeit“ des Kapitals und der technologischen „zweiten Natur“.

**Stichwörter:** Kant; Erhabenes; bürgerliche Askese; Dialektik der Aufklärung.

**Resumo:** O artigo examina a desproporção da analítica do sublime no âmbito da crítica do julgamento como analogia à impossibilidade de conciliar teoria e prática moral / natureza e razão. Com isso, delinea-se novamente a ponte entre a primeira e a segunda críticas, as quais devem ser mediadas pela terceira: o sublime corresponde à violência velada nos processos sociais. A posição de Kant é trabalhada contra o pano de fundo de Shaftesbury e Burke e, assim, a tônica recai sobre a orientação do filósofo de Königsberg em relação a idéias racionais ahistóricas. Seu conceito de sublime (assim como sua ética) posiciona-se, portanto, na tradição do ascetismo protestante assim como do capitalista-burguês. Tanto o observador da natureza e arte sublimes como aquele que segue o imperativo moral devem igualmente preferir o que é material e a satisfação direta dos anseios em favor de uma satisfação maior, intelectual. Do mesmo modo, a ausência de forma e medidas do sublime encontra seu paralelo na „infinidade negativa“ do capital e na „segunda natureza“ tecnológica.

**Palavras-chave:** Kant; o sublime; ascetismo burguês; dialética do iluminismo.

## 1. La marginalidad de lo sublime

Un detalle llamativo en la *Kritik der Urteilskraft* (1790) es el exiguo lugar concedido a la investigación de lo sublime. La “Analítica de lo sublime” ocupa cerca de la mitad del espacio acordado al análisis de la belleza; y la desproporción se acentúa por el hecho de no hallarse lo sublime en relación armónica con el juicio de gusto. A la pregunta de por qué se ha reservado para lo sublime un lugar tan subsidiario dentro de la economía de la tercera crítica, podría responderse apuntando que dicha experiencia no contribuye al propósito general de la obra, es decir: a la reconciliación del conocimiento teórico con la praxis moral, o – dicho en otros términos – de la naturaleza con la razón. Marca de diferendo y oposición, lo sublime reabre las escisiones entre la primera y la segunda críticas que se había intentado subsanar a través del juicio de gusto. El propio Kant destaca que el confinamiento de la teoría de la *sublimitas* al papel de “mero apéndice” del análisis del juicio de gusto, responde a que las ideas de lo sublime están separadas del principio de la finalidad de la naturaleza; y en la postulación de dicho principio se fundaba la aptitud de la capacidad de juzgar para establecer una mediación entre la filosofía teórica y la práctica. Según se afirma en la “Introducción” a la *Kritik der Urteilskraft*

Das, was diese a priori und ohne Rücksicht auf das Praktische voraussetzt, die Urteilskraft, gibt den vermittelnden Begriff zwischen den Naturbegriffen und dem Freiheitsbegriffe, der den Übergang von den reinen theoretischen zur reinen praktischen, von der Gesetzmäßigkeit nach der ersten zum Endzwecke nach dem letzten möglich macht, in dem Begriffe einer Zweckmäßigkeit der Natur an die Hand (KANT 1990: § IX, 34).

La idea de una finalidad en la naturaleza suscita la ilusión de una realidad material “humanizada” o, al menos, inteligible en términos humanos: los paisajes hermosos parecen hablar figuradamente, se dirigen a nosotros en una escritura cifrada que imaginamos urdida para cautivarnos, aun cuando su sentido no cese de resultar enigmático. Por esta capacidad del paisaje para adaptarse a la subjetividad, la naturaleza aparece ante nuestros ojos, en lo bello, como aquel sitio en el que podemos descubrir un hogar genuino: en su plenitud de formas, los escenarios naturales bellos

despiertan la ilusión de haber sido creados para el hombre; a nuestra contemplación desinteresada parecen devolver – como en la conocida imagen baudelaireana – sus *regards familiers*. Nada de esto ocurre en lo sublime: la naturaleza salvaje nos amenaza y repele, y busca demostrar con ello que nuestro destino se encuentra en una esfera distinta de la sensible; en este sentido, la definición de la “Analítica de lo sublime” como un cuerpo extraño dentro de la *Kritik der Urteilskraft* es tan legítima como su tradicional caracterización en cuanto punto de transición entre lo sensible y lo suprasensible. La experiencia de la sublimidad consigue casi trascender el ámbito de la estética y elevarse hacia el libre ámbito de la razón, hacia la moralidad, para la cual aquella provee un *analogon*, en la medida en que el bien moral, según afirma Kant, no debe ser representado como bello, sino como sublime<sup>1</sup>.

Pero subsiste la pregunta sobre si la marginalidad de la “Analítica” es producto de la indiferencia frente a esa experiencia estética, o si no deberá verse en ella, por el contrario, la confirmación de la superioridad de lo sublime frente a la belleza. De acuerdo con ciertos intérpretes, Kant se vio compelido a incluir en la *Kritik der Urteilskraft* una “Analytik des Erhabenen” solo a causa del interés suscitado por la *sublimitas* en el pensamiento y en la sensibilidad contemporáneas, aun cuando el filósofo sería consciente de la imposibilidad de conciliar las cualidades de lo sublime con las conclusiones extraídas del análisis del juicio de gusto (y, por ende, con la tercera crítica en general)<sup>2</sup>. Esta versión contrasta con el énfasis puesto por Lyotard, Nancy o Lacoue-Labarthe en destacar la importancia del análisis de lo sublime, no ya en el marco de la *Kritik der Urteilskraft*, sino en la evolución de la estética moderna. En particular, Lyotard ha dedicado un trabajo de años al comentario y reinterpretación de la “Analítica”: incluso si se dejan de lado los presupuestos ideológicos de sus interpretaciones, podría pensarse que la relativa indiferencia del crítico francés hacia el análisis del juicio de gusto supone ya una deformación del pensamiento kantiano. Pero una caracterización semejante sería igualmente culpable de exageración: es verdad que las exégesis de Lyotard no dan suficiente cuenta de la marginalidad de la “Analítica” y que en ese sentido pueden ser acusadas de unilateralidad, pero también es cierto que el “bloßer

<sup>1</sup> Cfr. KANT 1990: § 29, 119.

<sup>2</sup> Cfr. PEÑA AGUADO 1994: 50-51.

Anhang” revela la plena fascinación de Kant por lo sublime, en la medida en que este, al exceder los límites de lo sensualmente representable, no supone un acuerdo de la imaginación con el entendimiento, sino con la propia razón. Kant coloca a la sublimidad por encima de lo bello, lo cual no deja de ser consistente con el papel subsidiario que aquella juega en la tercera crítica; por cuanto, al revelar la impotencia de la imaginación para comprender lo desmesurado, incita al espectador a abandonar la captación del mundo exterior y a replegarse hacia la interioridad del espíritu, la *sublimitas* nos reenvía al pensamiento dualista, y a la discordia entre naturaleza y razón de la que Kant se encontraba convencido, y que solo se había intentado recubrir por medio del juicio de gusto. Esto remite a la función que Kant asigna a lo bello, consistente en establecer una reconciliación ilusoria entre la esfera del conocimiento y la de los principios morales; el hecho de que, según mostraremos, el juicio estético sublime represente una experiencia elitista en comparación con la que comporta el *Geschmacksurteil*, depende de la intolerancia de aquel frente a la ficticia reconciliación con lo natural propiciada por la belleza. Solo un “espíritu superior”, educado en el estricto dominio de las inclinaciones instintivas, será capaz de tolerar una perfección estética que no se sustenta en la gratificación de los sentidos, sino en la subordinación del mundo material bajo el inteligible; el vulgo [Pöbel] (al que amedrenta la representación de lo informe) debe contentarse con la satisfacción inmediata que provee la contemplación de la belleza. Como en otras teorías (Bodmer, Breitinger, Pyra), también aquí conserva lo sublime una espiritualizada *high seriousness* por la que logra aventajar a la belleza; pero, entonces, debemos volver a preguntarnos cómo se justifican la brevedad y la relativa inconexión de la “Analítica”.

Podría sugerirse que la postulación de un juicio estético apoyado sobre lo incorpóreo e informe, separado del *sensus communis* tanto como del anclaje en la realidad externa, emparentado con las leyes morales y ligado al desprecio de la naturaleza, podría representar una amenaza para la concreción artística y conducir, al mismo tiempo, a la exaltación de la *ratio* suprasensible. Observación quizás apropiada, pero que no parece haber guiado prioritariamente las elecciones kantianas; lo esencial es que la no mitigada franqueza de lo sublime, su reluctancia a ocultar la violencia ejercida sobre la naturaleza externa e interna y su entusiasmo, por el contrario, en celebrarla y exhibirla, hacen de ella una herramienta poco efectiva y capaz de concitar la oposición: la de los hombres “no ilustrados”, que solo

experimentan temor ante ella, pero también la de los demasiado sagaces, quienes advierten el peligro inherente al sacrificio de la realidad natural. Kant es consciente de que la sublimidad no es capaz de obtener adhesión inmediata: para gozar de ella, es necesario haber sido ganado previamente para la causa de la ley moral; por lo tanto, solo será razonable reservarla para instancias de excepción, y la convicción de que la intensidad de la sublimidad artística no admite un tratamiento sostenido – por lo que debe ser moderada con episodios atenuantes<sup>3</sup> – es complementaria de la asociación de la polaridad *bello/sublime* con la oposición entre paz y guerra<sup>4</sup>. Si, por un lado, vemos que lo sublime es ofrecido como instrumento para prevenir el debilitamiento moral, también podemos concluir que – como la guerra – dicha experiencia constituye para Kant una instancia excepcional, una transitoria alternativa frente a la “demasiado pacífica” vida corriente. Tal vez sea más ajustado modificar los términos del problema, puesto que la distancia que separa a la guerra de la paz, y, por ende, la que media entre lo sublime y lo bello, no es en Kant tan considerable como podría pensarse de antemano; tal vez resulte más sensato analizar la paz, no ya como pura ausencia de tensiones, sino como una solución de compromiso en que las disensiones fundamentales y constantes del género humano (ante todo, aquella que divide a naturaleza y razón) han sido fugazmente acalladas. En Kant, la “pacífica” belleza es poco más que una ficción destinada a recubrir las contradicciones siempre vigentes; desde esta perspectiva, resultan insatisfactorios los periódicos intentos de subsumir a lo sublime bajo la rúbrica más general de la belleza<sup>5</sup>. No sería insensato postular lo contrario: si la paz no es otra cosa que una tregua provisional, un cese artificial de las hostilidades entre el reino de los fines y el de los imperativos morales, acaso debamos contemplarla como a una categoría subsidiaria, como una instancia mitigadora respecto de las menos frecuentes coyunturas en que se manifiesta la violencia desnuda. La paz es hija de la guerra, de un modo análogo a cómo la coerción engendra y engloba al consenso. Y en un sentido casi literal, puesto que el origen de los mecanismos consensuales se encuentra en la violencia. Así es que en el ocultamiento (pero no en la anulación) del

<sup>3</sup> Cfr. KANT 1968: 829-830.

<sup>4</sup> Cfr. KANT 1990: § 28, 109

<sup>5</sup> Así ocurre, por ejemplo, PEÑA AGUADO 1994: 66-67.

dominio de la naturaleza se encuentra el origen de lo bello; o, como indica Caygill: “To be at home in nature we first have to master it, to bring it under dominion, and then to efface our violence” (CAYGILL 1989: 347); correlativamente, lo sublime procede de una súbita revelación de las escamoteadas tensiones (“The sublime is the proportion of the beautiful without this effacement, the fear and trembling of violent appropriation”, *ibíd.*). Kant, que comprendía que el apócrifo funcionamiento consensual de la sociedad burguesa demanda el ocultamiento de la violencia primigenia, necesaria para la instauración de la ley, no ignoraba que esa misma violencia puede, bajo ciertas circunstancias, despertar la admiración o el respeto de los sojuzgados: es esta certeza la que lo conduce a atribuir al Jefe del Ejército mayor sublimidad que al hombre de Estado<sup>6</sup>. Lo sublime consiste, pues, en la revelación súbita de una *enérgeia* que en condiciones habituales se encuentra disimulada por el refinamiento y la urbanidad. Acaso en la asociación de lo sublime con la *simplicidad* (con la que Kant se integra a una larga tradición precedente) debamos encontrar la prueba más concluyente a favor del carácter de ilusoria distracción que posee la belleza<sup>7</sup>.

De momento, pasaremos por alto la mencionada afinidad entre la *sublimitas* y la segunda naturaleza suprasensible; nos interesa ahora detenernos en la tácita oposición entre simplicidad y “arte”. Así como lo sublime es simple y carente de artificio, la belleza consiste en una práctica del engaño a través de *ornamenta*, indispensables para que el sujeto perciba como verosímil el ficticio acuerdo entre naturaleza y racionalidad. Pero la sencillez estética de lo sublime (que, a su manera, encierra un artificio) no debe confundirse con la *simplicitas* de las leyes morales: la ausencia de adornos propia de la sublimidad es un *analogon* del imperativo moral. No sería inexacto decir que lo sublime no implica tanto la simplicidad misma cuanto *la estetización de la simplicidad*. En vista de lo anterior, podrá comprenderse el

<sup>6</sup> Cfr. KANT 1990: § 28, 108-109.

<sup>7</sup> “Einfalt (kunstlose Zweckmäßigkeit) ist gleichsam der Stil der Natur im Erhabenen, und so auch der Sittlichkeit, welche eine zweite (übersinnliche) Natur ist, wovon wir nur die Gesetze kennen, ohne das übersinnliche Vermögen in uns selbst, was den Grund dieser Gesetzgebung enthält, durch Anschauen erreichen zu können” (KANT 1990: § 29, 123).

componente de verdad y el de distorsión inherentes a las dos posiciones que hemos enfrentado al comienzo; es decir: la de quienes minimizan el valor de la teoría kantiana de lo sublime dentro de la última crítica y la de aquellos que exaltan el valor de la sublimidad kantiana. En contra de lo propuesto por Peña Aguado, lo sublime extrae su mayor importancia del misterio y la ubicuidad: el papel aparentemente episódico, pero en verdad capital que juega la violencia en la dinámica habitual de la sociedad, es proporcional al exiguo pero trascendente espacio conferido a la “Analítica de lo sublime” dentro de la *Kritik der Urteilskraft*.

## 2. Una estética de la abstracción: Kant, entre Shaftesbury y Burke

Un táctica fructífera para empezar a dar cuenta de la significación histórica e ideológica de la teoría kantiana sobre lo sublime, es indicar las diferencias que la separan de algunas formulaciones que han ejercido influjo sobre ella. Un punto de referencia obligado es Shaftesbury: varias veces se han indicado las deudas que guarda la *Kritik der Urteilskraft* para con el autor de *The Moralists* (1711) en lo que se refiere a la reflexión sobre la *sublimitas*<sup>8</sup>. La definición de lo sublime como lo que se encuentra ligado a la infinitud y, por tanto, situado fuera del campo de lo sensiblemente representable ha calado hondo en Kant<sup>9</sup>, como también lo ha hecho la descripción de esa misma experiencia como sentimiento dúplice, mezcla de encanto y temor<sup>10</sup>. Sin embargo, entre Shaftesbury y Kant existen discrepancias significativas: una de ellas, tal vez la esencial, es el modo desigual en que am-

<sup>8</sup> El estudio más exhaustivo es el de LARTHOMAS (1985: 303-332).

<sup>9</sup> “Le ‘beau’, pour Shaftesbury, c’est l’expérience de la forme, de la ‘limite’ au sens platonicien. Le ‘sublime’, c’est l’expérience de l’infinité, de ce qui es apparemment en deçà, en réalité peut-être au delà de toute forme perceptible” (LARTHOMAS 1985: 304).

<sup>10</sup> La ambigua actitud de Shaftesbury frente a la naturaleza sublime puede verse expuesta en *The Moralists*, ante todo en el detalle de los sentimientos que despierta la contemplación de las altas montañas. Así, dice Larthomas: “On ne peut pas ne pas constater cette réticence symptomatique de Shaftesbury devant le sublime, dont il éprouve pourtant si fortement le charme et la puissance. Il faut



bos consideran a la naturaleza. Si bien persisten en Shaftesbury declaraciones de entusiasmo por la *other-worldliness*, el sentimiento de unidad con lo natural es lo bastante fuerte para evitar los gestos de desprecio con que Kant esporádicamente alude al reino de los fines. Para Shaftesbury (que en esto reanuda la fe en el principio de simpatía universal pregonado por el antiguo estoicismo) la naturaleza es un organismo regido por una voluntad inmanente, ante la cual el hombre debe irreflexivamente abandonarse. Un hombre provisto de alma no tiene que obedecer sino al universo; de ahí que el estremecimiento suministrado por lo sublime represente para Shaftesbury una prueba de la grandiosidad de la naturaleza, ante la cual el hombre se siente subyugado, y así lo testimonian las declaraciones de Theocles en *The Moralists*. Según Larthomas:

Le sublime est [pour Kant] l'occasion de découvrir en nous ce qui nous rend supérieurs à la nature. Cette idée est étrangère à Shaftesbury pour qui la raison, à la façon du logos stoïcien, n'est jamais que la loi interne de développement de la nature. Être supérieur à la nature n'a guère de sens dans une perspective moniste, comme celle qu'illustre Théocles: il s'agit bien plutôt de nous élever jusqu'à la plus haute puissance de la nature, en nous et hors de nous; c'est le propre du sublime que de nous faire sentir l'adéquation de notre force intérieure avec celle qu'anime, tout puissant, le Génie de la nature (LARTHOMAS 1985: 308-309).

Para esclarecer estas posiciones podríamos establecer un paralelo con un lector de Shaftesbury y un admirador entusiasta de la cosmovisión panteísta como lo es Goethe. Para este, la naturaleza violenta y amenazante, capaz de suscitar horror sagrado en los hombres, solo es maligna para quienes impulsan el sojuzgamiento de la realidad material; los lectores del primer

---

expliquer cette résistance. Le sublime présente quelque chose d'inquiétant qui, à première vue, met en déroute l'esthétique rassurante de la 'forme'. Si l'on s'arrête à l'exemple révélateur du grandiose de la haute montagne, les textes de *Moralistes* manifestent à cet égard une sorte d'ambivalence révélatrice. La montagne fascine, elle attire. Mais en même temps elle repousse, elle inquiète" (LARTHOMAS 1985: 306).

*Fausto* recordarán que el espanto y el abatimiento fáusticos suceden a la confianza necia en la capacidad de sojuzgar al *Erdegeist*; este inmediato pasaje de la egolatría al arredramiento y el desánimo encuentra su contraparte en la vivencia de humilde pero eufórica unidad en el episodio “Wald und Höhle”: solo en la espontánea renuncia a la voluntad de dominio radica la esperanza en una humanidad plena y pacificada con la naturaleza. Aquí, como, también sucedía en Shaftesbury, la visión de la naturaleza sublime no conduce a una instancia racional superadora, sino a la unión entre sujeto y objeto; la perfección de la especie no estaría, entonces, en la conversión del hombre en puro *Vernunftwesen*, sino en su más perfecta realización en cuanto *Naturwesen*.

No menos significativas son las disensiones respecto de Burke. El pensador irlandés ha ejercido una gravitación determinante durante el período antropológico de la estética kantiana, y su influjo aun se deja sentir en la tercera crítica; en la asociación de lo sublime con lo inhabitual y extraordinario, con las determinaciones de los poderes tiránicos y, en particular, con la supremacía masculina, se advierte la influencia de la *Philosophical Inquiry*. Kant ha aprendido de Burke que la naturaleza solo es sublime donde se muestra reluctante a los deseos de posesión, donde rehusa someterse a la expoliación humana. Cuando en la *Kritik der Urteilskraft* se afirma que el juicio estético *puro* de sublimidad es incompatible con aquellos animales que poseen un fin determinado<sup>11</sup>, y que solo ha de hallarse en la naturaleza indómita, se perciben ecos de la convicción burkeana de que los animales sublimes son aquellos que no se dejan supeditar a la utilidad del hombre:

<sup>11</sup> Esta tesis parecería contradecir nuestras ulteriores consideraciones en torno a la justificación kantiana de la represión de la naturaleza. Pero cabe recordar que, luego de afirmar la autonomía de la naturaleza indómita, Kant confirma, la inferioridad de esta frente a la *grandeur* de la *ratio*. Ya Adorno ha puesto de relieve que el aparente reconocimiento de la autonomía de la naturaleza presente en la teoría kantiana de lo sublime está puesto, en realidad, al servicio de una justificación del bárbaro dominio ejercido por el hombre: “Indem er [= Kant] jedoch das Erhabene ins überwältigend Große, die Antithese von Macht und Ohnmacht setzte, hat er ungebrochen seine fraglose Komplizität mit Herrschaft bejaht. Ihrer muß Kunst sich schämen, und das Nachhaltige, welches die Idee des Erhabenen wollte, umkehren” (Adorno, 1998: 7, 296).

The horse, in the light of a useful beast, fit for the plough, the road, the draft; in every social, useful light, the horse has nothing sublime; but it is thus that we are affected with him, *whose neck is clothed with thunder, the glory of whose nostrils is terrible, who swalloweth the ground with fierceness and rage, neither believeth that it is the sound of the trumpet?* In this description, the useful character of the horse entirely disappears, and the terrible and sublime blaze out together (BURKE 1963: 56).

Pero son sustanciales las diferencias que separan al “uso” kantiano de la categoría de sublimidad de la interpretación burkeana. En la “Analítica” se destacan las desavenencias entre el tratamiento trascendental del juicio estético y el análisis psicológico desarrollado por Burke: al basarse en criterios empíricos, las conclusiones de la *Philosophical Inquiry*, como las de toda estética empirista, se circunscriben al nivel de los *Privaturteile* (propios de lo agradable), sin que sea posible para ellas elevarse hasta la universalidad; aquí, afirma Kant, desaparece toda crítica del gusto. Si, por el contrario, postulamos el derecho de exigir el asentimiento universal, tenemos que dejar que nuestros juicios se basen en un principio *a priori*, hasta el cual es imposible elevarse partiendo de la investigación de las normas empíricas. Esto nos remite al hiato entre realidad empírica y trascendente (entre lo singular concreto y la universalidad abstracta, entre las contradicciones propias de la “tangible” realidad burguesa y la elevación abstracta de su proyección ideal) del que Kant no ha podido librarse, en parte por la carencia de bases históricas y sociales explícitas y conscientes en su pensamiento.

Kant veía con simpatía los presupuestos subjetivistas de Burke, la insistencia de este en analizar la sublimidad y la belleza, no a partir de las cualidades intrínsecas del objeto – los escenarios naturales, las obras artísticas –, sino del estudio de las reacciones en el sujeto receptor. Pero Kant rechaza la insistencia del escritor irlandés en estudiar las repercusiones físicas, corporales de la experiencia estética<sup>12</sup>. Y es que en Burke, según apunta

<sup>12</sup> Recordemos que, en Burke, lo sublime no está colocado solo al servicio de la formación de un gran alma, sino también de un “cuerpo fuerte”; cfr. PEÑA AGUADO 1994: 34-35. Es revelador que Kant justifique la universalidad del juicio

Eagleton, no solo subsiste la pretensión fundacional de la estética consistente en establecer – desde Baumgarten – una “política del cuerpo”; también cobra vida el ideal antilustrado consistente en calcar la dinámica de las relaciones sociales sobre el modelo de la articulación orgánica del individuo<sup>13</sup>. El análisis de Eagleton basta para mostrar que los planteos estéticos burkeanos suponen una dinámica historicista que en vano trataríamos de rastrear en el pensamiento de Kant; pero no solo eso: también un reconocimiento de los límites de la legislación abstracta promovida por el racionalismo burgués. Podrá recalcarse el carácter reaccionario del tradicionalismo burkeano, pero algunas de sus críticas a la legislación racionalista captan con lucidez el *animus* de la sociedad burguesa. La insistencia de este defensor del *ancien régime* sobre el valor de la experiencia compartida, de las *manners* y los sobreentendidos ideológicos sobre los que halla asentada toda cultura, cuadra, por lo demás, con su interés y destreza para la oratoria, aquella disciplina que, emparentada con la *doxa*, desde antiguo, ha tomado bajo su cargo la tarea de colocar lo no dicho al servicio del adoctrinamiento y la exaltación de los ánimos. Es sabido que la filosofía racionalista – aliada, en este sentido, del espiritualismo – se ha constituido en enemiga de la retórica, al negar validez a la *opinio* y al elevar a las ideas claras y distintas al rango de paradigma de todo conocimiento. Lo indistinto, tanto como lo verosímil, representaban, para el antirretoricismo cartesiano, indicios de error; y huellas de estos prejuicios perduran en el escepticismo kantiano frente a la elocuencia. Burke, en contra de tales tendencias, anteponía “[...] the conative over the cognitive, rhetoric over representation” (EAGLETON 1995: 51); sabía que los valores morales, éticos, políticos o religiosos, solo pueden implantarse extrínsecamente sobre una comunidad bajo el riesgo de destruir sus valores esenciales. Más allá de su conservadurismo político, el autor de las *Reflections on the Revolution in France* (1790) supo percatarse de los riesgos de una disolución absoluta de los valores tradicionales, como también del peligro de imponer valores trascendentes sobre una realidad

---

reflexionante estético en la general semejanza de nuestras *Erkenntnisvorbedingungen*, en tanto Burke justificaba la identidad de nuestras evaluaciones estéticas en la uniformidad de los órganos sensitivos.

<sup>13</sup> Cfr. EAGLETON 1995: 51.

de hecho. Detrás de las críticas a la legislación burguesa podemos presentir la sospecha de que la abstracción burguesa no puede resultar sino ineficaz ante la infinidad de componentes emotivos, siempre intuitivos pero jamás explicitados, que constituyen el material mismo de la ideología. Estos restos no asimilados por el pensamiento sistemático coinciden con las cualidades que Lionel Trilling ha reunido en su célebre definición de las *manners*:

Somewhere below all the explicit statements that a people makes through its art, religion, architecture, legislation, there is a dim mental region of intention of which it is very difficult to become aware. We now and then get a strong sense of its presence in the past but by reason of its absence. As we read the great formulated monuments of the past. We notice that we are reading them without the accompaniment of something that always goes along with the formulated monuments of the present [...] is a culture's hum and buzz of implication. I mean the whole evanescent context in which its explicit statements are made. It is that part of a culture which is made up of half-uttered or unuttered or unutterable expressions of value (TRILLING 1961: 231-232).

En relación con esto deberíamos considerar algunos puntos de la crítica de Burke a la sociedad burguesa, de los que puede deducirse un contraste con Kant: por un lado, el pensador irlandés advierte, proféticamente, la vinculación entre el avance del individualismo burgués y la disolución de las particularidades específicas propias de las comunidades humanas; entre la desaparición de lo que Raymond Williams ha denominado *knowledgeable community*, y el nacimiento de la concepción política, jurídica y filosófica del individuo como ser abstracto y aislado, existen múltiples afinidades; de acuerdo con Burke, el individuo solo puede realizarse en el seno de la comunidad, pero no de una comunidad humana abstracta, sino de aquella a la que oriundamente pertenece. Williams destaca que, para Burke: “The whole progress of man is thus dependent, not only on the historical community in an abstract sense, but on the nature of the particular community into which he has been born. No man can abstract himself from this; nor is it his alone to change” (WILLIAMS 1960: 9). En segundo

lugar, Burke estima que los efectos del racionalismo moderno – y, ante todo, la desarticulación del pensamiento y la actividad humanas en esferas autónomas – son resultado de la disolución de los valores comunitarios y tradicionales, de la desaparición de aquello que él denominaba *spirit of the nation*. La verdadera sublimidad es la que, en contradicción con el convencionalismo y la legislación abstracta de la civilización burguesa, se encuentra sustentada en los ritmos periódicos y ancestrales, las leyes no escritas pero consagradas por el tiempo y tácitamente obedecidas. Burke sentía horror ante las súbitas soluciones de continuidad:

He speaks from the relative stability of the eighteenth century against the first signs of the flux and confusion of the nineteenth century, but he seeks also against those rising doctrines which the eighteenth century had produced, and which were to become the characteristic philosophy of the change itself [...] He established the idea of the State as the necessary agent of human perfection, and in terms of this idea the aggressive individualism of the nineteenth century was bound to be condemned. He established, further, the idea of what has been called an ‘organic society’, where the emphasis is on the interrelation and continuity of human activities, rather than on separation into spheres of interest, each governed by its own laws (WILLIAMS 1960: 11).

Desde esta perspectiva, la ética y la estética burkeanas se encuentran en las antípodas de una filosofía como la de Kant, la cual no solo ha nacido de la crisis de valores que Burke describe y condena, sino que ha llegado a constituir uno de sus más firmes fundamentaciones. De ahí que, si la violenta energía de la *sublimitas* reside, de acuerdo con el autor de la *Philosophical Inquiry*, en la comunidad tradicional, para el filósofo alemán ella se encuentre anidada en esa *ratio* autónoma que ha hecho posible la destrucción de las ancestrales *Gemeinschaften*.

La indiferencia de la teoría artística kantiana hacia las condiciones concretas de la vida comunitaria es tan llamativa como la desatención por la experiencia sensible; es revelador que la estética, que nace en Baumgarten como disciplina destinada a otorgar derecho de ciudadanía a la sensibilidad, conduzca en Kant a la represión y, a la vez, la sublimación de lo sensitivo.

El ánimo de concentrar la reflexión en los principios *a priori* antes que en la dimensión empírica de la naturaleza y del arte, constituye la contrapartida de la aspiración primigenia de reconocer relevancia a la realidad concreta y tangible. El hecho de que Kant definiese a los productos de la imaginación como “*ideas* estéticas” –y no como conceptos estéticos– es significativo. Frank Lentricchia ha indicado que de aquí puede deducirse tanto la depreciación de la experiencia sensitiva cuanto la circunscripción de los juicios estéticos al campo de lo puramente ficcional:

When he [Kant] terms the representation of imagination, in its aesthetic phase, an ‘aesthetic idea’, he means for us to recall the key distinction of *ideas* and *concepts*. The latter as ‘forms’, because they find adequate ‘content’ in the sensuous manifold, yield the cognitive shapes of experience; the former, as forms of pure reason (‘rational ideas’) which cannot be satisfied in time, and cannot be adequately filled out with the sensuous data of ‘intuition’, point beyond the limits of experience and are, from these perspectives, ‘fictions’ in the sense that they produce no cognition of the phenomenal world. In the cognitive privilege given to the ‘concept’ over the ‘idea’ we see the surreptitious back-door entry of ontological realism into Kant’s system: the concept gives knowledge because, as a realist would insist, its formation begins in, and is respectful of, a passive reception of the manifold (LENTRICCHIA 1980: 40).

El conocimiento – más allá de las propensión de la epistemología kantiana al idealismo subjetivo – requiere de la presencia de una percepción, de una “cierta afección del espíritu” mediada por la sensibilidad. Las *ideas*, desde su situación de elevada trascendencia, no pueden condescender a adecuar sus determinaciones *a priori* al material ofrecido por la sensibilidad, y esto vale tanto para las ideas racionales como para las estéticas, aunque de variada forma:

The ‘rational idea’ (God, freedom, immortality) [...] *is* empty because it is many sizes too big for the sensory data it would envelop; and the ‘aesthetic idea’ is epistemologically blind because as an unconstrained sensory synthesis, an exuberant revelling in the senses, it bursts through the conceptual frame which would contain it and give it phenomenal focus (LENTRICCHIA 1980: 40-41).

La idea estética dispone, pues, de los datos ofrecidos por la sensibilidad sin mediación de conceptos, y en esa medida se encuentra libre de toda determinación natural; concebida como un libre juego y liberada del peso de la realidad fenoménica, dicha idea coadyuva a instituir una estética para la cual la experiencia artística representa una pura ficción, una realidad vicaria generada con fines evasivos. De ahí la paradoja de la estética kantiana, que al tratar de ensalzar la vivencia artística definiéndola como ficción pura y sustrayéndola al contacto con la realidad fenoménica, concluye degradándola al nivel de un divertimento:

In telling us that art does not  *mold*, but rather *remolds*, Kant trivializes what those in his tradition would empower against a culture all too ready to denigrate fictions as a holiday from our ‘serious’ transactions with the world. His intention of isolating the distinctive character of the aesthetic experience was admirable, but his analysis resulted in mere isolation. By barring that experience from the truth of the phenomenal world, while allowing art’s fictional world entertainment value, he became the philosophical father of an enervating aestheticism which ultimately subverts what it would celebrate [...] The place ‘outside’ of art encloses, defines and judges fictions as pleasant lies generated out of boredom, fantasies which briefly block out the phenomenal reality to which we all, as serious, rational persons, shall return when we regain our courage (LENTRICCHIA 1980: 41-42).

Pero si el juicio de gusto, dada su ubicación intermedia entre conocimiento y moralidad, preserva un débil contacto con la naturaleza, el juicio estético sublime representa un progreso hacia la esfera de las ideas racionales. Teniendo en consideración que el lazo de lo sublime con la naturaleza externa es menor en el caso de la sublimidad que en el de lo bello, no sería inexacto decir que en ella se expresa desdén hacia el ámbito del conocimiento empírico.

### 3. Sublimidad y ascetismo: Kant y la represión de la naturaleza

En la *Kritik der Urteilskraft*, la oposición entre lo bello y lo sublime carece de dimensión histórica: en esto, Kant diverge de otros teóricos precedentes de la sublimidad: en la “Análítica de lo sublime”, como en la de lo



bello, dichas categorías se presentan como “enraizadas en la naturaleza humana” y por ende se las considera – tal como al juicio reflexionante estético en general – en cuanto capacidades intrínsecas del hombre, componentes indefectibles de la *conditio humana*. La adopción de una óptica trascendente condiciona la ahistoricidad del modelo, lo que difícilmente hubiese podido sostenerse de haberse adoptado una perspectiva más próxima al empirismo. Con raras excepciones, Kant no parecía dispuesto a conceder que, en materia artística, la verdad se encuentra sujeta a determinaciones históricas; por tanto, ni la belleza ni la sublimidad se hallan en su exposición emparentadas con una época o una nación en especial, sino que constituyen un patrimonio de la humanidad *latissimo sensu*. Sin embargo, en el formalismo estético kantiano, en la postergación de la sensual materialidad, en la preferencia (en el caso de lo sublime) por un arte no representativo y apartado de lo mimético, es imposible no advertir las huellas de su ambiente y de su tiempo; y en tal medida que esta teoría, no a pesar de sus pretensiones abstractas y universalistas, sino justamente a causa de ellas, acaba por ser la más conspicua encarnación de la sublimidad germánica. La desconfianza del ascético Kant ante la naturaleza externa e interna resulta una coronación de los empeños espiritualistas de los suizos y Pyra o – en menor medida – de Moses Mendelssohn: lo cual no solo se observa en la concepción de lo sublime, sino aun en la austera visión de la belleza desplegada en la tercera crítica. Cuando Eagleton afirma que la ley moral, a pesar de su radical antiesteticismo, no hace más que calcar las cualidades formales de lo estético, solo comprende parcialmente el problema<sup>14</sup>; lo que se observa en Kant es más elemental: una polarización entre lo trascendental y lo empírico que implica al conocimiento teórico, al juicio estético y a la praxis moral, y que justifica las mutuas homologías. No sería errado afirmar que cada campo encierra una estructura análoga a la de los restantes.

Parece ya superfluo indicar que, en Kant, la forma en que lo sublime aventaja a lo bello es análoga a aquella en que, en términos más amplios, lo racional supera a lo empírico, o (para remitirnos a la raíz de estas cuestiones) en que el etéreo *citoyen* flota libremente por encima del tan real como

---

<sup>14</sup> Cfr. EAGLETON 1991: 81.

prosaico *bourgeois*. Alasdair MACINTYRE (1981: 22 y ss.) y EAGLETON (1991: 80-81) han destacado que el formalismo ético kantiano es resultado de una situación histórica en que las cuestiones morales han dejado de ser comprendidas a partir de un *background* de relaciones sociales establecidas; en buena parte de los sistemas morales precedentes y, principalmente, en la tradición iniciada por la ética aristotélica, las máximas morales eran deducidas de la observación de la *vita activa*; la determinación del recto proceder suponía un conocimiento de la estructura social sobre la cual que debían aplicarse las reglas concretas. Es en el pensamiento kantiano donde se consuma la autonomización de las máximas morales respecto de las condiciones concretas de la vida social:

In certain forms of pre-bourgeois society, the question of how a subject ought to behave is closely bound up with its location within the social structure, so that a sociological description of the complex relations in which an individual stands would inescapably involve a normative discourse too. Certain rights, duties and obligations are internal to social functions, so that no firm distinction is possible between a sociological idiom of fact and an ethical discourse of value. Once the bourgeois social order begins to reify fact, and to construct a kind of human subject transcendently prior to its social relations, this historically grounded ethics is bound to enter into crisis. What one ought to do can no longer be deduced from what, socially speaking, one actually is. [...] If one can return no social answer to the question of how one ought to behave, then virtuous behaviour, for some theorists at least, must become an end in itself. *Sollen* is removed from the sphere of historical action and analysis; one must behave in a particular way simply because one must (EAGLETON 1991: 80-81).

Este intento de reformar la vida práctica partiendo del imperativo ético no deja de evocar la situación política y social de Alemania, pero no lo hace menos el hecho de que Kant considere esa sumisión de la realidad “de hecho” bajo los valores trascendentes como una derivación de la naturaleza del hombre, y que por tanto asigne las derivaciones de pensamiento moral a la humanidad *in toto*, sin reparar en las diferencias concretas entre épocas y civilizaciones. Acierta, pues, el joven Hegel cuando observa en este

formalismo el indicio seguro de la desintegración social: la conocida aseveración hegeliana de que la necesidad de unificación por medio de leyes surge solo cuando la *vis viva* de una sociedad ha perdido su originaria capacidad de cohesión, representa una justificada crítica a la hipostatización kantiana del *Sollen*. El concepto de *positividad*, acuñado por Hegel para diferenciar al cristianismo de la religiosidad pagana, constituye una denuncia indirecta del formalismo de la ética de Kant y de Fichte<sup>15</sup>. Para estos, el espacio de la actividad humana se restringe a la aceptación de los preceptos abstractos; se trataba de adecuar a la sociedad burguesa existente con su representación ideal, “sublimada”, la cual carece de antagonismos internos:

Für Kant und Fichte ist in der Moral diese Trennung [entre lo sensible y lo espiritual] zugleich ein Ausdruck und ein philosophisches Mittel dazu, um ihre Kritik der Moral des Menschen ihrer Zeit mit einer Bejahung der bürgerlichen Gesellschaft zu vereinigen. In der rein geistigen Sphäre des ‘kategorischen Imperativs’ konstruiert dann Kant und nach ihm Fichte ein Idealbild der bürgerlichen Gesellschaft, in welchem die bedingungslose Hingebung an die überirdische, geistige, nicht mehr der Welt der Phänomene angehörende ‘Pflicht’ konfliktlos und harmonisch funktioniert. Alle Gegensätze und Widersprüche in der bürgerlichen Gesellschaft der Wirklichkeit reduzieren sich nun auf den Gegensatz des sinnlichen und des moralischen Menschen, des ‘homo phänomenon’ und ‘homo noumenon’. Wenn die Menschen ganz dem Sittengesetz entsprechend leben würden, würde es in der bürgerlichen Gesellschaft keinerlei Konflikte oder Widersprüche geben. [...] In diesen Auffassungen drücken sich zwei gesellschaftlich wichtige Anschauungen aus. Erstens die Moralität der ersten, der asketischen Periode der bürgerlichen Entwicklung, die radikale Spiritualisierung und das in den idealistischen Himmel

<sup>15</sup> En *Der junge Hegel*, LUKÁCS señala que, para el autor de la *Phänomenologie*, la positividad es la realidad social que corresponde al dualismo ético kantiano. Por tanto, el carácter dado, muerto y objetivo de la realidad histórica y social no es, de acuerdo con los análisis hegelianos, el resultado de una posible “naturaleza humana”, sino el producto de una evolución histórica contingente y, por tanto, modificable.

Projizieren der moralischen Forderungen der bürgerlichen Gesellschaft ‘ihrer Idee nach’ keinen Widerspruch in sich enthält, daß die in der Wirklichkeit auftauchenden Widersprüche teils aus der in den gesellschaftlichen Institutionen noch nicht vollzogenen Realisation der bürgerlichen Gesellschaft, teils aus der menschlichen Unvollkommenheit, aus der noch allzu großen Hingebung an die Sinnlichkeit der einzelnen Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft folgen (LUKÁCS 1973: 1, 247-248).

En esa espiritualización radical podríamos ver un componente del ascetismo burgués imperante tanto en la esfera de la economía como en la de las *mores*: nos referimos al principio que determina la represión del *placer inmediato* (ligado a la gratificación corporal) y su reemplazo por el *placer retardado* – resultante del acallamiento de la sensibilidad –. El hecho de que Kant concibiese al bien moral como una imposición antiestética y contrapuesta a la satisfacción de los sentidos, aunque capaz de producir el bien general en forma mediata, autoriza una lectura de la segunda crítica en términos de la metapsicología freudiana, como una justificación de la victoria del principio de la realidad sobre el intuitivo e inmediatamente gratificante principio del placer<sup>16</sup>; de ser así, nada impediría aplicar a la ética kantiana las objeciones dirigidas por Horkheimer y Marcuse contra las ideologías empeñadas en defender la renuncia a la vida instintiva en beneficio de las exigencias de la sociedad burguesa: afirmados en una relectura de Freud, ambos pensadores han denunciado que, entre las cualidades más características de la sociedad burguesa, se encuentra la liquidación o, al menos, la drástica reducción de los placeres inmediatos, que deben ser sacrificados con el fin de contribuir a la preservación del *totum* social<sup>17</sup>. La moral del *deber ser*, que exige la inmolación de los deseos personales a manos del todo, acompaña y consu-

<sup>16</sup> De hecho, EAGLETON se encarga, aunque lateral y parcialmente, de considerar las antinomias de la ética kantiana desde esta perspectiva.

<sup>17</sup> “Was sich in der Philosophie als Verpönung von Triebregungen ausdrückt, erweist sich im wirklichen Leben als die Praxis ihrer Unterdrückung. Alle Instinkte, die sich nicht in vorgezeichneten Bahnen bewegten, jedes unbedingte Glücksverlangen wurde zugunsten ‘sittlichen’, auf das ‘Gemeinwohl’ bezogenen Strebens verfolgt und zurückgedrängt; und im gleichen Maß, wie dieses Gemeinwohl den unmittelbarsten Interessen der meisten widersprach, entzog sich der Übergang

ma la opresión de la naturaleza externa; para la cosificadora ideología burguesa, el goce individual debe ser eliminado, tal como ocurre con toda particularidad que no se adecua a la dinámica de lo universal. Las prédicas idealistas a favor de la abnegación y la liquidación de las pasiones pretenden anular la capacidad del individuo para el placer inmediato<sup>18</sup>. Estos elementos están presentes en la moral de Kant; solo que deberíamos tener en cuenta un detalle suplementario, y es que el espiritualismo kantiano no se explica solo como derivación del ascetismo capitalista, sino también por la presencia de un componente preburgués, vinculado con las particulares condiciones de la evolución germánica. La aseveración marxiana según la cual Lutero ha conseguido introducir el fraile en el interior del corazón humano, podría aplicarse al pensamiento ético kantiano. No nos corresponde especificar los puntos en común entre el ascetismo protestante y el burgués; solo nos interesa señalar que en Kant confluyen elementos provenientes de las dos ideologías y que de ello depende la disposición a introyectar la servidumbre en la consciencia de los dominados. Esta cualidad de la ética de Kant fue advertida ya por Hegel, quien en *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1798-1800) advierte que la ética autónoma no supera la positividad de la religión cristiana, sino que la traslada al interior del sujeto:

---

psychischer Energien in sozial erlaubte Formen rationaler Begründung, bedurfte die Gesellschaft zur Domestizierung der Massen neben dem materiellen Zwang einer durch Religion und Metaphysik beherrschten Erziehung [...] Selbstdisziplin und Verträglichkeit untereinander und gegenüber den Herrschenden wurden ihnen durch alle Mittel der Gewalt und Überredung beigebracht. Die Individuen wurden gebändigt” (HORKHEIMER 1970: 103).

<sup>18</sup> “Der Mensch, wie er sein soll, das Musterbild, das der bürgerlichen Anthropologie überall zugrunde liegt, hat ein bedingtes Verhältnis zum Genuß, es ist auf ‘höhere Werte’ ausgerichtet. Im Leben der vorbildlichen Menschen nimmt die Lust, in ihrer unmittelbarsten Form als geschlechtliche und weiterhin als materielle Lust überhaupt, einen geringen Platz ein. Die Arbeit, die das Individuum für sich und andere verrichtet, geschieht um hoher Ideen willen, die mit der Lust, wenn überhaupt, nur ganz lose zusammenhängen [...] Die Fähigkeit zu unmittelbarer Lust ist vielmehr durch die idealistische Predigt der Veredelung und Selbstverleugnung geschwächt, vergrößert, in vielen Fällen ganz verloren [...]” (HORKHEIMER 1970: 104-105).

Durch diesen Gang ist aber die Positivität nur zum Teil weggenommen; und zwischen dem tungusischen Schamanen mit dem Kirche und Staat regierenden europäischen Prälaten oder dem Mogulitzen mit dem Puritaner und dem seinen Pflichtgebot Gehorchenden ist nicht der Unterschied, daß jene sich zu Knechten machten, dieser frei wäre; sondern daß jener den Herrn außer sich, dieser aber den Herrn in sich trägt, zugleich aber sein eigener Knecht ist; für das Besondere, Triebe, Neigungen, pathologische Liebe, Sinnlichkeit, oder wie man es nennt, ist das Allgemeine notwendig und ewig ein Fremdes, ein Objektives; es bleibt eine unzerstörbare Positivität übrig, die vollends dadurch empörend wird, daß der Inhalt, den das allgemeine Pflichtgebot erhält, eine bestimmte Pflicht, den Widerspruch eingeschränkt und allgemein zugleich zu sein enthält und um der Form der Allgemeinheit willen für ihre Einseitigkeit die härtesten Präntionen macht. Wehe den menschlichen Beziehungen, die nicht gerade im Begriff der Pflicht sich finden, der, sowie er nicht bloß der leere Gedanke der Allgemeinheit ist, sondern in einer Handlung sich darstellen soll, alle anderen Beziehungen ausschließt oder beherrscht (HEGEL 1971: I, 323).

La caracterización de la ética kantiana como estrategia de desplazamiento de la tiranía al interior de la consciencia moral, ayuda a comprender cuánto más sutil, pero también cuánto más efectivo es el funcionamiento del subjetivismo moral frente a otras formas más evidentes y, por tanto, más abiertamente cuestionables de despotismo. Más allá de sus pretensiones universalistas, el imperativo categórico recarga sobre la sensibilidad corpórea del individuo un yugo comparable al que la sociedad burguesa impone sobre los deseos sensoriales de sus sometidos: si en la vida corriente los hombres son *empíricamente* obligados a sacrificar su bienestar inmediato para cumplir, a largo plazo, con los designios del conjunto, ¿qué otra ideología podría ser más adecuada que aquella que busca convencerlos de que ese sacrificio no es contingente, sino que ha sido prescripto por las leyes *trascendentales* de la más alta razón? Y si el individuo es inducido a inmolar su gratificación física en función de la idea, todo gesto de rebeldía, toda ocasional negativa a cooperar con el sistema vigente es presentado como un atentado contra el orden trascendental, como un delito contra las determinaciones de la razón. Pero si la grandeza moral exige que el *logos* se libere de la materia – que el sujeto sojuzgue y, por ende, consiga enajenarse

de la naturaleza externa e interna –, esa perfección última solo podrá ser simulada por aquellos que a través de su efectiva situación de dominio han conseguido distanciarse de las actividades materiales.

La tiranía de la ley abstracta, tal como han mostrado Horkheimer y Adorno en *Dialektik der Aufklärung* (1944), es la objetivación filosófica del dominio económico real: era necesario que el amo colocase al servidor entre sí mismo y la materia para que se consumase la emancipación del *logos* señorial y la sumisión del mundo externo. La preservación del orden social coloca al amo en la situación de sacrificar la existencia material de sus súbditos, pero también obliga a estos a introyectar las determinaciones del señor en la intimidad de los propios espíritus: la consciencia moral actúa, pues, a la manera de un déspota que ordena la obliteración de la satisfacción corpórea inmediata para colaborar en el sostenimiento del todo<sup>19</sup>. Recíprocamente, el amo debe incorporar dentro de sí mismo al despreciado siervo: lo hace rebajando sus facultades instintivas a la altura de una opresiva servidumbre, acallándolas y ordenándoles rendir la debida subordinación a la *ratio*. El ascetismo burgués se exterioriza tanto en la exigencia del capitalista de acallar sus deseos de satisfacción inmediata a fin de perpetuar la acumulación, como en la obligación, constrictivamente impuesta a las clases inferiores, de colocar el propio cuerpo al servicio de una voluntad ajena. Desde esa perspectiva, es posible decir que amos y servidores coinciden – aunque de distintas formas y con secuelas diversas – en el sacrificio de lo instintivo a manos de la *ratio*<sup>20</sup>, pero existe entre ambos grupos la diferencia de que solo los señores, en la medida en que han colocado al siervo

---

<sup>19</sup> Marcuse ha explicado de qué modo la introyección en el interior de la psique de la represión externa conducida por los amos está puesta al servicio de la preservación de las instituciones vigentes: “The struggle against freedom reproduces itself in the psyche of man, as the self-repression of the repressed individual, and his self-repression in turn sustains his masters and their institutions. It is this mental dynamic which Freud unfolds as the dynamic of civilization” (MARCUSE 1973: 32).

<sup>20</sup> Horkheimer y Adorno han explicitado esta doble expresión del ascetismo – el de los dominadores y el de los dominados – al analizar el carácter “protoburgués” de Odiseo” y la condición proletaria *avant la lettre* de los navegantes bajo su mando; cfr. ADORNO 1998: III, 52.

entre ellos y la materia, pueden proyectar la imagen de una identificación plena con la idea y observar a los sometidos con la misma superioridad con que el espíritu trasciende a la existencia corpórea. Si el desarrollo de la civilización burguesa no ha sido solo el correlato del avance de la división del trabajo, sino también del progreso de la represión de los deseos sensoriales, todo ello ha ocurrido en aras de exaltar el valor de la *producción* por sobre el del *consumo*: aun cuando el capitalismo ha creado una descomunal industria consumista, para la cual no es posible encontrar parangón en el pasado, la ideología propulsada por la burguesía exige el acallamiento de la sensibilidad (de la misma manera que la desmesurada plétora de bienes materiales ha podido conceder hegemonía a las ideologías espiritualistas). Es por todo esto que Eagleton identifica a las categorías de lo bello y lo sublime, respectivamente, con los conceptos de *consumo* y *producción*:

Like Kant's aesthetic object, the commodity would seem designed especially for our faculties, addressed to us in its very being. Viewed from the standpoint of consumption, the world is uniquely ours, shaped to nestle in our palms; seen from the standpoint of production it appears, like Kantian Nature, as an impersonal domain of casual processes and autonomous laws [...] One can trace something of this movement in the dialectic of the beautiful and the sublime. If things-in-themselves are beyond the reach of the subject, the beautiful will rectify this alienation by presenting reality, for a precious moment, as given spontaneously for that subject's powers. If this then seems likely to breed complacency, the sublime is always on hand with its intimidatory power; but the dangerously demoralizing effects of such power are in turn tempered by the subject's joyful consciousness that the power in question is that of its own majestic Reason (EAGLETON 1991: 174-175).

Para comprender las repercusiones de esta problemática sobre la estética de Kant, podríamos remitirnos a un paralelo que establece Lyotard en forma provisoria, pero ante cuyas consecuencias últimas retrocede: la equiparación del dispositivo sacrificial que conlleva la aparición de lo sublime con el despliegue de la dialéctica entre amo y esclavo; el cálculo de intereses por el que “La nature est sacrifiée sur l'autel de la loi” (LYOTARD 1988: 174-175), es parangonado con aquel por el cual el esclavo es persua-



dido de la necesidad de resignar su independencia material para obtener un reconocimiento en la esfera moral:

L'usage contingent' de la nature procède donc d'une économie sacrificielle des pouvoirs facultaires. L'égard que le sublime adresse à la loi s'obtient, et se signale, par un usage des formes qui n'est pas celui auquel elles destinent et sont destinées d'elles-mêmes [...]. Comme dans tout dispositif sacrificiel, il y a là un calcul des intérêts, un escompte sur les sentiments. Résilie la faveur, tu auras l'égard. Il paraît facile de recouper ce calcul avec celui qui soutient une dialectique (par exemple, maître-esclave: renonce à la jouissance, tu auras la reconnaissance) (LYOTARD 1988: 174-175).

Lyotard pretende mitigar el ultraje afirmando – *à la* Girard – que la inmoliación de la realidad material tiene por efecto la sacralización de la naturaleza: es difícil imaginar de qué modo se realiza la reparación por la afrenta, sobre todo en vista de que el crítico francés prescinde de toda explicación y se limita a enunciar lateralmente la idea:

Mets le feu au beau pour que, de ses cendres, le bien te revienne. Tout sacrifice comporte ce sacrilège. Le pardon ne s'obtient que par l'abandon, la mise au ban, d'un don premier, qui doit lui-même être infiniment précieux. La nature sacrifiée est sacrée. L'intérêt sublime évoque un tel sacrilège. On est tenté de dire: un sacrilège ontologique (LYOTARD 1988: 174).

Esa promesa de redención de la naturaleza es tan irrealizable como los compromisos del amo para con sus siervos; o – para retomar las reflexiones de Horkheimer y Marcuse – tan vana como las recompensas de felicidad futura que los poderes establecidos certifican para justificar los sacrificios del individuo. La ley es tan indiferente al placer como al displacer: procede con total desinterés ante las necesidades y ante la existencia de los sujetos empíricos<sup>21</sup>; por tanto, las determinaciones de la razón solo reclaman ciego

<sup>21</sup> Hecho que el propio LYOTARD reconoce: “La loi ne te veut pas de mal, elle ne te veut rien” (1991: 168).

respeto, y no admiten hacer concesiones al deseo de los sujetos empíricos. Para seducir a estos, la ley necesitaría corporeizarse, abandonar su apariencia inmaterial y convertirse en un *phaenomenon* – menos en el sentido kantiano que en el que Baumgarten concedía al término, es decir: transformarse en apariencia visible, presentación concreta –. Eso contradiría la naturaleza íntima de la ley, que promete dignidad moral a quienes actúan en contra de sus impulsos afectivos, a quienes renuncian a la felicidad material y abrazan la Idea. Al desdeñar las exigencias de la carne, el hombre virtuoso testimonia su respeto por la causalidad absoluta; y, sin embargo, aunque sustraído a la *allure* de la mera belleza, el irrepresentable bien moral es susceptible de ser representado; o – mejor aun – es viable que la imaginación “presente” la incongruencia de las ideas racionales con nuestra facultad de representación, y que eso redunde en una experiencia placentera (en un “placer negativo”). Y la exteriorización de ese goce arrebatador pero carente de voluptuosidad es el *entusiasmo*, al que Kant enlaza con la *sublimitas*: si esta afección no puede identificarse ni contender con la neutra *Achtung*, puede en cambio colocarse al servicio de la potencia más alta, excitando en los sujetos empíricos la admiración por las inmateriales e “irrepresentables” leyes de la razón. En otros términos: el reconocimiento de una facultad, contenida en nuestro espíritu, para rechazar lo inmediatamente agradable y abrazar un bien que repugna a la sensibilidad, excita nuestro entusiasmo y revela que nuestro destino se encuentra en lo suprasensible.

#### 4. La consagración de lo sublime tecnológico

A fin de percibir la afinidad de las dualidades entre las cuales se escinde la ética kantiana, con el funcionamiento igualmente dualista de la estética, convendría remitirnos al parentesco entre la antítesis *Lust/Unlust* y la alternancia entre las fuerzas de maximización (vinculadas a la “imaginación productora”) y de restricción de la actividad (relacionadas con las propiedades legislativas del entendimiento); si se tiene en cuenta que el principio de placer y maximización de energía exige la perpetuación del estado presente, mientras que el *Unlust* requiere la sustitución de la situación actual por una aspiración utópica, podrá comprenderse que placer y displacer se asienten, respectivamente, sobre una situación de hecho o sobre una imposición legislativa; dicho de otro modo: sobre una descripción o una pres-

cripción. Sin embargo, el *Unlust* no es señalado por Kant como fuerza exclusivamente destructora, ya que a menudo una representación sensualmente repulsiva favorece la dominación de las inclinaciones y se aviene, por ende, con los más altos designios de la razón: aquí, la obstrucción de los impulsos vitales redundará *mediatamente* en una liberación aun mayor de la energía, solo que esta no corresponde ya al ámbito de la sensibilidad corpórea, sino al de la racionalidad. Este es el caso de lo sublime; la *Hemmung*, la inhibición momentánea de las fuerzas de la vida, ante cuya comparecencia se suspende la sensación de pertenencia al mundo tangible, es la efímera vía para que precipitadamente se descargue la *Ergießung*: una efusión de energía que, al no proceder de un acuerdo de la facultad imaginativa con el entendimiento, sino con la razón, posee una naturaleza diversa de la inmediata *Belebung* que se deriva de la contemplación de lo bello. Se comprenderá cuál es la base de sustento para la advertencia kantiana de que el bien moral sea representado como *sublime*: la vitalidad que proporciona el cumplimiento de los desagradables preceptos morales en el campo de la ética es proporcional a la que recibe el espectador del arte y de la naturaleza elevada; en ambos casos, la vigorización resulta de la repulsa de la realidad material y de la trascendencia hacia lo suprasensible.

Aquí queda expuesta en toda su crudeza la índole del idealismo kantiano. Pero es pertinente insistir sobre el desgarramiento entre descripción y prescripción: pudimos ver de qué manera la ética kantiana surge de una crisis en la que el origen de los valores se ha tornado indeterminable; si es desatinado pretender deducir el *Sollen* de la praxis concreta (puesto que los principios *a priori* no deberían transigir con la realidad fenoménica) entonces la violencia legislativa de lo posible se ubicará por encima de lo real: la comunidad utópica prevalecerá sobre la empírica. Otro tanto ocurre en el interior de la estética: si el carácter inmediatamente necesario del *Geschmacksurteil* procede de la efectiva universalidad del *sensus communis*, lo sublime exige, en cambio, una mediación: aquella que impone la ley moral<sup>22</sup>; en esa medida, la sublimidad supera a la belleza de la misma manera en

---

<sup>22</sup> “[...]le sentiment sublime fait certes appel aussi à une participation universelle [...] Mais cet appel ne peut pas être immédiat comme dans le goût. L’exigence

que lo posible – lo “prescriptivo” – supera a lo vigente. Tengamos en cuenta que lo sublime requiere de la cultura moral, y que esta no es jamás para Kant una realidad de hecho, sino solo una meta a lograr; de ahí la certidumbre de Peña Aguado de que en lo sublime se condensa la visión (estética) kantiana de una *Gemeinschaft* utópica, contrapuesta a la comunidad real en que se asienta lo bello:

Die Allgemeingültigkeit des Erhabenen kann nicht wie im Falle des Schönen vorausgesetzt werden. So wie die Lust am Erhabenen nur mittelbar ist, so wäre das Gefühl des Erhabenen nur unter bestimmten kulturellen Bedingungen allgemeingültig. Kultur ist im Sinne Kants ein Prozeß und gleichzeitig ein Ziel, das durch die Entfaltung der Empfänglichkeit zu erreichen ist. Von daher käme der Anspruch auf Allgemeingültigkeit einer Denkweise wie der des Erhabenen an Idealität gleich. Während die Allgemeingültigkeit des Schönen einen *sensus communis* voraussetzt und die Bildung einer Gemeinschaft impliziert, ist die Allgemeingültigkeit des Erhabenen im Bezug auf diese Gemeinschaft nur als Utopie denkbar (PEÑA AGUADO 1994: 63).

La sublimidad, esa experiencia que, al decir de Kant, hunde sus raíces en la naturaleza humana, participa de un relativo elitismo<sup>23</sup>; esta paradoja es aparente: el democrático gesto con el que Kant proclama la universalidad del juicio estético sublime, contrasta con la aseveración de que la sublimidad requiere de un cierto desarrollo de las ideas morales, sin el cual la experiencia estética se mantendría petrificada en un salvaje temor. Esta ambigüedad es propia de una sociedad que recusa la violencia desnuda para colocar en su lugar una violencia encubierta, internalizada; la *Kultur* requerida por Kant

---

d'universalité qui est propre au sublime passe 'par une médiation, *vermitteltst*, celle de la loi morale, *des moralischen Gesetzes*' [...]" (LYOTARD 1991: 271).

<sup>23</sup> Cfr. “[...] Was den Einzelnen betrifft und obwohl Kant sich nicht *expressis verbis* dazu äußert, gewinnt man im Verlauf seiner Darstellung den Eindruck, daß das Erhabene ein sehr elitäres Gefühl ist. Elitär, weil das Gefühl des Erhabenen nicht jedem (und erst recht nicht jeder) zugänglich ist, obwohl dieses Gefühl sich auf eine gemeinsame Gemütsgrundlage beziehen läßt” (PEÑA AGUADO 1994: 64).

coincide con aquella domesticación del sujeto a la que hemos aludido. Una cierta cultura moral es, precisamente, lo que requiere el individuo para no experimentar horror ante ese poder, inmaterial e incorpóreo, que lo acosa y oprime: a través de la educación no se aprende solo a conjurar el temor frente a la inquietante naturaleza – a la que el hombre no ilustrado observaba con reverencia y espanto –, sino también a contemplar con noble devoción la aun más temible potencia del espíritu puro: por tanto, la resistencia que la humanidad ilustrada opone ante el poder indómito de lo salvaje, encuentra su correlato en el respeto que le inspiran las inmateriales leyes abstractas. El avance de la cultura no coincide solo, para Kant, con el progreso de la opresión de lo natural, sino además con el desarrollo de un poder racional, abstracto y autónomo, que se enfrenta a los hombres con un autoridad no menos tiránica que la de la naturaleza mítica, pero que reclama una aceptación inobjetable, puesto que sus determinaciones se hallarían inscriptas en el interior del espíritu humano. El hecho de que Kant afirme que el desarrollo de la cultura coincide con el surgimiento de un Dios sobrenatural<sup>24</sup>, es otra prueba del paralelismo que existe entre el progreso de la cultura y el triunfo de la abstracción. Es sugestivo que, para Kant, la identificación entre *logos* y divinidad constituya un logro de las Luces, pero también lo es que la representación de una divinidad incorpórea y, por lo tanto, irrepresentable, provea la más alta instancia de sublimidad. Todo pone de manifiesto una serie de paralelismos: el impulso que ha permitido a la fe monoteísta derrotar a las religiones antropomórficas precedentes es análogo al que ha favorecido el triunfo de la razón por sobre la indigna naturaleza, y al que permite a la impresentable sublimidad trascender al *Geschmacksurteil*. En los tres casos se advierte la presencia de una potencia invisible e imponente, de un poder suprasensible que, a diferencia de la finitud natural, tiende incesantemente hacia lo ilimitado.

El carácter dinámico de este poder, unido a su incorporeidad y abstracción, nos remite a uno de los puntos principales del análisis de la filoso-

---

<sup>24</sup> “Kant sees the development of culture as accompanied by the emergence of a sublime God, an idea of divinity resting not on the might of nature, but on the dominion of the supernatural” (CAYGILL 1989: 346).

fía kantiana emprendido por Lukács en *Geschichte und Klassenbewußtsein*, a saber: la equiparación del formalismo kantiano con la tendencia, propia de la sociedad burguesa, a elevar la categoría de *cantidad* al rango de categoría representativa de la modernidad. La supresión de las diferencias cualitativas bajo la universal identidad del concepto es, en el terreno del pensamiento, la otra cara del proceso por el cual la generalización del tráfico mercantil conduce a la eliminación de los caracteres específicos de los objetos – su *valor de uso* – y al establecimiento de la identidad abstracta, cuantitativamente mensurable y objetivada en el *valor de cambio*; del mismo modo, la institución de las máximas morales abstractas y el acallamiento de los deseos individuales, acompañan y refuerzan la evolución de una estructura social que exige, a la vez, el sometimiento de la naturaleza externa bajo el imperativo del cálculo racional y la supeditación de los instintos a la expectativa de la utilidad futura. En todos los casos, la dinámica de la *ratio* ignora todo límite y medida: el crecimiento cuantitativo de la abstracción convierte en insuficiente toda estimación de magnitudes; por una curiosa ironía, resulta, pues, que la razón – cuya actividad consiste en reducir la plenitud de la realidad a lo abstractamente mensurable – supera ella misma todo cálculo comprensivo y se proyecta a lo infinito. El joven Marx, quien advirtió la “mala infinitud” del capitalismo moderno, describió el avance puramente cuantitativo del capital en términos próximos a la sublimidad kantiana: “Die Quantität des Geldes wird immer mehr seine einzige mächtige Eigenschaft; wie es alles Wesen auf seine Abstraktion reduziert, so reduziert es sich in seiner eignen Bewegung als quantitatives Wesen. Die Maßlosigkeit und Unmäßigkeit wird sein wahres Maß” (MARX 1956: 40, 547). La poderosa (y dominante) *enérgeia* de la razón instrumental, objetivada en la expansión incontenible de las fuerzas productivas y, consiguientemente, del capital, constituye la expresión más cabal de lo sublime, tal como es presentado en la estética kantiana. En este sentido, es apropiada la asociación que establece Lyotard entre lo sublime y la era de la técnica<sup>25</sup>; y la formulación es doblemente acertada

<sup>25</sup> “Heidegger dira qu’avec la technique, l’être se donne comme ‘fonds’, qu’on a sous la main, dans quoi l’on puise, sans avoir à l’entendre. *Mutatis mutandis*, le *Gebrauch* kantien annonce un motif analogue, la dénaturation de l’être qui rend

porque, al delatar la correspondencia entre la sublimidad kantiana y el *animus* de los tiempos más recientes, permite inferir que la filosofía de Kant es predecesora y, hasta cierto punto, también coetánea del despliegue de las fuerzas productivas que ha acompañado al progreso de la sociedad burguesa<sup>26</sup>.

La *Formlosigkeit* de la sublimidad kantiana es, entonces, reflejo fiel de la ausencia de forma correspondiente a esa segunda naturaleza que, aunque creada por los hombres, no es sin embargo menos opresiva que la mítica naturaleza primera. El hecho de que la segunda naturaleza sea una realidad abstracta y convencional, dominada por leyes a las que ha sido sustraído todo anclaje en la comunidad, explica que la sociedad moderna aparezca, ante los ojos del individuo, como algo extraño, *inhumano*. La segunda naturaleza es, ante todo, obra de la *Kultur* y, por ende, el fruto del sojuzgamiento y aniquilación de la naturaleza primera. Se impone sobre la sensibilidad como una realidad inabarcable y hostil, que por su carencia de forma escapa a todos los esfuerzos humanos de conceptualización. Los resultados de esta pérdida de la comprensibilidad inmediata son ostensibles y no requieren de especificaciones; bastaría con mencionar algunas de sus revelaciones: pensemos en los efectos destructores que ha ejercido sobre la conciencia del individuo la liquidación de las llamadas sociedades cerradas y la globalización de la economía; pensemos, igualmente, en la estructura de las modernas urbes, cuya estructura inconmensurable, informe, se sustrae a los esfuerzos de las facultades perceptivas. Puede parecer llamativo que Kant, desde una Alemania todavía provinciana, haya podido establecer una analogía para procesos que comenzaban a desplegarse en las naciones más desarrolladas; pero, ¿no ha encontrado el joven Lukács en el pensamiento kantiano la objetivación más alta de las antinomias del cosificado pensamiento burgués? En todo caso, en esta cualidad visionaria del filósofo debemos ver los gérmenes de la posterior apropiación postmoderna de su filosofía. No es casual que Jameson, a la hora de referirse a la ausencia de

---

caduc le poème, et qui permet le moyen. – Je ne poursuis pas cette ligne grossièrement esquissée mais qui conduirait peut-être à l'intelligence de l'affinité des esthétiques sublimes avec l'époque de la technique" (LYOTARD 1991: 92).

<sup>26</sup> Pero Lyotard no arriba a esta conclusión.

forma de los hiperespacios urbanos – engendrados en su forma plena durante el capitalismo tardío – recurra a la categoría de sublimidad, y que ponga el acento en la esencial desorientación del hombre contemporáneo:

[the] post-modern hyperspace [...] has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. It may now be suggested that this alarming disjunction point between the body and its built environment [...] can itself stand as the symbol and analogon of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentered communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects (JAMESON 1991: 44).

Puede verse que las objetivaciones producidas durante “la era de la técnica”, aun cuando admitan ser aprehendidas parcialmente, se sustraen (como las representaciones sublimes o, mejor aun, como la “totalidad inteligible” de la razón) a todo esfuerzo comprensivo. En todos estos casos vemos reproducida la lógica de la sociedad mercantil: la correlación entre el detalle regulado y el todo casual, entre la legislación de lo singular y la relativa irracionalidad de las estructuras globales. Pero si las instituciones sociales se presentan ante los ojos del individuo como extrañas e inhumanas – *positivas*, en el sentido de Hegel –, tenemos que ver en ello un contrasentido, puesto que la segunda naturaleza es producto de la actividad del hombre; por ende, la aparente contingencia e inorganicidad que asume ante nuestros ojos la realidad social, debería ser desmitificada como ilusoria:

[An] objection might be made to the reality of this contingency in modern life: it is contingency, it might be said, in appearance only. In fact, all such apparently inhuman institutions and things are intensely human in their origin. Never has the world been so completely humanized as in industrial times; never has so much of the individual’s environment been the result, not of blind natural forces, but of human history itself (JAMESON 1971: 168).



La respuesta que Jameson (apoyándose en Lukács) propone frente a la cosificadora abstracción de la sociedad moderna, es, en el terreno del arte, la defensa de la *concreción* – lo que no puede menos que evocar las sugerencias de Baumgarten –. Es a través de una representación de la realidad en términos humanos que el arte conjura la *Formlosigkeit* de la sociedad burguesa y de sus correlatos científicos y filosóficos; la salvación no se obtiene subsumiendo a la sociedad existente bajo una prescripción abstracta, sino partiendo de los hombres concretos y la experiencia cotidiana. Podemos deducir de esto una crítica oblicua a la filosofía kantiana, por cuanto de aquí se infiere que solo reanudando el contacto con la tradición y la experiencia colectiva podrá ponerse un límite a la expansión de la *ratio*.

Pero, por otro lado, sería insensato pensar que en la belleza kantiana reside una legítima alternativa frente a las contradicciones de la sublimidad. En el *Geschmacksurteil*, la apelación al equilibrio y la medida evitaba la solución trágica: naturaleza y racionalidad podían llegar a un acuerdo, en tanto el entendimiento creyese reconocer en la realidad fenoménica las huellas de una sumisión dócil y espontánea: por eso Eagleton compara a la belleza con la hegemonía, puesto que la tirantez entre legislación y gusto, así como la escisión entre espíritu y naturaleza, son por ella momentáneamente suspendidas. La violencia originaria queda disimulada; estas observaciones sugieren examinar al juicio de gusto con mayor escepticismo, ya que el acuerdo entre naturaleza y entendimiento no es producto de una espontánea armonía, sino resultado de que los desgarramientos y tensiones han sido disimulados, y de que esa violencia enmascarada de normalidad implica igualmente el sojuzgamiento de la naturaleza. No es casual que hegemonía y belleza coincidan en su apelación al *sensus communis*<sup>27</sup>, ya que ambas reclaman una aprobación inmediata que no puede admitir dudas, puesto que estas podrían disolver la necesaria apariencia de normalidad. En lo sublime prima, por el contrario, el diferendo, y las mutuas divergencias y hostilidades entre naturaleza y razón son llevadas hasta una tensión extre-

---

<sup>27</sup> Raymond Williams diferencia a la *hegemonía* de la *ideología*, por cuanto la primera “[...] is seen to depend for its hold not only on its expression of the interests of a ruling class but also on its acceptance as ‘normal reality’ or ‘commonsense’ by those in practice subordinated to it” (WILLIAMS 1984: 145, s.v. “Hegemony”).

ma: a la pasión clasificatoria del entendimiento humano, que busca reducir a categorías abstractas la diversidad de la naturaleza, esta puede oponer su propia magnificencia, ante la cual el hombre teme perderse como en un abismo; sin embargo, a la *Hemmung* desalentadora la razón enfrenta la propia infinitud, ante cuya violencia no puede la naturaleza presentar nada análogo. Y hay en esto una medida de verdad, puesto que nada de lo que pueda encontrarse en la naturaleza indómita iguala a la barbarie de la *ratio* instrumental. Aquí se pone de manifiesto de qué manera la estética de Kant representa el punto de transición hacia lo sublime de la técnica: el momento en que la “antiestética” *magnanimitas* de la razón supera a la que era propia de los escenarios salvajes. La satisfacción que proporciona el acuerdo entre imaginación y racionalidad no posee ningún poder desmitificador: es solo la *laudatio* entonada por la imaginación para celebrar la instrumentalización de lo natural.

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. *Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann en colab. con Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. 20 vv. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- BURKE, E. *On Taste. On the Sublime and Beautiful. Reflections on the French Revolution*. New York, Collier & Son (“The Harvard Classics”) 1963.
- CAYGILL, H. *Art of Judgment*. Oxford, Basil Blackwell 1989.
- EAGLETON, T. *The ideology of the aesthetic*. Oxford, Basil Blackwell 1991.
- EAGLETON, T. *Heathcliff and the Great Hunger*. London/New York, Verso 1995.
- HEGEL, G. W.F. *Werke in zwanzig Bänden*. Red.: Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1971.
- HORKHEIMER, M. “Egoismus und Freiheitsbewegung”. In: *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*. Frankfurt a. M./Hamburg, Fischer 1970, 95-161.
- JAMESON, F. *Marxism and Form. Towards a Dialectical Criticism*. Princeton, Princeton U. P. 1971.

- JAMESON, F. *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Durham, Duke U. P. 1991.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Ed. de Karl Vorländer. Hamburg, Felix Meiner 1990.
- LARTHOMAS, J.-P. *De Shaftesbury à Kant*. Paris, Didier Érudition 1985.
- LENTRICCHIA, F. *After the New Criticism*. Chicago, The University of Chicago Press 1980.
- LUKÁCS, G. *Der junge Hegel. Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie*. 2 Bd. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1973.
- LYOTARD, J.-F. "L'intérêt du sublime". In: Nancy, J.-L. (ed.), *Du Sublime*. Paris, Berlin ("L'Extrême Contemporain") 1988, 149-178.
- LYOTARD, J.-F. *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris, Galilée 1991.
- MACINTYRE, A. *After Virtue: a Study in Moral Theory*. London, Notre Dame 1981.
- MARCUSE, H. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. London, Abacus 1973.
- MARX K. y ENGELS, F. *Werke*. ed. por el Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. 43 Bd. Berlin, Dietz-Verlag 1956 ss.
- PEÑA AGUADO, M. I. *Ästhetik des Erhabenen (Burke, Kant, Adorno, Lyotard)*. Wien, Passagen 1994.
- TRILLING, L. "Manners, Morals, and the Novel". In: Scholes, R. (ed.), *Approaches to the novel. Materials for a Poetics*. San Francisco, Chandler 1961, 231-246.
- WILLIAMS, R. *Culture and Society (1780-1950)*. London, Chatto & Windus 1960.
- WILLIAMS, R. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. London, Fontana 1984.

## A “beleza livre” e a arte não-figurativa\*

Luiz Costa Lima\*\*

**Abstract:** This paper is an “interested” reading of *The Critique of Judgement* – “interested”, because, unlike what has become usual in recent decades, it strives to disassociate the Kantian concept of “free beauty” from any interpretation of it as an early defense of abstract art. It is also “interested” because, instead of exposing (once more) the framework of the *Kritik der Urteils kraft*, it tries to show how the Third Kantian Critique can be taken as a basis for something that was not part of its original purpose: reviewing the idea of mimesis itself. For that, the understanding of the Kantian sublime (*das Erhabene*) will be decisive: understood initially as one of the modalities of aesthetic experience, the other being beauty, the sublime progressively distances itself from the latter. If beauty and the sublime are to be thematized independently of “determining judgement”, in which the properties of the object impose themselves upon the subject, the modalities of aesthetic experience suppose, on the contrary, the primacy of the subject. This implies gradations: from the experience of harmony propitiated by beauty up through the “negative pleasure” of the sublime, both poles through which reality is reworked by the subject. At the pole of beauty, “representation” of reality still plays a prominent role. At the pole of the “negative pleasure” of the sublime, “representa-

---

\* O ensaio que se apresenta tem por base o que apresentávamos em parte do cap. III, do *Mimesis: desafio ao pensamento*. O seu final apenas antecipa o que ainda não está formulado em parte alguma.

\*\* O autor é Professor Titular de Literatura comparada da UERJ.

tion” is subordinated to the power of “presentation”. However, both kinds of experience, the one of beauty and the other of the sublime, belong to the same field of aesthetic experience, because in both of them the subject reworks – does not discard – what comes to him from the outside: it will be necessary to understand “Vorstellung” always as an experience in which the exterior will be transformed by the subject. That is, the representation of the Third Critic will always be an effectual representation. In the sublime as much as in “free beauty”, the metamorphosis of the exterior by the subject achieves its maximum level without meaning that the external pole – that we usually call “world” or “reality” – disappears. It will thus be necessary to rethink the concept of mimesis in order to understand the metamorphosis of the world performed by radicalization of the aesthetic experience through “free beauty”.

**Keywords:** Kant; Representation; Presentation; Sublime; non-Figurative.

**Zusammenfassung:** Der Artikel unternimmt eine „interessierte“ Interpretation der *Kritik der Urteilkraft*. Interessiert, weil – gegen die dominante Tendenz der letzten Jahrzehnte – versucht wird, den Kantischen Begriff der freien Schönheit von der vorweggenommenen Verteidigung der abstrakten Kunst abzutrennen. Interessiert auch, weil – anstatt von Neuem den Aufbau der KdU nachzuzeichnen – gezeigt werden soll, dass die dritte Kritik etwas fundieren kann, was nicht so beabsichtigt war: eine Überprüfung der Mimesis. Hierzu ist das Verständnis des Kantischen Erhabenen entscheidend: ursprünglich eine Modalität der ästhetischen Erfahrung zu seinem Gegenstück, der Schönheit, entfernt sich das Erhabene in steigendem Maße von der letzteren. Wenn Schönheit und Erhabenes außerhalb des „bestimmenden Urteils“ thematisiert werden, wo sich die Eigenschaften des Objekts dem Subjekt aufdrängen, setzen die Modalitäten der Erfahrung im Gegenteil den Primat des Subjekts voraus, sich steigend von der durch die Schönheit vermittelten Erfahrung der Harmonie bis zur Erfahrung der negativen Lust am Erhabenen. Zwischen diesen Polen arbeitet das Subjekt die Realität durch. Am Pol der Schönheit spielt die „Vorstellung“ der Realität noch eine herausragende Rolle. In der „negativen Lust“ am Erhabenen ordnet sich die „Vorstellung“ der Gewalt der „Darstellung“ unter. Aber die zwei Arten der Erfahrung – des Schönen und des Erhabenen – **gehören demselben Feld ästhetischer Erfahrung an**, denn in beiden **arbeitet** das Subjekt das von außen Herantretende **durch**, anstatt es zu verwerfen. Mit anderen Worten, „Vorstellung“ ist immer zu verstehen als eine **Erfahrung, in der das Äußere vom Subjekt transformiert**

wird. D. h., die „Vorstellung“ in der dritten Kritik ist immer eine wirkende Vorstellung. Sowohl im Erhabenen als auch in der „freien Schönheit“, erreicht die vom Subjekt bewirkte Metamorphose des Äußeren ihre höchste Intensität, ohne dass der äußere Pol – was wir gewöhnlich die ‚Welt‘ oder ‚Realität‘ nennen – verschwände. Es ist daher nötig, den Begriff der Mimesis neu zu formulieren, um sich die Metamorphose der Welt klarzumachen, die durch die Radikalisierung der ästhetischen Erfahrung mittels der „freien Schönheit“ bewirkt wird.

**Stichwörter:** Kant; Vorstellung; Darstellung; das Erhabene; das Nicht-Figurative.

**Resumo:** Trata-se de uma leitura “interessada” da *Crítica da faculdade de julgar*. Interessada porque, ao contrário do que se tornou freqüente nas últimas décadas, busca-se desvincular o conceito kantiano da “beleza livre” da defesa antecipada de uma arte abstrata. Interessada ainda porque, em vez de se expor (mais uma vez) o arcabouço da *Kritik der Urteilskraft*, procura-se mostrar como a Terceira Crítica kantiana pode servir de base para algo que não esteve em seu propósito: repensar a própria idéia de mimesis. Para tanto, será decisivo o entendimento do sublime (*das Erhabene*) kantiano: tomado inicialmente como uma modalidade da experiência estética, de que a outra era a beleza, progressivamente o sublime se afasta daquela. Se beleza e sublime são tematizados fora do “juízo determinante”, em que as propriedades do objeto se impõem ao sujeito, as modalidades da experiência estética supõem, ao contrário, o primado do sujeito. Este implica graus: desde a experiência de harmonia propiciada pela beleza até à do “prazer negativo” do sublime. Estes são pólos pelos quais a realidade é retrabalhada pelo sujeito. No pólo da beleza, a “representação” da realidade ainda desempenha um papel saliente. No “prazer negativo” do sublime, a “representação” é subordinada ao poder da “apresentação”. Mas as duas espécies de experiência, a da beleza e a do sublime, **pertencem ao mesmo campo da experiência estética** porque em ambas o sujeito **retrabalha** – e não se descarta – o que lhe vem de fora. Ou seja, será preciso que entendamos a “Vorstellung” sempre como uma **experiência em que o externo será transformado pelo sujeito**. I.e., a representação na Terceira Crítica será sempre uma representação-efeito. Tanto no sublime como na “beleza livre” a metamorfose do externo pelo sujeito atinge seu máximo grau, sem que isso signifique que o pólo externo – o que costumamos chamar de ‘mundo’ ou ‘realidade’ – desapareça. Será, portanto, preciso repensar-se o con-

ceito de mimesis para que se dê conta da metamorfose do mundo efetuado pela radicalização da experiência estética através da “beleza livre”.

**Palavras-chave:** Kant; representação; apresentação; o sublime; o não-figurativo.

## 1. A indagação do belo na Terceira Crítica

O ensaio que se segue é guiado pelo propósito de criar obstáculos à apropriação da *Crítica da faculdade de julgar* por uma teoria não-figurativa da arte. De maneira mais explícita: à contracorrente da tendência contemporânea, ele remete a uma teoria da mimesis que pretende servir de lastro também para a chamada arte abstrata. Para fazê-lo, temos de propor uma leitura não usual da “beleza livre”, i. e., aquela que “não pressupõe qualquer conceito do que deva ser o objeto” (KANT 1790: B 48). Não se cogita de que tal releitura se imporia porque seu autor estaria de acordo com ela. Ao contrário, reconhecemos que nossa releitura afastaria mais ainda o texto kantiano da solução arquitetônica que ele havia tentado consolidar pela Terceira Crítica, i.e., fazer que, pela espécie do sublime, a experiência estética oferecesse a possibilidade de restabelecer a ligação do sensível com o supra-sensível.

Parte-se de um mínimo de comentários sobre passagens imprescindíveis. A primeira delas, entretanto, não pareceria merecedora de tal destaque:

Para distinguir se algo é ou não belo, não referimos a representação ao objeto pelo entendimento com vistas ao conhecimento senão que pela imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer e desprazer deste. O juízo de gosto não é, portanto, um juízo de conhecimento, em consequência não é lógico, mas sim estético, de onde se entende que seu fundamento de determinação (*Bestimmungsgrund*) só pode ser subjetivo. (KANT 1790: B 3-4)

O caminho em que se divisa o belo não se confunde com o que permitira o juízo determinante, pois o juízo correlato ao belo “só pode ser subjetivo”. Daí a ênfase na imaginação (*Einbildungskraft*) e, sobretudo, o parêntese que

se segue à sua nomeação [“talvez ligada ao entendimento” (*vielleicht mit dem Verstande verbunden*)]. O ‘talvez’ é intrigante. Se a passagem explicitamente declarara que, no juízo de gosto, o objeto importa pelo efeito que provoca no sentimento de prazer ou desprazer do sujeito e, de imediato, acrescenta: “pelo qual absolutamente nada no objeto é descrito, senão que o sujeito sente-se a si mesmo, tal como é afetado pela representação (*Vorstellung*)” (B 4), como ainda considerar a presença do entendimento (*Verstand*)? A cautela do filósofo é, no entanto, justificável. Pouco adiante, ao avançar na explicação do fenômeno da beleza, escreve Kant:

As faculdades de conhecimento, que são postas em jogo por essa representação, encontram-se, neste momento, em um jogo livre (*in einem freien Spiele*), pois nenhum conceito determinado as limita a uma regra particular de conhecimento. Assim o estado de espírito (*Gemütstand*) nessa representação deve ser o de um sentimento do jogo livre das faculdades de representação numa representação dada, em vista de um conhecimento geral. Ora, para uma representação pela qual um objeto seja dado e, dessa maneira, resulte um conhecimento, são requeridos a *imaginação* – para (efetivar) a composição do múltiplo da intuição – e o *entendimento* – para (efetivar) a unidade do conceito que unifica as representações (B 28).

Dito de modo mais direto: o jogo livre a que imaginação e entendimento se entregam frustra o caminho habitual do juízo determinante – em vez de se repetirem as condições pelas quais se alcançava “uma regra particular do conhecimento”, vem a ser ressaltado o “estado de espírito” em que o sujeito como que vê o mútuo estímulo que imaginação e entendimento se concedem. Em suma, o *talvez* da citação assinala a função ambígua a que, neste tipo de experiência, o entendimento se reserva: *continua a receber a síntese efetuada pela imaginação, mas esta já não se limita à função subalterna, reprodutiva, que desempenhava na experiência própria do entendimento*. Imaginação e entendimento passam a dispor da mesma relevância. O sujeito tem a possibilidade de fruir de sua fruição, de tematizar o estado (*Zustand*) em que se encontra; em troca, não lhe pode conceder um uso prático-cognitivo. Para o entendimento, ter a si próprio como parceiro da imaginação significa que ele já não levará a cabo sua função precípua de conhecer. Não é bem que o



entendimento se anule, apenas ele se deixa a jogar. Livremente; sem conquistar o domínio de alguma matéria.

Não destacaremos aqui o próximo passo, importante para a dedução kantiana do belo, mas irrelevante para nosso argumento: a demonstração de que a experiência da beleza é subjetiva, mas não privada; pois subjetiva não é menos universal (cf. B 28-9). A mesma subtração, contudo, não pode ser feita dos conceitos de fim, finalidade e finalidade sem fim:

[...] Fim é o objeto de um conceito, à medida que este é considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade); e a causalidade de um conceito quanto a seu objeto é a finalidade (*forma finalis*). Pensa-se em um fim onde, pois, não seja apenas pensado o conhecimento de um objeto, mas sim o próprio objeto (a forma ou a existência do mesmo) como efeito (*Wirkung*), enquanto possível por meio de um conceito deste objeto. *A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa e a precede* (B 32-3, grifo nosso).

Como é freqüente em Kant, a extrema síntese da passagem dificulta sua compreensão. Ela é diminuída mediante seu cotejo com trecho bem posterior: para reconhecer que uma coisa só é possível como fim, i.e., para ter-se de buscar a causalidade de sua origem não no mecanismo da natureza mas sim em uma causa cujo poder de produzir efeitos é determinado por um conceito, é preciso que sua forma seja possível não de acordo com simples leis da natureza, i.e., leis que podem ser por nós conhecidas só pela aplicação do entendimento aos objetos dos sentidos senão que mesmo o seu conhecimento empírico, segundo sua causa e efeito, pressupunha conceitos da razão (B 284-5).

Dois esclarecimentos terminológicos: (a) em toda a Terceira Crítica, ‘conceito’ é empregado em um sentido mais amplo do que na Primeira, pois não significa um enunciado que declara as propriedades *objetivas* de um fenômeno, senão que as propriedades a este atribuídas pelo agente humano; (b) não é acidental que se fale em “conceitos da razão” (*Begriffe der Vernunft*). Já se acentuara a relevância do “talvez” (B 3) que acompanhava a referência ao papel do entendimento na experiência da beleza. Mostrara-se que a cláusula dubitativa encobria a presença latente da razão (*Vernunft*) e não do

entendimento (*Verstehen*), na experiência estética. Ora, ao chegarmos ao item 64, em que B 285 se localiza, o argumento já se encontrava bastante avançado para que Kant pudesse então acentuar que todas as operações de que trata a *Crítica da faculdade de julgar* antes enfatizam o papel da razão que do entendimento.

Isso posto, venhamos à compreensão necessária: dizer-se que o fim (*Zweck*) é considerado o “fundamento real” de um objeto significa (a) que sua causalidade não é apreensível pelo exame do “mecanismo da natureza” e (b) que sua forma não é, portanto, o simples produto de “leis naturais”. A área de eficácia do entendimento é, por conseguinte, ainda mais estreita do que a *Crítica da razão pura* nos levara a pensar. Essa área se restringe ao campo mecânico. Por conta dessa limitação, mesmo antes que entre em cena a experiência estética, o mundo se mostra mais refratário ao sentido do que uma primeira leitura da Primeira Crítica teria feito supor.

[...] Quando, por exemplo, se menciona a anatomia de um pássaro, o oco de seus ossos, a posição de suas asas para o vôo e da cauda para a orientação, etc, diz-se que *tudo isso é contingente no mais alto grau, segundo o simples nexus effectivus* na natureza, sem recorrer a essa espécie particular de causalidade que é a dos fins (*nexus finalis*); i.e., que a natureza, observada como puro mecanismo, teria podido se constituir de mil outras maneiras, sem exatamente recorrer à unidade de um tal princípio e que, assim, não se deve esperar encontrar o menor fundamento dessa unidade a priori no conceito da natureza e sim fora dele (B 268-9).

O conceito de fim – embora, habitualmente, seu uso muitas vezes seja apenas arbitrário [quando se “justifica” tal forma por um fim antropocêntrico (a árvore dá sombra para que sirva de abrigo ao homem) ou teológico (a criatura tem por fim adorar seu magnânimo criador)] – visa a suplementar um sentido impossível de ser alcançado conforme os simples mecanismos da natureza. É, por conseguinte, um princípio necessário mas não constitutivo e sim apenas *regulador* do não mecânico na natureza (cf. B 271). Acrescente-se agora: tal princípio regulador tem como propósito não o conhecimento do objeto, mas sim “explicar” a forma ou a existência mesma do objeto (cf. B 32): “A representação do efeito (*Die Vorstellung der Wirkung*) é aqui o fundamento determinante de sua causa” (B 33).

Com facilidade daí se deduz que o “fim é o produto de uma faculdade específica, a da apetição (*Begehrungsvermögen*), que se atualiza através da vontade (*Wille*)” (B 33). Sem que pertença à natureza mesma das coisas, na ausência do conceito de fim, parte da natureza deixaria de ser suficientemente inteligível (cf. B 267).

Duas últimas observações devem ser úteis:

a) “representação do efeito”, provocadora de uma causalidade que não ultrapassa o círculo subjetivo, o conceito de fim nos faz verificar que *o conhecimento do mundo se estende além da aferição científica*. A produção do conhecimento científico é devida a uma “parcela” do sujeito, ao passo que outras parcelas são responsáveis pela ética e pela experiência estética. Noutras palavras, em cada uma das experiências fundamentais a cada uma das três Críticas, o sujeito opera suas faculdades de maneira própria – imaginação a serviço do entendimento = experiência da ciência; imaginação (se ainda se pode falar dela) a serviço da razão = experiência ética; imaginação produtiva em diálogo com o entendimento ou sobre a razão = experiências da beleza e do sublime. Objetivamente, pois, *por suas produções*, o sujeito se mostra parcelar, *fraturado*<sup>1</sup>. Isso aqui importa porque nos obriga a considerar que a fratura do sujeito em Kant não equivale a seu debilitamento, mas sim a mostrá-lo dotado de uma imensa plasticidade, indispensável para responder à variedade de experiências no mundo. Sua fratura só se confundiria com fragilidade se ela fosse julgada do ponto de vista de uma psicologia racional, i.e., de uma “ciência” que procurasse se legitimar pela plenitude da consciência do sujeito. Por aí então já se percebe que a negação da unidade do sujeito por Kant supõe a negação da

<sup>1</sup> Comecei a desenvolver a idéia de fratura do sujeito – não no sentido psicológico, como será feito com Freud, mas sim no sentido de que suas produções cognitiva, ética e estética não são superponíveis – em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000). O conceito de sujeito objetivamente fraturado pretende se contrapor quer ao de sujeito uno, totalizante, como tem sido tradicionalmente lido o sujeito da modernidade, quer à destituição de importância do sujeito, presente em Nietzsche, radicalizada por Heidegger e presente no chamado desconstrucionismo. Observo, contudo, que a proposta do sujeito fraturado se encontra apenas em seu começo e eu mesmo não sei se a desenvolverei.

mera mecanização do mundo e encaminha, prepara e anuncia algo com que ele próprio não atinava: a existência do inconsciente (cf. MARQUARD 1968: 375-392);

b) mesmo sem ser aqui necessário entrar-se no exame das modalidades de fim, é conveniente acentuar que a própria introdução do conceito de fim é resultante da diferença estabelecida entre razão e entendimento. Se ambos são atividades intelectuais, a razão é muitíssimo mais extensa e incerta em seus resultados. A razão se propõe perguntas a que o entendimento é incapaz de oferecer respostas. As respostas promovidas pelo entendimento têm a vantagem certa de ser objetivamente validáveis. Sua extensão, em troca, é razoavelmente modesta. Por isso, por mais indispensável que a ciência se torne para o homem contemporâneo, não diminui sua sensação de extravio.

Muitos de nós torcerão o nariz a tão importuna conclusão e preferirão negar a validade do não científicizável ou a declarar que o limite do científico cada dia mais se amplia. A recusa do que não se mostra científicizável não é necessariamente absurda, pois a ciência muitas vezes tem servido de estorvo para a perpetuação de dogmas. Muito menos é indefensável a segunda direção, pois não só é evidente o avanço constante da ciência como, desde que não se confunda a ciência com sua apropriação pelo capitalismo, são incontestáveis suas vantagens para a humanidade. Nessa tendência da modernidade, é sim negativa a desconsideração da diferença de escalas entre a razão e o entendimento. Pois, paradoxalmente, a admissão apenas do científicizável leva a uma nova forma de pensamento dogmático, de intolerância e estreiteza. Suas conseqüências tornam-se cada vez mais evidentes com a marcha acelerada da globalização – a universidade atual se torna sua vítima mais recente.

Isso posto, não parece haver dificuldade em derivar-se do fim o conceito correlato de finalidade: “Chama-se finalidade (*Zweckmäßigkeit*) da forma de uma coisa a compatibilidade (*Übereinstimmung*) desta com aquela constituição das coisas que só é possível segundo fins” (B XXVIII). O que vale dizer: a finalidade de algo é uma decorrência imediata da intervenção do *princípio regulador* da razão. No momento da “Introdução”, em que se formula, sua necessidade deriva de Kant assim poder tratar da “finalidade da natureza”, o que seria impossível do mero ponto de vista das leis naturais.

Daí o parágrafo com que se encerra o § III: “A finalidade da natureza é assim um conceito particular *a priori*, que só tem sua origem na faculdade reflexiva de julgar (*in der reflektierenden Urteils kraft*)” (B XXVIII). Associá-la ao juízo de reflexão, reiterar que seria arbitrário atribuí-la à natureza como tal, visa a destacar o papel a que se destina: refletir sobre a ligação (*Verknüpfung*) dos fenômenos da natureza, ligação criada pelo agente humano. Como não estamos interessados na finalidade da natureza em si, o conceito de finalidade poderia não haver sido referido. Ele haveria sido simplesmente omitido não fosse o seu caso especial: a finalidade sem fim. Esta se impôs a Kant para distinguir o belo da representação do bom (*Vorstellung des Guten*).

[...] O belo, cujo ajuizamento tem por fundamento uma mera finalidade formal, i.e., uma finalidade sem fim, é de todo independente da representação do bom, pois esta pressupõe uma finalidade objetiva, i.e., a relação do objeto com um certo fim (B 44)

Deriva daí uma das definições do belo: “A beleza é a forma da *finalidade* de um objeto na medida em que ela é nele percebida sem a representação de um fim” (B 60). A passagem por sua vez remete a uma nota duplamente fecunda. Tratando dos utensílios de pedra retirados das tumbas antigas, Kant anota que, embora “sua forma indique claramente uma finalidade, cujo fim se desconhece”, o fato de serem eles considerados como “obra de arte já é suficiente para se ter de confessar que sua figura se relaciona a alguma intenção (*Absicht*) e a um determinado fim. [...] *Ao contrário*, uma flor, por exemplo, uma tulipa, é tomada por bela porque, em sua percepção, se encontra uma certa finalidade, que, como a julgamos, não se relaciona a fim algum” (B 62).

A nota assinala com nitidez a dificuldade do filósofo em associar a finalidade sem fim à obra de arte. Motivo? Por a obra de arte sempre lhe parecer acompanhada pela intenção do autor. Pois Kant, embora fosse capaz de desmontar a unidade do *cogito* cartesiano, ainda é prejudicado pelo que mantém da prenoção de unidade do sujeito. A fratura que, textualmente, bem soubera compreender se chocava com a noção do senso comum de que, ao menos empiricamente, somos unos; que a intenção presente em

uma obra de arte seria portanto bastante para dela afastar uma finalidade não intencionada e, por isso, sem fim. Daí, em troca, a comodidade que encontrava em exemplificar com quadros da natureza.

Só depois de ser conhecido o conceito de inconsciente e de a obra freudiana desenvolvê-lo, o conceito de finalidade sem fim perdeu o empecilho que, em seu criador, o afastava da obra de arte. Para a posteridade, a situação mudará drasticamente. Não é que, diante de uma flor, questionemos sua finalidade sem fim. Talvez nos preocupemos menos com as flores. Em troca, diante de uma obra de arte, mesmo os que não leram Heidegger aprenderam que “a fala fala” (*Die Sprache spricht*), muitas vezes contra a intenção de quem a falara. Seria contudo recair na unilateralidade oposta à da nota de Kant daí concluir que a intenção é uma letra morta e que o autor, mero subproduto dos campos discursivos, é um acidente descartável.

Efetuada a compreensão do fim e seus conceitos correlatos, retornemos à maneira como, no juízo de gosto, a imaginação atua. O esclarecimento será curto. O gosto “é uma faculdade de ajuizamento de um objeto em relação à *livre legalidade* (*freie Gesetzmäßigkeit*) da imaginação” (B 68-9). Mas é impossível entender a definição sem se recorrer a parte do que se segue:

Se [...] no juízo de gosto, a imaginação há de ser considerada em sua liberdade, ela não será vista primeiramente como reprodutiva, como se dá quando é submetida às leis da associação, mas sim como produtiva e espontânea (enquanto criadora de formas arbitrárias de intuições possíveis); [...] Só assim uma legalidade sem lei e uma concordância subjetiva da imaginação com o entendimento – sem acordo objetivo, pois (neste caso) a representação é referida a um conceito determinado de um objeto – se tornam conciliáveis com a legalidade livre do entendimento (que também foi chamada finalidade sem fim) e com a peculiaridade de um juízo de gosto (B 69).

Toda a passagem se concentra nas vicissitudes da imaginação livre. A extrema dificuldade que Kant encontra em defini-la mostra, é certo que

indiretamente, *a tendência controladora exercida pelo pensamento moderno sobre a imaginação*<sup>2</sup>. Essa dificuldade tanto se encontrava na pressão, estritamente moderna, de subordiná-la à cientificização da natureza, quanto já se expunha, na via pré-moderna, em mantê-la a serviço de preceitos e dogmas, sobretudo religiosos. A posição que Kant assume é para ele mesmo embaraçosa. Por um lado, a “revolução copernicana”, que ele está ciente de operar, para ser conseqüente não poderia transigir com o dogmatismo. Essa auto-exigência é satisfeita pela maneira como relaciona os termos ‘razão’ e ‘crítica’. I.e., muito embora o âmbito maior da razão não lhe permite se sujeitar ao processo de verificação do entendimento, nem por isso ela está isenta do procedimento crítico que atravessa todo o sistema kantiano. Por outro lado, tal revolução copernicana tem como primeiro resultado a legitimação epistemológica da ciência, a qual, no entanto, é afetada pela admissão de experiências em que a imaginação é produtiva. E, no entanto, esses motivos ainda não bastam para explicar as dificuldades da passagem – muito maiores, por certo, se a lermos em sua integridade. É que a esses motivos ainda se deve acrescentar a busca por Kant de justificação *crítica* das operações da razão, incluindo as áreas do ético e de aproximação do supra-sensível. O resultado dessa série de diferentes exigências é a afirmação contraída da imaginação produtiva. Ser ela produtiva significa, de imediato, já não estar a serviço da reprodução dos objetos. A passagem que não transcrevemos refere-se a um caso intermédio: a imaginação pode ser livre e, no entanto, conforme a leis. Ora, as leis são propriedade do entendimento. Daí deriva, diz Kant, uma contradição: a imaginação livre não é autônoma. Essa contradição está na base do bom, do eticamente correto. O que equivale a dizer: o juízo ético, à medida que não implica a imaginação reprodutiva, não admite um enunciado científico. Contudo, ser livre subordinando-se porém a leis ainda a impede de se ligar à experiência do belo. Daí que este se define apenas pela combinação da imaginação livre e espontânea como “acordo subjeti-

---

<sup>2</sup> Sobre a questão do controle do imaginário, cf. o nosso *O Controle do imaginário*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1989 (trad. alemã: *Die Kontrolle des Imaginären*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1990 e “L’Immaginazione e I suoi confini”, em *Il Romanzo*, F. Moretti (ed.), vol. IV, Einaudi, Turim, 2003), pp. 5-30.

vo da imaginação com o entendimento”, que se concilia “com a livre legalidade do entendimento”.

Tomando-se a passagem como um todo, que se apresenta nela senão uma gradação de experiências: a do juízo determinante (a imaginação reprodutiva a serviço da legalidade do entendimento, que torna o mundo paisagem a comando do homem), a do juízo originador do critério do que é o bom (imaginação produtiva e autônoma mas que entra em acordo com a legalidade livre do entendimento), por fim a do juízo de que a beleza se origina, cuja definição de “jogo livre” ainda a mostra como uma forma de compromisso? A beleza nasce pois de um jogo em condições de equilíbrio – de um jogo peculiar: nele, não há vencedor. Embora a imaginação seja produtiva, não agride o entendimento nem se choca com ele. Ou seja, não afeta sua capacidade de fornecer uma síntese do objeto que experimenta. Ou seja ainda, não cancela sua capacidade de lhe dar um sentido. Porque funciona neste entrosamento, o poeta poderia depois dizer da beleza que é “a joy for ever”. A sensação aprazível que desperta se fundamenta no equilíbrio de seus “agentes” internos.

Por ser uma figura de compromisso, a independência da beleza, contudo, não está absolutamente segura. Assim, em momento posterior, sua relação com a experiência do bom recebe tratamento relativamente diverso – a genialidade de Kant não impede a hesitação. Cabe ao leitor não só constatar-la como compreender seu motivo. As passagens em que a relação do belo e do bom são reconsideradas pertencem ao § 42. Sintomaticamente, este se intitula “Do interesse intelectual no belo”. Destaquem-se os trechos decisivos:

*Aquele* que contempla solitário (e sem o propósito de comunicar a outros suas observações) a bela forma de uma flor silvestre, de um pássaro, de um inseto, etc, para admirá-los e amá-los e não gostaria que elas faltassem na natureza em geral, mesmo que assim algo lhe prejudicasse e muito menos nisso houvesse alguma vantagem para ele, assume um interesse imediato e, na verdade, intelectual na beleza da natureza. I.e., agrada-*lhe* não só seu produto segundo a forma mas também a sua existência, sem que um atrativo sensorial nisso tenha tido participação ou que também ligue a isso algum fim (B 166-7).



Este privilégio da beleza natural sobre a beleza da arte, mesmo quando aquela é sobrepujada pela forma desta, de ser a única a *despertar* um interesse imediato, está de acordo com a maneira de pensar esclarecida e fundada de todos os homens que cultivaram seu sentimento moral (B 167-8):

Tem-se pois razão (*Ursache*) em supor naquele a quem a beleza da natureza interessa imediatamente ao menos uma disposição para a atitude moral boa (B 169-170).

Na primeira passagem, o objeto em consideração se encontra na natureza. Já reconhecemos sua primazia para Kant: a bela figura natural é considerada superior à obra de arte pela dificuldade de nesta última identificar a “finalidade sem fim”. Tal finalidade sem fim subsiste na flor, no pássaro, no inseto, etc, porque atualizam um interesse tanto *intelectual* como imediato. O prazer imediato *mas* intelectual se atém não só à forma admirada quanto à sua existência (*Dasein*), sem que por isso se ligue a algum fim. O argumento pois se centraliza no “interesse intelectual”. É ele que explica que o sentimento de aprazível se estenda à própria existência do objeto. Mas, em B 166-7, os termos ‘bom’ e ‘moral’ ainda não aparecem. O raciocínio então se completa com a segunda passagem: o privilégio da beleza natural concorda com os que cultivam seu sentimento moral (*sittliches Gefühl*). Convergência que, por fim, é reiterada pela terceira e mais curta passagem.

Embora nos dois últimos trechos reitere-se apenas o “interesse imediato”, é evidente ser sua associação com o interesse intelectual que retira o bom da posição intermédia que ocupava entre a produção, propriamente, do entendimento, e a produção da beleza. Pelo interesse desinteressado no belo natural, o sujeito compensa a perda da objetividade por algo por si bastante digno: o interesse intelectual. Assim, pois, o belo e o bom se aproximam, quando antes apenas se distinguem.

Se não nos contentarmos em acentuar a relativa contradição nas afirmações acerca do belo e do bom, haveremos de nos perguntar o que a motiva. Indagá-lo significa realçar a extrema força do projeto arquitetônico em Kant. Como já é bastante sabido, esse projeto era dificultado pela con-

versão da imaginação em produtiva. Não que o filósofo reagisse contra sua própria descoberta. Afinal, sem ela, ficaria reduzido a oferecer a justificacão epistemológica das leis naturais, o que reduziria extremamente o alcance de seu projeto crítico. Devemos portanto supor que a gratuidade da beleza, a atualização, conquanto pura pois não motivada por interesse algum, do sentimento de prazer e desprazer, não lhe deixariam de causar algum desconforto. O iluminista que persiste em Kant e sua fé pietista são responsáveis pelo mal-estar. Um e outro parecem mostrar seu peso na redacção do § 42. Reaproximar, ao menos parcial e idealmente, a experiência da beleza da atitude moral terá a função de permitir-lhe pensar na reaproximação, ainda que ele saiba jamais comprovável, do sensível e fenomênico com o supra-sensível. Se isso tivesse êxito, sua elaboração filossófica o deixaria menos distante das convicções em que fora criado.

Do ponto de vista de nosso ensaio, isso significa dizer que, embora saibamos que *a unificação* – em termos absolutos, impossível para Kant – *da experiência humana* com o infinito qualitativo, haja perdido a urgência que ainda tinha no século XVIII, nem por isso podemos abordar a autonomia da experiência estética sem considerar os obstáculos que o próprio Kant se criava. Kant, por conseguinte, *não é tão-só aquele que enuncia um sujeito fraturado senão que ele próprio encarna essa fratura*, i.e., não só pensa o sujeito como algo que produz discursos incompatíveis entre si mas como alguém que os contém; que a encarna e procura superá-la (mesmo que sob o risco de voltar atrás). Que melhor prova podemos ter da supremacia da fratura senão não haver ele conseguido aqui vencê-la? Será nesta fratura, pois, que teremos de progressivamente avançar.

Com o fim de avançar no sujeito fraturado kantiano, recorde-se o caráter intrinsecamente subjetivo do juízo de gosto. Ele se destacara na passagem da Primeira para a Terceira Crítica. Se, com o “sujeito da apercepção transcendental” se retirara da auto-indagação do sujeito seu lastro de substância, obrigando-o a se ver como uma unidade apenas lógica e, não obstante, indispensável para seu exercício intelectual, na Terceira é inequívoca *a tematização do sujeito enquanto individual*, pois sua experiência não é objetivamente generalizável. Facilmente, se compreende por que a primeira conclusão não impede a concentração na individualidade: aqui, sua “unidade” – as aspas indicando que é a unidade de um *como se* (fosse uno) –

não é comprometida. E isso simplesmente porque o sujeito não se submete à experiência do entendimento.

É verdade que a legalidade do entendimento ainda se apresenta, mesmo no âmbito da beleza. Mas essa é uma legalidade relativamente passiva – não provoca sínteses propriamente conceituais e, portanto, não é capaz de subsumir o sensível. Diríamos mesmo que é uma síntese parasitária, embora nenhum dos dois qualificativos, passiva e parasitária, apareça no texto de Kant, pois, no caso, a legalidade do entendimento se restringe a se conciliar com a presença da imaginação produtiva. O *como se* do sujeito da apercepção não criava transtorno por ser suficiente para que explicasse o funcionamento de uma máquina intelectual, a humana, capaz, por um “acordo misterioso”, de captar e enunciar em leis as propriedades dos fenômenos materiais. Noutras palavras, a fratura subjetiva não interferia na objetividade na captação dos fenômenos. Mas, e agora, quando se trata de ajuizar os sentimentos de prazer e desprazer, que não podem ser senão privados, que se poderia dizer?

Conquanto não entremos nesse tipo de cotejo entre o sujeito, tal como elaborado na Primeira Crítica, e o que se concretizará na Terceira, não podemos deixar de assinalar que a questão foi posta com toda a clareza por Alfred Baeumler, ao notar a propósito de Kant: “A ocorrência que acompanha a criação da nova estética é a irrupção do individualismo” (BAEUMLER 1923: 1). Afirmção que ainda mais se explicita em formulações seguintes: “Nada se põe aqui entre o pensamento dirigido ao concreto e seu objeto. Uma ciência do sujeito esteticamente criador e dotado de prazer promete conduzir o homem à abundância de sua manifestação” (idem, 3). Já a sua terceira passagem apenas reitera, por confronto e contraste, o que afirmavam as anteriores: “Não há conhecimento sem todos os fundamentos; mas, se os fundamentos fossem formulados, o juízo sobre o belo não seria um juízo de gosto. Não haveria uma crítica do gosto, mas sim uma doutrina do belo” (idem). (Noutras palavras, não haveria a *Crítica da faculdade de julgar*). Onde o sujeito é plenamente afetado em sua individualidade, retira-se de sua experiência todo o caráter de certeza.

Em termos kantianos, a conclusão é incontestável. Ademais, ela concede um instante de rememoração tranqüilizadora. Uma frase, excepcionalmente simples da *Kritik der Urteilkraft*, o confirma: “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza está

perdida” (B 25). A inferência é tão direta que até poderia ser dispensada: há uma representação objetivante e, a seu lado, a representação oposta, a que se refere B 25. Ao passo que a primeira conta com o apoio das instituições e órgãos de financiamento, a segunda, conforme interpretação bastante divulgada, teria como propriedade ... ser compensatória. Compensatória como seria propriedade de toda a arte.

Bem que estranhávamos a repentina facilidade que a leitura da Terceira Crítica passara a nos oferecer: a associação da beleza e da arte com mecanismos compensatórios não estivera em nossos cálculos. Mas a censura não é um bom método. Já que a associação foi feita, não se deve apagá-la. Proceda-se então assim: agora que as primeiras propriedades da beleza estão assinaladas – provoca o prazer e a dor, estimula o acordo da imaginação (talvez) com o entendimento, impede a subsunção do particular em uma regra geral – repensemos suas conseqüências. Se tivermos êxito, talvez a associação com o compensatório já não seja automática. Para tanto, escolhamos um comentarista da Terceira Crítica, que tanto admiramos quanto de que divergimos.

Se a apreensão do belo não considera o objeto é bem porque o belo não se dá como um ‘objeto’ a contemplar mas provoca que se reflita (*suscite à ‘réfléchir’*) a aparição primitiva da objetividade. Assim não é apenas o prazer que faz com que Mallarmé esqueça as dançarinas (‘ce ne sont pas des femmes, elles ne dansent pas’); estas não são evidentemente o pretexto de um prazer mas provocam o reconhecimento, em e além de tal objeto dado (estes corpos em movimento), de uma harmonia originária do espírito com a sensibilidade – harmonia em que sentimos inaugurar-se uma potência de conhecer objetivo. (CHÉDIN 1982: 222)

Com a arguta referência à passagem de Mallarmé, o argumento de Octave Chédin permite dois encaminhamentos. O primeiro é bastante louvável. Como a preocupação sistêmica de Kant dava um espaço apenas secundário à arte, os que a relacionam com a arte ou dele se queixam ou imitam o suplício de Tântalo, à medida que a tarefa que se impõem nunca os satisfaz. Imediatamente, porém, o que mais interessa é a segunda via. O argumento do filósofo parece ter a desvantagem de converter a experiência kantiana da beleza em uma espécie de arqueologia preparatória. Para Kant, a experiência da beleza implicaria uma forma de juízo que fornece “a ocasião de uma consciência pré-objetiva que ‘esquematiza’ a objetividade”, que

“permite [...] a formação de uma consciência reflexiva em que começa a *objetividade* mais arcaica, a existência ..., que é sem dúvida a menos ‘subjetiva’ de todas as nossas representações” (idem). No âmbito do juízo de reflexão, se encaixaria pois uma modalidade de maturação ou evolução do ser humano. A experiência da beleza, a representação que lhe seria específica, nos preparariam para o domínio do sensível. Mas apenas nos preparariam porque esse domínio só é de fato alcançado pelas leis formuláveis pelo entendimento, i.e., quando já não lidamos com a beleza.

De um ponto de vista político-institucional, a solução proposta por Chédin não deixaria de ser vantajosa. A arte não seria tão-só compensatória pois sua experiência nos motivaria a forjar uma primeira objetividade, condição para a que é definitiva. Deste modo a humanidade teria algum débito com os que contribuem para sua melhor e imediata eficácia: “A apreensão estética não nos tornaria capazes de nos (re)presentar em uma forma a irrepresentável presença informe do real, quando ele faz ato primitivo de presença à consciência?” (idem, 215). A “satisfação desinteressada e livre” que só o belo concede (B 15), o juízo de uma livre capacidade de julgar (cf B 120) tornam-se privilégios de um sujeito que só assim aprende a se re-presentar a “irrepresentável presença informe do real”. A experiência estética promoveria portanto um tipo *sui generis* de evolução, *sui generis* porque não acessível à espécie enquanto espécie. A “objetividade mais arcaica” referir-se-ia a um tempo anterior, disponível a cada sujeito humano. Sua vivência seria indispensável para uma aprendizagem doutro modo irrecuperável: a aprendizagem da presença informe, caótica, sempre diversa do real. A função menos louvável da arte, seu papel compensatório, seria substituído por algo mais digno. Já não se reclamaria que o artista oferecesse algum testemunho mais consistente de débito à sociedade, além da participação em espetáculos festivos e ornamentais, senão que se apontaria para a sua utilidade terapêutica. Sem grandes irreverências, poder-se-ia mesmo cogitar do *sensus communis* proposto por Kant como o princípio das propostas recuperadoras da arte, ponto de partida, então, da terapia assinada por Chédin:

[...] É de se ver que, no juízo de gosto, nada é postulado senão uma tal voz universal, concernente à satisfação sem a mediação dos con-

ceitos; em conseqüência, a possibilidade de um juízo estético, que possa ser considerado como válido para todos (B 25).

Talvez o costume da ironia, a que o mundo tenso nos habitua, deva ser aqui contrariado. Mas como evitá-lo, diante da proposta de “uma tal voz universal” (*eine solche allgemeine Stimme*)? Ao compreendê-lo como fraturado, Kant tornara o sujeito humano móvel e plástico. Nós, contemporâneos, convertemos essa plasticidade em negro pessimismo ou em cinismo. Assim talvez se explique a resistência que manifestamos ao texto de Octave Chédin. Argumentando contra nosso próprio argumento: por que haveria de ser considerado com irônico descaso que, entre as funções paralelas da arte, estivesse a de uma terapia preparatória para o informe caótico da realidade? Não teria isso a ver com o fato de que, embora ninguém saiba responder por que escreve, pinta, esculpe ou compõe, se continue a fazê-lo?

Sim, é verdade que a ironia com que líamos as passagens que traduzíamos partilhava de uma atitude automatizada. Mas é também verdade que, mesmo matizado, o evolucionismo *sui generis* da citação parece pouco confortável. Contudo a referência à “irrepresentável presença informe” permite outro tipo de encaminhamento, que nos possibilitará escapar da resistência que manifestávamos. Provavelmente sem a conhecer ou dela estar lembrado, Jean-Luc Nancy escreve, na abertura de *The Birth to presence*, algo que merece cotejo com a reflexão de Chédin.

O verdadeiro luto não tem nada a ver com o “trabalho do luto”<sup>3</sup>: o “trabalho do luto”, uma elaboração que visa a prover a incorporação do morto, é muito semelhante ao trabalho da filosofia, *é o próprio trabalho da representação*. No fim, o morto será representado e, assim, capturado. – Mas o luto não tem limites, nem representação. É lágrimas e cinzas. Não recupera nada, nada representa. E assim é também: nascer para esse não representado do morto, da morte (NANCY 1993: 3).

<sup>3</sup> “Trabalho do luto” (*Trauerarbeit*): “Processo intrapsíquico, consecutivo à perda de um objeto de afeição, e pelo qual o sujeito consegue progressivamente afastar-se dele (LAPLANCHE / PONTALIS 1971: 504).

Aparentemente nada liga as duas passagens. E, no entanto, dois pólos são centrais a ambas: a questão da presença e a funcionalidade da representação. Se se contestar que inferimos uma convergência temática quando, em Nancy, não há referência nem a Kant, nem à problemática da representação estética, responderemos que o nome do primeiro não seria necessário, mesmo porque a representação de que se trata é exatamente a do tipo que o filósofo privilegiara na *Crítica da faculdade de julgar*. Afinal que significaria ser plástico o sujeito senão a capacidade de descobrir conjunções e disjunções? Que nos diz o trecho de Nancy senão que, comparado ao trabalho da filosofia, o trabalho do luto é semelhante ao trabalho da representação na filosofia, pois só se encerra quando, ao fim da dor (ou, na filosofia, da elaboração do conceito), corresponde a representação do morto (ou, correspondentemente, do fenômeno)? Nisso, exatamente nisso o *trabalho do luto* se diferencia do luto. O luto não se aplaca; ele parte do princípio que o perdido perdido está. Nele, não se vive senão o estado intransitivo da perda. Por isso mesmo o luto a nada representa. E, à medida que não cabe em uma figura, por mais rica que seja sua composição de imagens variadas, o manter o morto no luto, a conservação do amor que entretanto se sabe perdido, equivale ao nascer da presença. Recordem-se as palavras ainda não citadas de Octave Chédin:

[...] A faculdade estética de julgar constitui seu ‘objeto’... que não é um objeto, mas a aparição, anterior a todo objeto, de uma ‘presença’ à consciência. Uma crítica do juízo deve assim começar por estudar a ‘qualidade’ de uma consciência que capta a simples ‘presença’ do que ela apreende (CHÉDIN 1982: 221).

Continuará a combinação parecendo arbitrária? Ninguém haverá de supor que a experiência do luto tenha necessariamente a ver com a experiência estética. O processamento de ambas, porém, conduz a uma mesma presença. Em ambos os casos, a presença é o que se põe perante a consciência porque a imaginação antes não esquematizara e o entendimento não pudera elaborar um conceito.

Não precisaremos mais insistir em que a beleza supõe uma travessia mental inconfundível com a do luto. É sua própria divergência que alimenta sua convergência. Mas que dizer da representação? Representação, con-

ceito e morte convergem enquanto termos de um processo que concede, afinal, serenidade. Concedamos: a representação do morto, alcançada ao concluir-se o “trabalho do luto”, supõe uma transformação interna: a representação parte como representação-efeito – aquilo que sinto em relação ao morto que insiste em permanecer vivo em mim – até que, enterrando-se por fim o morto, ela se torna aproximável da objetividade de uma cena anterior (o sentido primeiro do termo representação); algo que sabemos e, mesmo porque o sabemos, não mais nos incomoda. Algo de que se fala e não que fala em nós. *Disparue*, Albertine pode entrar na composição do romance ou nos jogos do cotidiano.

Já seríamos duplamente gratos à pequena passagem de Nancy por nos haver permitido dar outra inflexão à reflexão de Chédin e por nos fazer antever uma outra possibilidade entre os dois sentidos da representação. Eles não seriam apenas diversos e antagônicos senão que passíveis de transformação.

Como se isso já não fosse suficiente, a segunda parte – aquela que começa com “mas o luto não tem limites” – ainda nos instiga a ir além da razão comparativa a que a associamos. Do luto, do qual se diz “sem representação”, acrescenta Nancy que “é cinzas e lágrimas”. O luto é presença, presença ilimitada da dor, sem outra possibilidade além dessa ocupação. Caracterizar-se-ia pois pela ausência de representação? Mesmo que a presença seja *o outro da representação*,<sup>4</sup> o que se move e muda e não permite repouso, não há presença sem que haja sinais indicativos de representação. No caso, “cinzas e lágrimas”. Não que tais sinais se imponham materialmente, i.e., tenham que ser tais e não quais. A presença não se resolve em não ter conceito, em haver anulado a metamorfose, acima aludida, da representação. Tampouco se restringe a apontar para alguém em luto. Para tanto será preciso que o enlutado manifeste, mesmo contra sua vontade ou independente dela, seu estado. Ela não se contenta em se saber a si própria, ante a consciência ou mesmo antes da consciência. Para si mesma, enquanto presença em um corpo, ela carece de sinais. A representação a que nos referimos não se confunde com a de uma lágrima que não se conseguiu disfarçar. Ela há de responder a uma expectativa *ritualizada*, i.e., ser de al-

<sup>4</sup> Agradeço a João Adolfo Hansen pela observação preciosa.



gum modo comunalmente compreendida. A exemplo do que Kant dizia da beleza, que, sendo subjetiva, não é tão-só privada, a *presença* tampouco é uma espécie de idioleto que um único falante compreendesse. Ela se manifesta em uma matéria, “cinzas e lágrimas”, que só os que conheçam o ritual em que ela se concretiza são capazes de notar.

O leitor que tenha tido a paciência de seguir-nos até aqui poderá se dizer que resolvemos as reservas que antes propúnhamos à leitura de Chédin através do comentário doutro tema, levantado por outro autor, etc. A contestação estaria correta se estivesse em nosso propósito nos atermos à estrita elucidação da *Terceira crítica*. Mas Kant nos importa na tentativa de esclarecer algo que não pertence à estrita letra de seu tratado. Nancy e a questão da presença passaram a nos ocupar porque, através de inesperado caminho, nos abriu outra senda tanto para a questão da representação, dando-lhe maior mobilidade, (a referência de passagem à personagem proustiana sugere que a escrita ficcional envolve a mobilidade entre presença, representação-efeito e distanciamento do vivido), como para absorver um comentário que a princípio víamos com reservas.

Tão importante quanto esse atalho é a própria aparição da presença. Notá-la, nos obrigará a ser mais cautelosos e a não tomar soluções superficiais como definitivas. Retomemos então o fio kantiano.

## 2. Imaginação e apresentação (*Darstellung*): o sublime

Embora venham a ser as duas grandes configurações diferenciadoras da experiência estética para Kant, não é entretanto assim que o belo e o sublime desde o início se apresentam. Partamos do momento em que não são ainda totalmente diversos:

O belo concorda com o sublime em que ambos aprazem por si mesmos. [...] A satisfação (que propiciam) está ligada à simples *apresentação* (*Darstellung*) ou à faculdade de apresentar; assim, em uma intuição dada, a faculdade da apresentação ou a imaginação é considerada em acordo (*in Einstimmung*) com a *faculdade dos conceitos* do entendimento ou da razão, enquanto apoio (*Beförderung*) desta (B 74).

Para sua melhor compreensão, comparemos essa formulação inicial com uma anterior, em que ainda não se tratava do sublime: O ideal do belo, porquanto prescinde de conceitos e repousa na imaginação, é “um ideal da imaginação”. Kant aproveita a ocasião para acrescentar: “Mas a faculdade da apresentação é a imaginação” (“*Das Vermögen der Darstellung aber ist die Einbildungskraft*”) (B 55).

Nas duas passagens, ressalta a identificação manifesta da imaginação com a faculdade da apresentação. Antes pois de indagarmos sobre as relações entre o belo e o sublime, será importante, ainda que corriqueiro, reiterar-se que a saliência da *Darstellung* não encontra correspondência na Primeira Crítica. Nesta, ao invés, o termo reiterado era antes representação (*Vorstellung*), de cuja precisão o filósofo esperava neutralizar a “despreocupada desordem” com que o termo ‘idéia’ era usado. E o fazia através de uma simples discriminação terminológica:

O gênero é a *representação* em geral (*repraesentatio*). Sob ele, está a representação com consciência (*perceptio*). Uma *percepção*, que apenas se refere ao sujeito, como modificação de seu estado, é a sensação (*Empfindung*); uma percepção objetiva é o conhecimento (*cognitio*), etc, etc (KANT 1781: B 377).

Em contraste, o emprego do verbo *darstellen* não tinha qualquer particularidade: designava a ação de apresentar ou expor, como era e é usual na linguagem corrente. É portanto de se supor que Kant sentiu a necessidade de refinar seu aparato terminológico e de estabelecer a distinção entre *Vorstellung* e *Darstellung* ao se dedicar, posteriormente, ao problema do juízo de reflexão; mais precisamente, à questão da experiência, em que obrigatoriamente se introduzem os princípios de fim e finalidade. Se a finalidade é um juízo subjetivo, o realce da *Darstellung* parece pois ter a ver com o distúrbio causado pela modificação, na passagem da Primeira para a Terceira Crítica, das relações entre imaginação e entendimento. Em uma e outra, a imaginação era caracterizada por sua capacidade de esquematização. Mantendo a afirmação esquematizante da imaginação quando da experiência da beleza, Kant sente agora a necessidade de acrescentar outro qualificativo quanto à imaginação. E não apenas um outro senão aquele que a define

como faculdade. O motivo para isso não está em que a imaginação agora se mostra em sua intervenção produtiva? O que equivale a dizer que sua capacidade de esquematizar fora suficiente enquanto ela era um auxiliar indispensável, mas subordinado ao advento do trabalho das categorias do entendimento. Para que, após sua mudança de perfil, ela continue a remeter a conceitos, “se bem que indeterminados” (*obzwar unbestimmt*) (KANT 1790: B 74), será preciso que algo a mantenha presa ao solo do sensível, pois que dele relativamente se desligara. A *Darstellung* portanto funciona como o sinal, para o receptor, de que a experiência do belo não o dissocia da natureza, conquanto já não lhe permita uma representação objetiva da mesma. Intemporal, o *esquema* é um “monograma” da objetividade do que era recebido pelos sentidos e processado pela imaginação. Sem já contar com esse penhor, a *Darstellung* reforça a visualidade do que, afinal, não se reduz ao visível – pois, se assim se desse, terminaria redutível a uma legislação geral, i.e., suficiente para declarar as propriedades do que mostra. A *Darstellung* supõe, por conseguinte, uma situação de compromisso entre a capacidade produtiva de que a imaginação agora se investe, a finalidade que empresta sentido ao que mecanicamente não é passível de ter sentido, e a não pura arbitrariedade, i.e., a não mera produção de um árbitro, o sujeito empírico. É exemplar, e raramente destacada por seus intérpretes, a preocupação kantiana em não confundir a imaginação produtiva com uma experiência “espiritual”, desligada do apelo ao material que lhe serve de matéria prima. Sem essa solução de compromisso, derivada da preocupação de conservar a imaginação enraizada no mundo, a beleza não passaria de um capricho. Estaria então predisposta a ser considerada um bem de luxo ou mesmo um ornamento.

Enquanto estejamos no âmbito da equivalência entre o belo e o sublime, a reflexão sobre a arte em Kant ainda se mantém tranquilizadora. Sucede porém que seu texto logo se retifica.

Mas saltam aos olhos notáveis diferenças entre os dois. O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na delimitação (*Begrenzung*); o sublime (*das Erhabene*), ao contrário, também se encontra em um objeto sem forma, à medida que nele se representa (*vorgestellt*) uma ausência de delimitação ou que o objeto permita fazê-lo e que, entretanto, se possa pensar na totalidade do mesmo: assim, o belo parece ser requerido para a apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o

sublime, no entanto, para a apresentação de um conceito indeterminado da razão (B 75)

Para o trabalho da escrita em Kant, não há imagem mais descabida que a do furor provocado pelas musas ou a de uma fluência conseguida pelo domínio daquele furor. Ao leitor astuto, Kant antes pareceria alguém que cria a partir da resistência. Da resistência que acompanha o criar. De um criar, pois, inconcebível sem a prévia consideração de seus riscos; dos riscos da falácia ou da insuficiência da novidade. Diante de B 75, lembremos outra vez da cláusula dubitativa que aparecia na primeira formulação da beleza. A aludida resistência se afirmava em não negar de antemão que, embora a beleza fosse considerada um juízo subjetivo, o entendimento “talvez” nela se envolvesse. A novidade plena, ao invés, teria consistido em afirmar o juízo de reflexão como mero antípoda do já bem formulado juízo determinante. Em vez de alternativas radicais, a resistência estabelecia uma gradação: o entendimento continuava a fazer ato de presença, embora na experiência da beleza só se originem conceitos indeterminados. Só depois de assim disposto, a resistência permite uma figura de absoluta discrepância: embora concordem parcialmente, na verdade, as vias do belo e do sublime divergem muito mais do que seria de se esperar de duas espécies de um mesmo tipo de juízo. Sua plena discrepância só então é admitida: *o belo remete a um conceito indeterminado de entendimento, o sublime ao indeterminado da razão*. A resistência, contudo, ainda se mantém ativa: conquanto divergentes, o belo e o sublime concernem ao trabalho da *apresentação*. Equivalência que não impede que a discrepância sempre cresça: ao passo que o belo, ligado à “representação de qualidade” (*Vorstellung der Qualität*), comporta “um sentimento de promoção da vida” (*ein Gefühl der Beförderung des Lebens*), sendo, por fim, vinculável à “imaginação lúdica” (*spielende Einbildungskraft*), o sublime é ligado à representação de quantidade, provoca “uma momentânea inibição das forças vitais” (*das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte*), coíbe a sensação lúdica e, ao invés, promove a “seriedade na ocupação da faculdade de imaginação” (B 75). Toda a gama de diferenças se sintetiza na afirmação: o sublime se plenifica em uma *negative Lust* (prazer negativo).

Podemos então especular que o que chamamos resistência na escrita de Kant não advinha tão-só de sua honestidade intelectual mas da compreensão de que seu objeto era tão intrincado que só mediante o enfrenta-

mento proposital de obstáculos poderia tornar-se minimamente desvendável. Os embaraços que a ela se mostram, como no caso exemplar do sublime, derivam do entrançado das experiências que a criação, no caso filosófica, procura deslindar.

Para melhor concretização, tenha-se em conta apenas a última propriedade do sublime: antes de que possa estimular o prazer, o sublime – e eis a diferença com o uso corriqueiro do termo – provoca de imediato um prazer negativo. Ele como que nos desengana dos jogos a que a imaginação se entrega com o entendimento e, em toda a seriedade, desengana a promoção de vida que a beleza estimulava. O sublime não tem nenhum compromisso com uma visão otimista ou sequer aprazível da vida. A *Darstellung* que lhe é própria aumenta a indeterminação do conceito. Em vez pois de aproximar-se do sujeito que o recebe, o sublime aumenta seu desconforto, enfatiza os abismos da vida. No sublime, a *apresentação* funciona como uma *visualização pelo avesso*. Kantianamente entendido, o sublime é o oposto de um *paradis artificiel*. Ele só pode ser identificado com uma atividade compensatória por quem não o tenha compreendido. Se a arte, portanto, veio a ser vivenciada como compensatória foi ou porque excluiu o sublime de si ou porque seus receptores previamente o neutralizaram. Mas não será preciso recorrer à arte, que, como já sabemos, não era privilegiada por Kant. Qualquer um dos exemplos de cenas da natureza que oferece o próprio Kant já contém essa ênfase na *Angst* (medo, ansiedade, angústia), no trans-torno criado pelo sublime.

Tome-se por exemplo a cena de uma tempestade no mar. Mesmo que, vendo-a da praia, o espectador esteja dela protegido, verificá-la e imaginar a aflição dos que a vivem nunca poderia ser uma experiência tranqüilizadora. Ou, ainda que não haja seres humanos no quadro de angústia que se testemunha, por exemplo, na contemplação de um abismo, tampouco a experiência poderia oferecer algo diverso de uma atração negativa. Por isso, acrescenta a continuação da passagem, ao passo que a beleza é acompanhada da idéia de finalidade, até porque *o belo traz consigo a delimitação de uma forma* e o objeto então parece predeterminado por nossa faculdade de ajuizar, o sublime, de sua parte, é inoportuno, *contrário à idéia de fim* (*zweckwidrig*), *inadequado* (*unangemessen*) à apresentação, violentador da imaginação. Em uma de suas passagens mais fortes, Kant escreve:

[...] Aquilo que em nós suscita o sentimento do sublime, sem dar lugar a sutilezas (*ohne zu vernünfteln*), apenas pela apreensão, pode aparecer, quanto à forma, *na verdade* como contrário aos fins para nossa faculdade de juízo, inadequado para nossa faculdade de apresentação (*Darstellungsvermögen*) e, por assim dizer, violento para a imaginação. Porém tanto mais assim for tanto mais sublime será julgado (B 76).

Com o sublime, a experiência estética leva ao auge a tensão que a marca. Ela já se fazia presente no belo, por sua finalidade sem fim. Mas o jogo livre que a imaginação entretinha com o entendimento ainda conseguia adia-la. Assim, por exemplo, na “Ode a uma urna grega” de John Keats, os versos da estrofe final – “Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity: Cold Pastoral!” [“Tu, forma silente, por zombaria nos desatinas / Como faz a eternidade: Fria Pastoral!” (trad. de José Laurêncio de Melo)] – encaminham, ao lembrar da morte, para o desfecho de um trágico frio. Mas o conto narrado pela “silvestre narradora” (“sylvan historian”), a relatar a perseguição de ninfas ou jovens por deuses ou homens, figurada no friso da urna, se encarrega de reconduzir o final do poema à harmonia da máxima tranqüilizadora:

Beauty is truth, truth beauty, – that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.

Pois a presença do entendimento na experiência da beleza provoca o decréscimo da tensão estética. Ainda que sem a sua potência, atuam no mesmo rumo todos os meios que, pela beleza, vêm emprestar sentido à experiência.

À medida que o homem, ao contrário dos outros animais, não tem um território demarcado (Arnold Gehlen), a sua ansiedade é, em princípio, sem limites. As leis que o entendimento lhe fornece são o seu máximo tranqüilizador, pois lhe dizem como as coisas são passíveis de atuar. Se a técnica nos afasta progressivamente do Ser, como declara um conhecido filósofo contemporâneo, é mesmo porque, desterritorializado, o homem teme o que é e, por isso, dela se apropria para esquecer sua fragilidade.

A ampliação, com a filosofia kantiana, do sujeito fraturado reaviva a ameaça que cerca a existência do homem. Sua nomeação cresce entre o juízo de reflexão e a experiência do belo. Eis o sujeito individualizado, não mais visto, como na Primeira Crítica, em sua capacidade de justificar sua força transcendental perante os fenômenos que o rodeiam, senão que passível, agora, de tematizar seu próprio estado ou condição (*Zustand*). Onde aí estaria a ameaça? Em só ser capaz de sentir e não propriamente de entender, i.e., de dominar o mecanismo do que compreendeu. Mas é verdade que este é ainda um sentir apazível, harmonioso, pois que não completamente desligado da faculdade do entendimento. A experiência do belo nos faz intuir a ameaça. Mas, como no final do poema de Keats, dá lugar a alguma forma de consolo. Ela atingirá uma escala industrial nos gêneros voltados para o consumo: não será preciso haver lido Kant para conhecer-se o consolo que a beleza oferece.

Todas aquelas ressalvas se rompem com o advento do sublime. A imaginação produtiva já não traz entendimento, sequer sob a forma dubitativa do *vielleicht* (talvez). Pior ainda, é tanto mais sublime quanto mais o objeto da experiência é inadequado à *Darstellung* (apresentação). Em seu lugar, o sublime remete às Idéias da razão: “[...] O verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas sim concerne apenas a Idéias da razão” (B 77). Ora, pergunta-se Jean-François Lyotard (1991, 86), como poderia sequer apresentar uma Idéia quando a Idéia era definida como “um conceito formado de noções que *ultrapassam* a possibilidade da experiência” (Kant 1781: A 320, grifo meu) e aqui se trata de algo do qual não há sequer apresentação possível? Sucede que a escalada da tensão ainda não atingira seu auge. É o que Lyotard nos faz ver ao anotar que trecho adiante da Terceira Crítica substitui a problemática “Idéia da razão” por “Idéias estéticas”, definidas como aquelas que são instiladas pelo gênio na arte (cf. § 49, B 200). Daí sua formulação:

A Idéia racional é a concepção de um objeto inapresentável; a Idéia estética, a apresentação de um ‘objeto’ que escapa à concepção deste objeto, a apresentação do que Kant [...] chama (em B 198) ‘das Unnennbare’, o não nomeável” (Lyotard 1991: 86)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Coteje-se com o próprio Kant: “[...] Por idéia estética compreendo esta representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que, entretanto, algum pen-

Utilizando a noção de resistência acima exposta, poderíamos então recapitular e, então, acrescentar: a beleza e o sublime são a princípio tomados como experiências entre si congruentes. É só depois que Kant começa a acentuar sua divergência. Mas então ainda as mantém como experiências dotadas de *Darstellung*. Na continuação do exame do sublime, a *Darstellung* se mostra inadequada e a própria imaginação, enquanto capacidade sintetizadora, entra em colapso. Mesmo assim a escalada não chega ao cume. A primeira aproximação do sublime que oferecerá o § 29 abriga o termo ‘resistência’ (*Widerstand*): “Sublime é o que agrada imediatamente por sua resistência ao interesse dos sentidos” (B 115). Ao especular sobre o papel da resistência na própria escrita de Kant, não fizemos senão estender sua área de atuação, mantendo contudo seu núcleo: ir contra o interesse dos sentidos. Entendido deste modo, torna-se mais simples verificar sua presença no que temos chamado de escalada. Assim, em trecho que não iremos comentar, a *Darstellung* deixa de ser chamada de “inadequada” (*unangemessen*) para agora designar-se como “negativa”: “Não se deve temer que o sentimento do sublime se perca por um tal modo de apresentação abstrato, que, em confronto com o sensível, é inteiramente negativo” (B 124). Evitamos tratar da passagem, apesar de sua importância no sistema, para nos concentrarmos nesta *negative Darstellung*.

A leitura integral da passagem mostra que a escalada conduzira não propriamente ao louvor de uma arte que resiste ao interesse dos sentidos (ou à forma da natureza), *mas sim à possibilidade de apresentação do infinito*, i.e., à possibilidade, embora adversa a qualquer comprovação, de reunir o sensível e o supra-sensível. A resistência à falácia da novidade vinha então prestar um duplo e contraditório serviço:

a) obrigava a escrita a não se satisfazer com os primeiros sinais que anunciavam a divergência entre o belo e o sublime;

---

samento determinado, ou seja, algum *conceito*, lhe seja adequado e, por conseguinte, que alguma linguagem possa exprimi-lo plenamente e torná-lo compreensível. – Vê-se claramente que ela é o contrário (o *pendant*) de uma *idéia da razão*, que, ao contrário, é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da imaginação) pode ser adequada (B 193).



b) localizado o campo deste último, o tremendo desconforto que sua aproximação provoca facilita a integração arquitetônica e utópica, que Kant não deixara de perseguir. A essa meta contraditória corresponde a marca da escalada: ela tanto mais ilumina a arte quanto menos se considere o propósito arquitetônico. E essa iluminação exclusiva não é arbitrária porque o próprio Kant reconhecia quão problemática era a integração utópica tentada.

Ao chegarmos a essa conclusão, torna-se inevitável a opção pela leitura que se considere mais adequada. Para tanto, vale recapitular. A exposição esquemática a que submetemos a análise da diferenciação cada vez maior das experiências do belo e do sublime levou-nos a constatar a permanência de um divisor de águas: ou o analista respeita a intenção sistemática que congraça as três Críticas ou justifica a separação da teoria da arte que, genial e involuntariamente, se constitui com a Terceira Crítica. Mas os que adotam o segundo caminho o tomam como constitutivo de uma teoria da arte não mais figurativa. Como, pois, seguir a alternativa sem cumprir as conseqüências da não-figuratividade, a qual de acordo com seus defensores (cf. capítulo VI do nosso *Mimesis: desafio ao pensamento*), supõe a manutenção da *mimesis* sob ostracismo? Tentemos superar a dificuldade por três comentários gradativos, feitos a um mesmo longo trecho.

[...] Naquilo que costumamos chamar sublime na natureza não há nada que conduza a princípios objetivos particulares e a formas da natureza conformes a estes. Deste modo se a natureza suscita a idéia do sublime é sobretudo em seu caos ou em sua desordem e desolação mais selvagens e desregradas, ali onde só reinam grandeza e força (*Größe und Macht*). Vemos daí que o conceito de sublime da natureza, de longe, não é tão importante e rico de conseqüências quanto o do belo na mesma e que ele não manifesta nada de uma finalidade na própria natureza mas sim apenas no *uso* possível das intuições que dela se tem para que se faça sensível, em nós mesmos, uma conformidade a fins (*Zweckmäßigkeit*) bem independente da natureza. Para o belo na natureza, devemos buscar um fundamento fora de nós, mas, para o sublime, devemos buscá-lo em nós e no modo de pensar adequado a introduzir o sublime na representação

da natureza. Esta é uma observação prévia indispensável, que separa completamente as idéias do sublime e a idéia de uma finalidade da natureza e faz da teoria do sublime um simples apêndice do juízo estético da finalidade da natureza, pois, assim, *nenhuma forma particular é representada* na natureza mas apenas um uso finalístico que a imaginação faz de sua representação (B 77 – 8, grifo meu).

Sem nada de novo, a passagem tem a vantagem de apresentar em bloco o argumento laboriosamente construído. O que nos leva a cotejar as leituras que enseja. Principiemos pela mais conforme ao projeto kantiano.

Leitura 1: o sublime afasta-se de toda a delicadeza própria do belo; a cena da natureza capaz de suscitá-lo é a mais caótica e selvagem. Se o sublime natural é considerado inferior ao belo natural, é bem evidente a razão: o filósofo procura determinar um fim natural, que, subjetivo por certo, enunciará, embora de maneira indeterminada, a possibilidade de um acordo (provisório e indeterminável) entre a existência e a destinação do homem. Portanto, “uma conformidade a fins bem independente da natureza”, a produção do sublime é ainda mais inteiramente subjetiva do que a da beleza. O que vale dizer, ainda mais indemonstrável o hipotético acordo entre o sensível, (onde se dá a existência), e o supra-sensível, (onde o filósofo gostaria de estabelecer o destino humano). Esse caráter de um hipotético maior sobrecarrega a faculdade da imaginação, que, trabalhando em desacordo com as próprias Idéias da razão, faz de sua representação (*Vorstellung*) um uso não conforme aos fins da natureza. O argumento que o trecho sintetiza condensa, pois, o puro projeto arquitetônico-utópico. Para efeito de aproximação com leitura posterior, observe-se que a transgressão da natureza pela enormidade que o sublime traz consigo, parece fixá-lo em um absoluto *amimetismo*. O sublime é o que transgride toda e qualquer correspondência. A teoria kantiana do sublime lançaria a última pá de cal na teoria antiga da *mimesis*.

Leitura 2: ela se funda em Jean-Marie Schaeffer. O fato de ela se basear em passagem menos contundente – a definição do gosto como ajuizamento do belo – não prejudica sua utilização, pois, se uma formulação menos radical admite as conseqüências que serão notadas, que não se diria doutra ainda mais instigante?

O belo, antes de ser o predicado de uma obra e, de maneira mais geral, antes de ser o predicado de uma classe de objetos especificados, é um predicado da ‘objetividade’ representacional como tal, ou seja, não especificada segundo seu estatuto natural ou artificial. [...] O belo objeto não é tanto o *objeto* representado quanto o objeto mantido em *o estado representativo* (*Vorstellungszustand*); é sobre este que se exerce a atividade de reflexão desinteressada e conceitualmente indeterminada. A insistência no caráter desinteressado da satisfação estética não tem portanto por meta estabelecer a autotelia da obra de arte [...]. Ela sequer levará à definição de uma esfera ontológica de objetos específicos, que seriam os belos objetos (realismo estético); serve sobretudo para distinguir a *relação* estética doutras relações no mundo (SCHAEFFER 1992: 45).

Para Schaeffer, a Terceira Crítica demonstra que Kant não estava interessado na obra de arte, muito menos na autotelia da arte, mas sim no “estado de representação” (*Vorstellungszustand*) suscitado no receptor. Se isso já é verdadeiro quanto ao belo kantiano, que então não se dirá da experiência mais extrema do sublime? Kant não estava preocupado com a produção concreta da arte. Empregá-lo com essa meta o tornaria precursor do que Schaeffer negativamente apelidará uma “teoria especulativa da arte” (idem, 87 ss). A experiência estética fora para ele digna de atenção como mera oportunidade de indagar “o efeito do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento” (B 64-5). A única diferença substancial quanto à Leitura 1 estaria na centralidade agora desempenhada pelo “estado de representação”. Deste se infere que, em Kant, “o predicado estético se refere essencialmente a uma atitude receptora” (ibidem, 46). Em suma, é de se concluir que, para Schaeffer, sua fecundidade seria pequena, mesmo mínima, exceto para os que, de uma maneira ou de outra, nele buscassem elementos para respaldar uma teoria do efeito ou da recepção. Aquele que não estivesse pois interessado em uma abordagem histórico-filosófica ou, como diz Schaeffer, especulativa, mas sim na compreensão efetiva da arte teria pouco a ganhar com as enormes dificuldades do texto kantiano.

Leitura 3: menos contradita as leituras anteriores do que problematiza um aspecto que nelas permanecera inativo. Não é por acaso que assim suceda: tal problematização só interessará ao analista que queira extrair da

Terceira crítica uma base para uma reflexão específica da arte. Ora, e aqui é evidente nossa divergência com Schaeffer, parte-se do suposto que esta reflexão se constitui, embora independente da intenção de Kant. Tanto a beleza quanto o sublime, mas sobretudo o segundo, concede ao receptor um papel impossível de ser exercido nas outras relações com o mundo. (Não estamos dizendo que se trata de tomar o receptor como elemento básico do qual se extrairia uma estrutura da arte, que, por suposto, teria na *mimesis* sua pedra de toque. Afirmamos mais simplesmente que, efetuando a busca dessa estrutura caracterizadora a partir da Terceira Crítica, é o receptor, aquele em que o efeito se atualiza, que nos servirá de ponto de arranque. (Pelo esclarecimento a seguir efetuado sobre a representação-efeito, logo se verificará a provisoriedade desse ponto de partida). É ao efeito atualizado no receptor que cabe a relevância que a *Darstellung* alcança na *Crítica da faculdade de julgar*. Da *Darstellung* dizíamos que ela se impunha, em um tipo de experiência que já não permitia a determinação dos objetos, como maneira de manter a relação do sujeito com a matéria do mundo, i.e., com a natureza; relação não caprichosa e idiossincrática, como se poderia supor desde que ela não mais admite um juízo determinante. Noutras palavras, para que o realce do sujeito individual não implicasse um mundo atomizado, o sistema kantiano tinha tido de se reequilibrar. Ele, que, na Terceira Crítica, já não privilegiava a experiência científica mas o princípio de fim, sobre o qual se erigirá a experiência estética, não supõe menos *uma relação para fora*, do sujeito com a realidade. Como também vimos, nessa busca de refazer as linhas gerais do sistema, Kant trabalhara uma verdadeira escalada. No degrau mais íngreme se punha o sublime. Ora, com ele não só a própria imaginação será posta fora de jogo como a *Darstellung* terminará por receber o qualificativo de “negativa”.

Da terceira leitura extraímos uma conclusão, efetuamos um esclarecimento retificativo e encaminhamos uma questão a ser desenvolvida. A conclusão será menos relevante porque já terá sido entendida: mesmo que não se preocupe centralmente com a obra de arte, Kant refina os instrumentos de compreensão para o papel do receptor – este sujeito individual que não pode ser compreendido senão como *suplemento* da obra, portanto fraturado, pois que contingente mas necessário. (É mesmo de estranhar que tanto H. R. Jauss como Wolfgang Iser não tenham dado maior atenção à estética

passível de ser extraída de Kant). Mas a conclusão seria muito pobre se se restringisse a chamar a atenção para as figuras do efeito e do receptor. Como não sublinhar também que, ainda antes de se tornar negativa, a apresentação no sublime concebe outra matéria (*Stoff*)? Ou seja, permanecendo privilegiada a relação com o fora, este já não se confunde com a natureza. A obra de arte é produto desse lançar-se do sujeito para fora, sem que o alcançado seja um mero homólogo do que, antes dela, já estava fora, i.e., algo organizado como natureza. *A falência da capacidade conceitual que alcança seu máximo no sublime não significa que ele deixa de processar representações.* (Estas são negativas porque não reapresentam uma matéria dada). Ao contrário, o produzir algo dissemelhante ao naturalmente organizado mostra a intensidade do efeito (da representação-efeito). Sem dúvida, nosso argumento tem a desvantagem de caminhar sozinho, sem respaldo explícito de Kant. Schaeffer está certo em afirmar que a ênfase kantiana do “estado de representação” (*Vorstellungszustand*) tinha outro propósito que o de chegar a uma teoria autônoma da arte. Mas isso não impede que já não sintamos o agulhão da outra leitura quando verificamos que as condições estavam dadas para que isso fosse feito. Assim, o interesse pela estética kantiana não precisa se confundir com uma teoria especulativa da arte.

Passemos ao esclarecimento retificativo e à questão prometida. O esclarecimento concerne ao que chamamos de representação-efeito. Assinale-se o mínimo indispensável. A representação-efeito não tem nada a ver com a reprodução do objeto, pois inclui a resposta que se atualiza em um sujeito enquanto receptor. Mas não está clara a relação com a obra de arte. Cabe antes de início acrescentar: do mesmo modo que a *mimesis* em geral não se restringe à sua função na obra de arte, tampouco a representação-efeito é exclusiva da arte. Não é a generalidade de uma e outra que nos importa, mas sim aquela que se processa a partir da arte. É na arte que a representação-efeito tem uma função estrutural. A razão parece simples: ao passo que, na estrutura do discurso científico e filosófico, operadores e conceitos dão ao enunciado o papel primordial, a obra de arte não dispõe dos homogeneizadores da experiência que são exatamente os operadores e os conceitos. Ao contrário, na obra de arte o “enunciado” – que preenche a página que se lê ou a tela que se vê – supõe o trabalho do receptor com os

vazios que acompanham a cena textual ou pictórica. Como a teorização do papel desempenhado pelos lugares vazios (*Leerstellen*) já foi exaustivamente compreendida por Wolfgang Iser, baste-nos repetir uma de suas anotações centrais: “Em princípio, os lugares vazios são do texto (*sind die Leerstellen solche des Textes*), em seguida, marcam aquele ausente que só se atualiza pela representação” (ISER 1976: 334). Daí tanto se pode dizer que os vazios independem do receptor como que só se tornam visíveis por sua atualização. Em consequência, eles tanto pertencem à estrutura da obra quanto essa estrutura depende de quem nela “encontra” um sentido. É preciso contudo acentuar que essa solidariedade caracterizadora dos vazios – serem da obra e dependerem do receptor – ainda deixa escapar um traço fundamental. A representação-efeito não é simplesmente a ressonância afetiva motivada pela estrutura da obra de arte. Pois, na obra de arte, “o mundo não é convocado com seu tom de realidade” (MALDINEY 1973: 215). Se o fosse, nos bastaria considerar a representação cartesiana e cientificamente privilegiada, com a consequência de manter-se a subordinação da arte à teoria da ciência. Nela, muito ao contrário, o artista “dissolve a *representação* das coisas em um *ritmo* de arabescos fosforescentes e de fluxo luminoso” (MALDINEY 1973: 13). Neste sentido, pode-se ainda convocar Adorno: “Pois tudo que as obras de arte contêm em si, a forma e os materiais, o espírito e a matéria, *emigrou da realidade para elas e nelas é privado de sua realidade*” (ADORNO 1973: 158, grifo meu). *À medida que tudo que a obra de arte contém emigrou da realidade, a sua privação não equivale à sua ausência de realidade, mas sim à sua metamorfose*. Essa metamorfose se plenifica pela representação-efeito: ela é impossível sem o olho da mente que converte em visível os vazios que ali estavam em estado de latência. Mas será sempre indispensável considerar-se que esse efeito não exerce sua função estética sem a transformação acentuada por Maldiney. Para que a representação-efeito se cumpra no âmbito da relação estética é preciso que a afecção do receptor afete o caráter da própria imagem, agora vista não como resto de algo que o receptor recorda mas como caminho para um arabesco. (*A madeleine* não traz Proust de volta à infância, mas ao caminho textual, ficcional, que se abre a partir do gosto da infância. A tentativa de reconstruir a casa de Matacavalos não resgata para Bentinho o passado senão que o abre para, sem o seu propósito, expor outra via de sua própria história).

Venhamos por fim à questão prometida. Ela começa por sua formulação preparatória: a presença da *Darstellung* não ultrapassaria as razões que a puseram em destaque na *Crítica da faculdade de julgar*? Na tentativa de respondê-la, passemos primeiro em revista os dados à disposição.

A apresentação, como indica o § VIII, supõe a atualização do princípio de fim e consiste em “colocar ao lado do conceito uma intuição correspondente” (B XLIX). Chame-se desde logo a atenção para a propriedade do “conceito” considerado. Na experiência que conta com o princípio de finalidade, este é representado a partir de “um fundamento objetivo”, quando então se oferece *previamente* ao objeto – “Se o conceito de um objeto é dado, o trabalho da faculdade do juízo, no uso desse conceito com vistas ao conhecimento, consiste na *apresentação (exhibitio)*, i.e., que ela deve pôr ao lado do conceito uma intuição correspondente” (B XLIX). Ou a partir de “um simples fundamento subjetivo”: “É a concordância de sua forma (i.e., a submissão do objeto à finalidade que nele se vê) com a possibilidade da própria coisa” (B XLVIII). É essa uma modalidade bastante peculiar de “conceito”, pois deriva de um processamento que, do ponto de vista do conhecimento estrito, seria ilegítimo. Essa peculiaridade do conceito quando associado ao princípio de finalidade não explicaria que a imaginação não se restringisse a esquematizar mas que, ao lado dessa propriedade, se estabelecesse a *Darstellung* e, com esta, uma intuição se pusesse ao lado do conceito? Como a entendemos, a intuição (*Anschauung*), assegurada pela apresentação (*Darstellung*), ao se pôr paralelamente ao conceito, como que trava os passos da imaginação, que permanece produtiva mas *presa* ao horizonte da natureza, tendo impedida a sua ilimitação. O passo é importante porque, se a imaginação produtora fosse ilimitada, como ela se transmitiria de uma para outra subjetividade a não ser de maneira arbitrária?

Podemos vir agora à formulação plena da questão: como, no juízo de gosto, a apresentação, participante que é da produção subjetiva do receptor, se distinguiria da representação? A pergunta não teria sentido na *Crítica da razão pura*. Nesta, o papel do sujeito consiste em receber o objeto da experiência. Ou seja, em contentar-se em representá-lo. Assim sendo, é clara a inferência: a *Darstellung* não se limita a assinalar o papel ativo que agora terá o receptor – por efeito de uma imaginação que se tornou produ-

tiva – como, simultaneamente, assinala a experiência doutro tipo de objeto – aquela que não admitirá a subsunção de seu objeto na generalidade de uma lei. Essa diferença tornar-se-á cada vez mais acentuada à medida que Kant caminhe na escalada que o levará da beleza ao sublime e prossiga no desvendamento deste último. *O sublime implica o atordoamento progressivo do aparato transcendental*; atordoamento que, em primeiro lugar, afeta o entendimento, depois a razão, que deixa de conceber uma Idéia da razão para elaborar uma Idéia estética, depois a imaginação, e, por fim, a apresentação.

Que significa todo esse progressivo colapso senão que a fratura do sujeito – exposta ali onde a experiência mais depende de sua *particularidade* – conduz à produção de um objeto fantasma, i.e., desconforme à correspondência com objetos similares da natureza? Essa desconformidade se torna plena diante do juízo estético, que, em suma, nos põe diante de um objeto que, de antemão, não propicia uma intuição determinada e cujas negações sucessivas bloqueiam o mero reconhecimento da natureza sensível. Prova pelo contrário: antes da experiência culminante do sublime, a presença de sinais compatíveis com a natureza sensível ainda se cumpria graças à *Darstellung*. Mas esta, na etapa derradeira, se torna primeiro “inadequada” e, depois, “negativa”.

Se nos situamos fora do âmbito da Leitura 1 – que oferece uma explicação fácil para a escalada – que significaria isso senão que todo o circuito referido se mostra como *sinais indiretos mas inequívocos* da produção de um certo objeto? O fato de que este se dê em uma relação que só pode ser estética tem pois uma relevância que Schaeffer não foi capaz de reconhecer. É certo que, para Kant, este objeto só secundariamente é artístico. Mas não é menos verdade que, como já se assinalou, se compreendemos a razão pela qual privilegiava o objeto natural – só ele permitir falar-se em “finalidade sem fim” – e se já aprendemos que sua própria teoria do sujeito permitia concebê-lo como uma não unidade harmônica em si mesma, haveremos de acatar que aqueles sinais indiretos concernem à produção do objeto de arte. *Em seu limite, o objeto de arte se mostra como algo que se nega a se apresentar como o correspondente ao que uma intuição reconhece*. A arte já não é portanto súdita da natureza. Em troca, e mesmo por isso, não pretende comandá-la. Em vez de oferecer este serviço a seu usuário, dele exige o



reconhecimento de seu próprio estado. A obra de arte se põe para fora – o *efeito* que participa de sua estrutura – para que imponha que o de fora que implicava, o receptor que atualiza o efeito, veja dentro de si. Ver dentro de si não significa por certo o mero estímulo à auto-reflexão, mas sim do que lhe é apresentado, ainda que pelo avesso.

A conclusão a que chegamos afirma a insuficiência das leituras 1 e 2. Sem se negar que Kant tenha servido a teorias especulativas da arte, vemos que ele dá condições precisas para uma teoria concreta. Mas particularmente nos importa uma pergunta daí derivada, que, no entanto, já se formulava no contexto da leitura 1: por acaso, seria de negar que os sinais indiretos há pouco referidos apontam para um *amimetismo visceral*? Contra nosso propósito, não teríamos chegado a uma conclusão paradoxal: tendo-nos empenhado em identificar a escalada a que Kant submetera a experiência conforme a fins até chegarmos à experiência da finalidade sem fim, aceitá-la significaria admitir que, no objeto do sublime, nos encontramos com uma forma de arte que recusaria qualquer correspondência com o sensível?

Mas talvez tenhamos nos apressado em declarar nosso fracasso. Sem que renunciemos à cautela, dizemos:

a) ainda há *mimesis* ali onde a intervenção da *Darstellung* não está ameaçada. Isso contudo sob uma ressalva importante: evidentemente, o *mímema* já não tem aí o caráter de dominância de uma semelhança. Como essa dominância significaria a equivalência da *mimesis* com a *imitatio*, a beleza kantiana não poderia ser aceita dentro dos parâmetros da *mimesis* antiga, que se funda na correspondência com as formas orgânicas da natureza<sup>6</sup>. Explicitado esse limite, o não privilégio da semelhança já encontrava um paralelo em conhecida passagem da *Poética* aristotélica – que assinala por que, embora dentro de seus limites próprios, tratava da *mimesis* e não de uma experiência reduplicadora:

<sup>6</sup> A afirmação de que a *mimesis* antiga, em sua máxima formulação, a *Poética* aristotélica, supunha uma concepção orgânica não é nova. Embora devesse ser desenvolvida, segundo Max Kommerell, ela já era formulada em 1869: “[...] O poema também contém em si um ser que, como mostrara Gustav Teichmüller, nas *Aristotelische Forschungen* (Halle, 1869, tomo II, p. 434), há de ser, *por analogia, concebido como um ser orgânico*” (KOMMERELL 1940: 53, grifo meu).

“Temos prazer em olhar as imagens mais cuidadas das coisas cuja visão nos é penosa na realidade, por exemplo as formas de animais perfeitamente ignóbeis ou de cadáveres” (Poét., 48 b 9 ss). Embora a beleza aristotélica não se coadunasse com a kantiana, a passagem citada tem em comum com a Terceira crítica supor que a experiência estética implica o domínio de uma flagrante diferença quanto à cena que representa;

b) a afirmação da *negative Darstellung* mostra um quadro de teor diverso. Que poderia a “apresentação negativa” implicar senão a ausência de qualquer figuratividade? E como alguma *mimesis* seria agora concebível? Se rejeitamos a construção utópico-arquitetônica que a leitura histórico-filosófica propõe, que nos restará senão contar com o não-representativo das sensações, com as combinações de luzes e cores, conforme nos propõem os que hoje vêm em Kant o legitimador antecipado da arte abstrata? Insistimos porém em que não há apenas essas duas leituras. Apressemos-nos em acrescentar que a terceira via não se abre com E. H. Gombrich, que observava: “É sem qualquer apoio na estrutura que o espectador deve mobilizar sua memória do mundo visível e projetá-lo no mosaico de pinceladas (*strokes and dabs*) na tela diante de si” (GOMBRICH 1960, 202). Para Gombrich, a *mimesis* seria inevitável, por mais antfigurativo que fosse o quadro, porque a “projeção psicológica” converteria em semelhante mesmo a mais abstrata das composições. Tal solução é insuficiente porque, além de implicar uma resposta sempre privada – a conversão à semelhança se faria de acordo com a mera idiossincrasia de cada espectador –, convertendo a *mimesis* em um banal mecanismo projetivo, suporia o reingresso *tout court* do primado da semelhança. A hipótese que defendemos, ao contrário, supõe que a fecundidade de uma reflexão sobre a *Crítica da faculdade de julgar* está em permitir que (1) se ultrapassem os limites da *mimesis* antiga, (2) se assinale como, na *mimesis*, operam as variáveis ‘semelhança’ e ‘diferença’, sem o que se perde a contribuição de séculos na especificidade da imagem artística.

Ainda é cedo porém para entrarmos de cheio nessa discussão. Apenas a antecipamos porque poderia parecer que a referência ao conhecido tratado de Gombrich continha nossa arma secreta. Além de que essa arma não existe, alguns elementos preliminares ainda hão de ser abordados.

O primeiro é rapidamente formulável. Já se torna quase ocioso sublinhar que a concorrência que a *Darstellung* estabelece, no âmbito da Terceira crítica, com a *Vorstellung* significa que esta, no âmbito da experiência estética, se afastou de sua primeira acepção – representação como correspondência fiel a uma cena prévia – para se integrar em sua segunda acepção – a representação como efeito. Mesmo aí entretanto se impõe uma ressalva. É evidente que, na Terceira crítica, tanto a *Darstellung* como a *Vorstellung* kantianas são pensadas *dentro do âmbito da visão*. Para quem se preocupa com a questão da representação na arte, seria lamentável que essa observação não fosse imediatamente articulada a uma outra: a questão da linguagem. Não podendo tampouco aqui aprofundá-la, nos limitemos ao mínimo indispensável. Nos quadros do pensamento moderno, o realce do visual e o menosprezo da linguagem verbal foram de início afirmados pelo *cogito* cartesiano. O visual geométrico que ressaltava era obviamente o da representação e o desprezo pela linguagem tornava mais difícil o reconhecimento do que temos chamado de representação-efeito. Com Kant, são desmanteladas essas condições. Daí termos podido (a) verificar o prejuízo de manter-se o desconhecimento da segunda acepção do termo ‘representação’, (b) converter essa segunda acepção, a representação-efeito, em condição mesma para os juízos que contam com o princípio subjetivo de fim e, sobretudo, (c) acompanhar Kant na neutralização do fim (a “finalidade sem fim”) na experiência estética. Daí, sem maiores trabalhos, poder-se sintetizar: por si, a representação-efeito abrange também o trabalho efetuado com a linguagem verbal. Ao contrário, por pensar de acordo com os quadros ainda dominantes no pensamento europeu, Emmanuel Levinas se impedia de considerar a representação-efeito:

Não é o irracionalismo do sentimento ou da vontade que vem abalar o conceito da representação. Um pensamento que esquece as implicações do pensamento, invisíveis antes da reflexão sobre esse pensamento, *opera* sobre objetos, em vez de pensá-los. [...] A idéia de uma implicação necessária, absolutamente imperceptível ao sujeito dirigindo-se ao objeto, não se descobrindo senão *após* (*après coup*), na reflexão, não se produzindo pois no presente, ou seja produzindo-se *contra minha vontade* (*à mon insu*) – põe fim ao ideal da representação e da soberania do sujeito [...] (LEVINAS 1967: 131).

Conforme Levinas, portanto, nem Schopenhauer, nem Nietzsche se não que só um pensamento de base fenomenológica conseguiria descartar a representação. Mas a questão adquire outro encaminhamento a partir da introdução do sujeito não mais concebido como solar. Diante da literatura atual de qualidade, tornou-se corriqueiro repetir que a linguagem tem um potencial que extrapola a intenção do poeta. A partir daí, uma teoria da crítica que se afina em confundir o sujeito com a sua teoria tradicional, apenas perpetua um divórcio, cujos efeitos desastrosos ela não leva em conta. É óbvio que Levinas não pensava em alguma teoria da crítica, mas sua reflexão permanece adequada a qualquer uma que mantenha a correlação entre o sujeito unitário e a representação. Assim, por exemplo, em ensaio bastante anterior ao de Levinas, Maurice Blanchot, referindo-se às conseqüências da correlação entre sujeito unitário e representação, escrevia a propósito de Kafka:

Aquele que se restringe ao relato penetra em algo opaco de que não se dá conta e aquele que se atém à significação não pode alcançar a obscuridade de que ela é a luz denunciadora. Os dois leitores não podem jamais se encontrar; é-se um, depois o outro; compreende-se sempre mais ou sempre menos do que é preciso. A verdadeira leitura permanece impossível (BLANCHOT 1949: 12).

Nos dois casos, põe-se em xeque tanto a representação como simples engendramento visual, quanto a ilusão realista da linguagem, efeito secundário daquela. Mas se cai por terra a ligação do sujeito solar com a representação “geométrica”, se se admite que a fratura do sujeito é anterior a seu ocaso no pensamento contemporâneo, que fundamento ainda teremos para manter o hiato entre representação e a perspectiva de idéias reflexivas (i.e., concebidas *après coup*)? Essa aproximação se torna indispensável ao preferir-se a leitura de uma Terceira crítica que, arquivando seu propósito intencional (arquitetônico-utópico), destaque sua teoria estética implícita. Sua necessidade se torna ainda maior se voltarmos por uma última vez a passagem de Kant e a articularmos à reflexão dele relativamente independente.

Na explicação da diferença entre beleza livre e a beleza “aderente”, Kant excepcionalmente põe em pé de igualdade exemplos de beleza livre naturais e artísticos.

Muitos pássaros (o papagaio, o colibri, a ave do paraíso), uma quantidade de conchas marinhas são belezas em si, que não se referem a nenhum objeto, determinado quanto a seu fim, por conceitos, mas sim agradam livremente e por si. Assim (também) os desenhos à grega, a folhagem para molduras ou sobre papéis de parede, etc, não significam nada por si; nada representam, nenhum objeto sob um conceito determinado e são belezas livres (B 49).

Nada conterem de figurativo é a condição mesma para que os exemplos sejam de pura beleza; para que então se integrem no que temos chamado representação-efeito, pois o efeito não depende da existência de figuras. Embora os exemplos, em sua extrema simplicidade, não tratem de uma verbalidade deslizante, polissêmica, não é difícil constatar que participam de sua natureza – não pressupõem um efeito certo ou uma decodificação determinada. Por conta disso ou são recebidos como o que Kant chamava *parerga* (ornamentos) – “aquilo que não integra toda a representação do objeto, mas sim é apenas uma adição externa [...]” (B 43) – ou como casos de beleza livre. Importa-nos a oposição: ou são isso ou aquilo. *A beleza absolutamente livre não se confunde com o ornamento*. Não é pois acidental que ultimamente se tenha destacado a questão do arabesco, na Terceira Crítica (cf. BEHNKE 1993: 101-123), tomando-se-lhe como modo de expressão contrária à representação figurativa: “Como modelo plano, abstrato e estilizações sem profundidade espacial e sem perspectiva, os exemplos arrolados de beleza livre renunciam à figuração mimética e à objetualidade” (BEHNKE 1993: 102). Mas será isso tão verdadeiro quanto à primeira vista parece? Outra vez lamentando os limites de espaço, procuremos esboçar resposta contrária. Recorra-se a uma passagem de Friedrich Schlegel que aparentemente nada tem a ver com o caso. Do “Discurso sobre a mitologia”, destaquem-se duas passagens:

Afirmo que falta a nossa poesia um centro de gravidade (*einem Mittelpunkt*), como, para os antigos, era a mitologia e todo o essencial em que a poética moderna não se iguala à antiga se condensa nas palavras: não temos uma mitologia” (F. SCHLEGEL 1800a: II, 312).

[...] Essa confusão artisticamente ordenada, essa simetria arrebatadora de contradições, essa admiração e perpétua alternância de entusiasmo e ironia, que vive mesmo nas menores partes do todo, parece-me ser mesmo uma mitologia indireta. A organização é a mesma e, certamente, o arabesco é a forma mais remota e originária da fantasia humana (ib. 319).

No próprio Schlegel, a relação entre as duas passagens estava no seguinte: por nos faltar, a nós modernos, o “centro de gravidade” da mitologia, precisamos descobrir e incentivar uma “mitologia indireta”. A propósito, acrescentemos: menos lhe importava que a presença de deuses antropomórficos tornasse a mitologia figurativa do que ela permitir a objetivação de paixões contrapostas, criadoras, como noutro contexto dirá Starobinski, de “uma psicomaquia alegórica” (STAROBINSKI 1966: 16). Daí Schlegel derivava o louvor do romance, porque apresentava “a vida em sua totalidade”, a vida sem modelo, puro arabesco (cf. OESTERLE 1984: 139). Conclusão imediata: o arabesco oferece a possibilidade de uma apreensão do sensível sem figuras. Donde se infere, como o faz Oesterle, que o arabesco é “amimético”? Permito-me discordar e, assim, divergir da leitura freqüente da “beleza livre”. Se entendermos a mimesis como um fenômeno que combina diferença sobre um fundo de semelhança, se ultrapassarmos sua concepção orgânica, nos diferenciamos da leitura que a traduz na correspondência entre um modelo – uma cena do mundo – e uma obra que o “imita” (ou representa). Acrescente-se ainda: a semelhança contida na mimesis corresponde ao “horizonte de expectativas” de uma comunidade, de uma sociedade ou mesmo de uma época, que orienta a apreensão da diferença. É por esse fundo de semelhança metamorfoseado pela diferença que se constitui o caos bem ordenado, como se poderia dizer em proximidade à formulação de Schlegel. Ou ainda é pela representação-efeito atualizada pelo receptor que semelhança e diferença se fundem, sem que necessitem de figuras (seja objetos na pintura, seja personagens na obra literária). Sem a representação-efeito, não há psicomaquia mas apenas o reconhecimento de traços, cores, volumes. O arabesco liberta a obra do figurativo obrigatório para que radicalize a mimesis. Onde o arabesco não remete à mimesis, que é a obra não-figurativa senão apenas decorativa, ornamento que enfeita?

Sem dúvida, esse final, por ser apenas dedutivo e não acompanhado da análise de obras, pode parecer apenas especulativo. Ele o é, de fato. Esperemos que um dia possa desdobrá-lo analiticamente.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*, texto, trad. e notas de R. Dupont-Roc e J. Lallot. Paris, Seuil 1990.
- BAEUMLER, A. *Die Irrationalitätsprobleme in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- BEHNKE, K. “Romantische Arabesken. Lineatur ohne Figur und Grund zwischen Ornament-Schrift und (Text-)Gewebe”. In: *Schrift*, H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer (eds.). Munique, W. Fink Verlag 1993. (Tradução brasileira: “Arabescos românticos”, de Johannes Kretschmer e L. C. L., *Cadernos da pós / Letras*, nº 16, UERJ, Rio 1995).
- BLANCHOT, M. “La Lecture de Kafka”. In: *La Part du feu*. Paris, Gallimard 1949.
- CHÉDIN, O. *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*. Paris, J. Vrin 1982.
- GOMBRICH, E. H. *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (1960), Princeton University Press 1984.
- ISER, W. *Der Akt des Lesens*. Munique, W. Fink 1976.
- KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft* (1781, 2ª ed. modif., 1787), vol. III-1 da *Werkausgabe*, W. Weischedel (ed.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974. Trad.: *Crítica da razão pura*, por Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger, São Paulo, Abril Cultural.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*, (1790), vol. X da *Werkausgabe*, W. Weischedel (Ed.), Frankfurt a. M., Suhrkamp 1974. Trad.: *Crítica da faculdade de julgar*, por Valerio Rohden e Antônio Marques. Forense Universitária, Rio de Janeiro 1933.

- KOMMERELL, M. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie* (1940). Frankfurt a.M., V. Klostermann 1957.
- LAPLANCHE, J. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF 1971.
- LEVINAS, E. “La Ruine de la représentation”. In: *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*. Paris, Vrin 1967.
- LYOTARD, J.-F. *Leçons sur l’analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*. Paris, Galilée 1991.
- MALDINEY, H. *Regard parole espace*. Lausanne, L’Age d’homme 1973.
- MARQUARD, O. “Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst”. In: *Poetik und Hermeneutik III, Die nicht mehr schönen Künste*, Hans Robert Jauss (ed.). Munique, W. Fink Verlag 1968.
- NANCY, J.-L. *The Birth to presence*. Stanford, University Press 1993.
- OESTERLE, G. “‘Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente’. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske”. In: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. H. Beck, P. C. Bol & E. Maek-Gérard (Eds.). Berlin, Gebr. Mann Verlag 1984.
- PONTALIS, J.-B. cf. LAPLANCHE, J.
- SCHAEFFER, J.-M. *L’Art de l’âge moderne. L’Esthétique et la philosophie de l’art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Gallimard. 1992.
- SCHLEGEL, F. “Rede über die Mythologie” (1800a), *KA H. Eichner* (ed. e introd.), vol. II. Munique – Paderborn – Viena, Verlag Ferdinand Schöningh 1967.
- STAROBINSKI, J. “La Rochefoucauld et les morales substitutives”. In: *Nouvelle revue française*, nnn. 163-4, julho-agosto 1966.



# ○ pétreo

## Notas sobre a teoria do sublime a partir do olhar do “mais alheio ao homem”\*

Hartmut Böhme\* \*

**Abstract:** This paper deals with Kant’s differentiation between artistic beauty and the sublime in nature. In this latter, Kant subsumes everything wild, uncultivated, inanimate and makes it – apparently – available to Aesthetics. As the quintessence of resistance, the “stone” stands for everything that remains the most estranged from the human sphere. In texts of Romantic authors such as Novalis, it can be seen how the “stone” in its turn takes possession of human beings and move them away from human nature. From Romanticism up to contemporary art, the sublime establishes thus a dominion of total alterity, which evades control and keeps consciousness alert to the fact that also in human beings there is an uncontrollable element demanding its rights.

**Keywords:** Kant; Sublime; Subject; Domination of Nature; the Other.

**Zusammenfassung:** Der Artikel behandelt Kants Differenzierung von Kunstschönem und Erhabenen der Natur; im Letzteren fasst der Aufklärer all das

---

\* O texto foi publicado em alemão sob o título “Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des “Menschenfremdesten” no livro *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Ed. Christine Pries. Weinheim: Acta humaniora 1989. p. 119-141. Com autorização do autor, o texto foi traduzido para o português por H. Galle e C. Ribeiro de Sousa e revisado por Andréa Luisa Bucchile Faggion.

\*\* O autor está a cargo da Cátedra de Teoria da Cultura e Diretor do Instituto de Ciências Culturais da Universidade Humboldt, Berlim.

Wilde, Unkultivierbare, Unbelebte und macht es der Ästhetik – scheinbar – verfügbar. Als Inbegriff des Widerständigen ist das Steinerne das, was der menschlichen Sphäre am fremdesten bleibt. In Texten der Romantiker, etwa bei Novalis, lässt sich beobachten wie dieses Steinerne seinerseits vom Menschen Besitz ergreift und diesen von seiner Menschennatur entfremdet. Von der Romantik bis in die Kunst der Moderne stellt das Erhabene damit einen Bereich des ganz und gar Anderen dar, der sich der Beherrschung entzieht und das Bewusstsein dafür wachhält, dass auch im Menschen ein nicht Beherrschbares sein Recht beansprucht.

**Stichwörter:** Kant; das Erhabene; Subjekt; Naturbeherrschung; das Andere.

**Resumo:** O artigo tematiza a diferenciação de Kant entre beleza artística e o sublime na natureza. Neste último, Kant engloba tudo o que é selvagem, não-cultivado, inanimado e o torna – aparentemente – acessível à estética. Quintessência do resistente, o pétreo representa tudo aquilo que permanece de mais estranho à esfera humana. Nos textos de autores românticos como Novalis pode-se observar como esse „pétreo“, por sua vez, se apossa dos homens e os afasta de sua natureza humana. Do Romantismo até a arte da modernidade, o sublime estabelece assim um domínio da total alteridade, que se furta ao controle e mantém a consciência alerta para o fato de que também no homem há um elemento indomável a exigir seu espaço.

**Palavras-chave:** Kant; o sublime; sujeito; dominação da natureza; o Outro.

## I. Contornos de uma teoria do sublime em Kant

No contexto da ascensão da estética ao centro da filosofia, também o sublime, ao lado do belo e do pitoresco, chega a despertar no século XVIII uma atenção, cujos motivos filosóficos e histórico-mentais ainda não foram suficientemente pesquisados. Depois dos precursores ingleses (Steele, Addison, Shaftesbury e E. Burke) e franceses (Boileau, Dubos)<sup>1</sup>, é, sobre-

<sup>1</sup> Cf. Gerhard BARTSCH, „Bemerkungen zur Bedeutung der drei antiken Autoritäten Aristoteles, Horaz und Pseudo-Longinos in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Begriffs des Erhabenen“. In: *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England*. Hg. v. Gerhard. Ch. Rump. Hildesheim 1978. P. 119-158.

tudo, a *Crítica da faculdade do juízo*<sup>2</sup> (*Kritik der Urteils kraft*, 1790/93) de Kant, na Alemanha, que deve ser considerada como resumo sistemático de um ramificado discurso estético sobre o sublime no final do século – e de fato foi percebida assim imediatamente pelos contemporâneos. Apesar disso, pode-se questionar perfeitamente se a “Analítica do sublime” realmente o estabelece de modo sistemático como *a* segunda possibilidade de uma forma do juízo estético autônomo. Seja como for, já na arquetônica da *Faculdade do juízo*, percebe-se que o trecho sobre o sublime forma um bloco errático que, nem antes nem depois, foi integrado de forma essencial. Do mesmo modo, a tentativa de levar a cabo a analítica do sublime em analogia aos quatro momentos do “juízo de gosto” sobre o belo parece artificial; já não se realiza esta tentativa com respeito à “relação” e, de modo característico, ela permanece sem força convincente frente àquela classificação inversa do sublime (em “matemático-sublime” e “dinâmico-sublime” da natureza).\*

A “passagem da faculdade de ajuizamento do belo à de ajuizamento do sublime” (KU § 23, KANT 1993: 89) não oferece nenhuma determinação positiva do sublime, mas o contorna essencialmente como algo oposto ao belo: “contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação” (KU B 76; KANT 1993: 91). O belo da natureza, ao contrário, apresenta-se na intuição sensível como bem proporcionado (“conforme a fins”) e “quase predeterminado” para nossa faculdade de juízo. No belo revela-se então – na modalidade do “como se” – “uma técnica da natureza” (KU B 77; KANT 1993: 91) que está adaptada à medida do homem e que satisfaz seu desejo pela correspondência entre natureza e faculdade do juízo subjetiva. Desta maneira, a natureza não é somente um objeto do entendimento (“Verstand”) e, portanto, um mecanismo neutral aos afetos, mas é

<sup>2</sup> No que segue, cita-se a tradução portuguesa de V. Rohden e A. Marques, KANT 1993.

\* Nota do tradutor: Isto se refere à mesma assimetria observada por Vedda no seu artigo neste Dossiê. Um dos quatro momentos através dos quais Kant analisa o juízo de gosto é o momento segundo a „relação“ dos fins, considerados nos juízos de gosto (§ 10). A “classificação inversa“ se explica no § 24.

também, análogo à obra de arte, algo que fala figurativamente e reconforta, portanto, é bela. Isto provoca o prazer positivo do belo da natureza.

O sublime, ao contrário, é um “prazer negativo” (KU B 76; KANT 1993: 88). Com isso, Kant parte tanto da forma de afeto oximoronal do sublime, já observada por Addison / Steele e Burke, como da teoria das sensações misturadas (*gemischte Empfindungen*), desenvolvida por Moses Mendelssohn. O sublime não é acompanhado por uma concordância harmônica das faculdades do ânimo como o belo – que, desta maneira, serve inequivocamente à “promoção da vida” (KU B 75; KANT 1993: 90) – mas baseia-se num estranho movimento afetivo de atração e repulsão mútua, de “inibição” (“Hemmung”) e “efusão” (“Ergießung”) (sic!). A causa disto reside na forma do objeto. Este não tem uma forma limitada, calma, que se fecha na unidade do seu equilíbrio e da sua proporção interna, mas mostra muito antes a natureza “em seu caos ou em suas mais selvagens e desregradas desordem e devastação” (KU B 78; KANT 1993: 92). O sublime é, para Kant, antes de mais nada, uma experiência de massivas dissonâncias afetivas, de desproporções objetivas e subjetivas, e, junto com isso, de um *perigo*: a natureza, percebida como caótica, poderia irresistivelmente despedaçar a estrutura ordenada interna do sujeito e levá-la ao colapso. Se este fosse o lado negativo do sublime, o prazer ainda permaneceria indeterminado e enigmático: como pode a abaladora colisão de uma autoconservação que não pode prescindir da ordem interna, como pode a colisão da autoconservação com formas e forças naturais irregulares não só repelir e fazer medo, mas ainda produzir prazer? Ora, o efeito do sublime, como se sabe, consiste justamente em “tratar” o abatedor e o prepotente da natureza como um “esquema” (KU B 110; KANT 1993: 111): o caos que inunda o aparelho perceptivo sensível é colocado à distância por um ato da consciência e usado como atrativo negativo. Atrativo negativo significa aqui que a experiência da fraqueza e do desequilíbrio do “eu sensível-corporal” se converte em *arranque* de um processo de autoconscientização do Eu como sujeito de razão inteligível. A distância qualitativa, a saber, intelectual, produz a consciência de um Eu soberano sobre todas as devastações da natureza: este é o lado prazeroso do sublime.

Ora, não diríamos que essa seja a fundamentação sistemática do único efeito possível de um estético ao lado do belo. Mas essa versão do sublime

conduz a uma característica zona de sensibilidade (“Empfindlichkeitszone”) do século XVIII – característica pelo menos da autoproteção intensa da inteligência burguesa. Também por isso, podemos considerar a filosofia kantiana como uma das realizações paradigmáticas do século. Kant tentou, em todas as frentes, desvincular a faculdade do conhecimento, os motivos da ação e os juízos do gosto, dos poderes naturais e históricos, fundamentando-os imanentemente a partir deles mesmos. Nisto consiste o processo da razão. Ele serve à abrangente autonomização do sujeito contra qualquer heteronomia. Aqui se faz palpável o *pathos* do Esclarecimento\* – o *pathos* de uma liberação de poderes radicados na natureza que invadem o homem, sobretudo, pela porta do medo, tirando-lhe a possibilidade de autodeterminação intelectual e prática.

Chama a atenção o fato de que, em Kant, a estética do sublime se encontra em uma parte da estética da natureza, embora de forma notável, pois não é a própria natureza que vale como sublime, mas aqueles efeitos no sujeito que foram provocados pela natureza grande e poderosa, efeitos pelos quais o Eu percebe sua inteligibilidade intangível. Esta é a graça de Kant. As formas tradicionais do sublime, ao contrário, não desempenham nenhum papel fundamental, nem sequer um papel de introdução ou de exemplo. O sagrado, por exemplo, que, em sua forma dupla de *tremendum* e *fascinosum*, constitui talvez geneticamente a origem do sublime, já não é, para Kant, nenhum paradigma; tampouco o é a majestade de Deus que, outrora, em sua inacessível superioridade, representava uma figura sublime. Da mesma forma, as instâncias soberanas do mundo, cujo poder causa, simultaneamente, medo e admiração, sendo que, por isso, aparecem como sublimes, tampouco formam um esquema do sublime, como o destino, a fortuna, que também envolvem os poderes míticos e mundanos no jogo de ascensão e queda, através do qual surgem os efeitos comoventes diante de uma colossal altura de queda que se transformaram no mecanismo genérico da tragédia clássica. O tradicional sublime religioso é, para Kant, evidentemente, o modelo de *todas* as formas pré-modernas do sublime. Com

---

\* Nota do tradutor: Para evitar conotações religiosas, deu-se preferência ao termo “Esclarecimento” / „esclarecido“ como tradução de *Aufklärung* em vez de „Iluminismo“ / „iluminado“.

orgulho burguês, que não reconhece nenhuma instância merecedora de vênia além da sua autoconsciência racional e moral, interpreta-se explicitamente a humildade religiosa como exemplo de uma falsa degradação do homem diante de um sublime que só adquire sua aparência grandiosa através da confusão de conceitos e da projeção (KU B 107s.; Kant 1993: 109 ss.).

Estas são inovações revolucionárias para a economia do ânimo e para a autoconsciência do homem esclarecido. Se o sublime não foi tratado como forma retórica da representação na tradição de Pseudo-Longino, refletia-se nisso, antes de Kant, a fraqueza do sujeito frente a poderes superiores externos. O sublime era uma experiência do limite que cercava o pequeno homem, radicalmente entregue e dependente da graça das entidades medonhas e veneráveis.<sup>3</sup>

Ser humano significava sempre ser efêmero. Ora, se Kant, na sua analítica do sublime, pode abdicar completamente da discussão dos *topoi* clássicos do sublime, isto acontece porque, por volta de 1800, os antigos poderes sobrehumanos já não se refletiam como objetos do medo e tampouco tinham que ser venerados como instâncias às quais se tem de agradecer a existência do homem. Kant desloca a grandiosidade das esferas sobrecelestes e o poder dos demônios subumanos e subterrâneos para o interior do sujeito. O “eu inteligível” não deve admirar nada a não ser ele mesmo, como espaço da lei moral incorporada, e não deve temer nada que não represente no homem os poderes da sedução como a força impulsiva do sensível. Nesta linha, o sublime apenas pode existir como herança secularizada: o divino torna-se o atributo do sujeito da razão, o demoníaco torna-se o atributo do “eu sensível”.

Porém, com respeito à natureza, levada à condição de paradigma do sublime por Kant, poder-se-ia mostrar que suas imagens pré-modernas raramente apresentam traços sublimes. A admiração, por exemplo, não se presta aos *magnalia* da própria natureza, mas ao Deus que nela se expressa. Esta admiração, geralmente, se manifesta sem a vinculação ao medo, característica do sublime. O mesmo vale onde se venera a natureza como *tellus mater*. De modo inverso, a natureza, na medida em que é temida – e nisso

<sup>3</sup> Este mecanismo funciona também entre reis e súditos, por isso não é um processo de soberania numinoso, mas real.

as sociedades pré-modernas, com seu ínfimo domínio da natureza, têm toda a razão – não se qualifica como sublime, mas como terrível, abominável e abjeta. Também, da perspectiva religiosa, a natureza caída é evitada: não se lhe atribui sublimidade, sendo o contato com ela reduzido ao mínimo. Assim, é preciso explicar por que Kant, na analítica do sublime, toma como esquema exatamente aquilo que, na época pré-moderna, foi qualificado de modo completamente diferente, a saber, a natureza.

Mas qual natureza? “Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d’água de um rio poderoso etc.” (KU B 104; KANT 1993: 107). Esta é a força natural – ainda – perigosa. Ela é sublime tanto quanto a natureza ilimitada que explode toda imaginação por causa de sua grandeza (KU § 25/6). Aplicando-se uma dedução invertida, isto significa: a natureza bela é a natureza inofensiva, miúda; mas também: bela é a natureza dominada. Assim como jardins e *locus amoenus* representam desde sempre o arquétipo do belo da natureza, da mesma forma, a natureza, de si mesma pacífica ou domesticada por apoderação, de certo modo “caseira” (= ordenada), é entendida, no século XVIII, como natureza esteticamente reconfortante.<sup>4</sup> Ora, minha tese é que, no século XVIII, o sublime é colocado no centro do discurso estético e tematiza ao lado do belo a “outra” face da natureza, porque, no sublime, são tratadas as zonas ainda disputadas do reino da natureza que persistem dentro do projeto burguês da dominação da natureza. O que acima foi chamado de a zona de sensibilidade do século XVIII seria, agora, de maneira mais exata, designado como a autoconsciência burguesa que se estafa na frente daquilo que, até o momento, escapa ao reivindicado título de disposição “Senhor e mestre da natureza” (Descartes) como natureza aparentemente ainda não dominada. Esta natureza não dominada desperta medo, porque, frente a ela, a soberania humana ameaça sucumbir. A estética do sublime é uma concepção que

<sup>4</sup> A „ornamented farm“, desenvolvida na Inglaterra e divulgada rapidamente no continente, estabelece de maneira precisa a síntese de beleza e utilidade. Ela é lucrativa, repousante, instrutiva e agradável.

serve para se discutir – numa dimensão pré e não técnica, a saber, a do imaginário – este medo e para se aprender a dominá-lo. Dominar o medo é justamente o objetivo do programa kantiano. O que desperta medo e angústia deve ser transformado num purgatório do imaginário: a natureza representada como sublime, frente à qual o sujeito físico é pequeno e desamparado, desperta uma “autoconservação de espécie totalmente diversa”, a saber, a autofixação em ser um sujeito verdadeiramente sublime que acha em si mesmo “uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade” (KU B 105; KANT 1993: 108).

Desta maneira, Kant reformula, para seus objetivos, a classificação de Edmund Burke, que havia caracterizado o belo como um fenômeno que servia aos impulsos da espécie (ao eros), enquanto o sublime, por outro lado, era tido como um fenômeno que incitava os impulsos de autoconservação (BURKE 1980: 72ff). O que em Burke é concebido junto ao corpóreo, no caso de Kant se converte num procedimento transcendental, que abrange de maneira cada vez mais diferenciada a universalidade do sujeito: no belo, trata-se daquela validade universal do juízo, segundo a qual se qualifica a natureza em sua adequação condescendente à capacidade de conhecimento humana; no sublime, por outro lado, trata-se da validade universal pela qual o sujeito incita a si mesmo à sua soberania universal – fazendo contraste com o outro humilhado da natureza.

Várias pesquisas,<sup>5</sup> como, por exemplo, o recente e excelente trabalho de Christian Begemann,<sup>6</sup> mostraram que aquelas formas da natureza, chamadas sublimes por Kant, formam as zonas em que trabalha a dominação científica e técnica da natureza na sua frente mais avançada. Este é, em primeiro lugar, o espaço infinito resultante das conseqüências da virada copernicana até a versão do infinito de More/Newton. E trata-se daquele infinito que

<sup>5</sup> Karl RICHTER. *Literatur und Naturwissenschaft*, München 1972. – Hans BLUMENBERG. *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M. 1975. – Hartmut u. Gernot BÖHME. *Das Andere der Vernunft*. Frankfurt a.M. 1983. – Monika WAGNER, „Das Gletschererlebnis“. In: *Natur als Gegenwelt*. Org. Götz GROSSKLAUS u. Ernst OLDEMEYER, Karlsruhe 1983, p. 235-264.

<sup>6</sup> Na minha opinião, Begemann (1987: 67-164) desenvolve a até agora mais convincente genealogia mental-histórica da estética do sublime no século XVIII.



nasceu das revoluções do espaço terrestre, que – paralelamente às conquistas espaciais e cósmicas – intervém fortemente na estrutura consciente da humanidade europeia na dominação crescente dos oceanos desde Colombo.<sup>7</sup> Ambas não constituem de maneira nenhuma avanços neutros do progresso técnico-científico, mas limiares de época que introduzem o imperialismo moderno com seus dois lados: dominação dos povos ultramarinos e dominação da natureza. Nesta linha, estão situados os programas grandiosos de auto-autorização do tipo senhorial europeu que se formava, mesmo em sua variante esclarecida, a partir da imagem fantasmática da soberania divina.

Os outros exemplos de Kant (altas montanhas, vulcões, terremotos, cataratas) devem ser relacionados a certos modelos da discussão filosófica contemporânea e da literatura de viagens, ou seja, a reais processos de exploração. As altas montanhas – um dos últimos bastiões terrestres do intransitável (100 anos depois, luta-se pelas zonas ártica e antártica) – padronizam a grandeza (infinita) da natureza. Mas também se trata somente de uma esfera em que as artes humanas (mineralogia, indústria mineira, geognosia) devem firmar-se. No século XVIII, as altas montanhas são exploradas pela ciência e para o trânsito. Tornam-se objeto privilegiado de descrições sublimes da natureza. O terremoto de Lisboa, de 1755 – ao qual Kant dedicou vários escritos e que ele explicou (pensando em termos de vulcanismo) através de uma tempestade de fogo subterrânea – converte-se, no século XVIII, naquela catástrofe que representa, no nível da história da consciência, uma cesura decisiva. O terremoto de Lisboa destrói os sistemas de segurança metafísica da Europa antiga (particularmente a teodicéia e a teologia física), enfatiza fortemente a finitude física e o desamparo metafísico (“metaphysische Obdachlosigkeit”) do homem e gera a necessidade de enormes esforços filosóficos para criar uma autofundamentação secular da existência humana. Foi alvo de pouca atenção o fato de que o terremoto de Lisboa (que, imediatamente, recebeu uma resposta *física* de Kant) ainda encontra em sua obra outras respostas: as respostas *teórica* e *moral*, nas primeiras duas *Críticas*; a *estética*, na *Faculdade do juízo*. A filosofia de Kant representa, *in toto*, a dominação (“Bewältigung”) filosófica

<sup>7</sup> Cf. Tzvetan TODOROV. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt a.M. 1985. – Carl SCHMITT. *Land und Meer*. Köln 1981.

do abalo e do medo imensos de uma natureza que, desde Lisboa, percorrem a Europa inteira como um terremoto da consciência.<sup>8</sup>

No caso da queda d'água há que pensar nas muitas cascatas alpinas, freqüentemente representadas, e também na cascata do Reno em Schaffhausen, descrita de maneira impressionante por Wilhelm Heinse e Goethe, a partir do esquema do sublime.<sup>9</sup> No que diz respeito à tempestade, finalmente, foi comprovado por Begemann (1987: 349 ss.) que a invenção do pára-raios por Benjamin Franklin detinha grande força encorajante para os intelectuais esclarecidos do século XVIII. Aquele ribombar e relampejar mítico, por onde falaram Zeus ou Jeová ou raivou a natureza feroz – mas que em todo caso foi uma das fontes mais arcaicas do medo – parecia impotente em função de uma idéia genial de um cientista: no nível dos símbolos formativos da consciência, o pára-raios transformou-se no paradigma da, em princípio, possível dominação da natureza. Portanto, reconhece-se que a seqüência kantiana de exemplos foi constituída com intenção refletida, pois foram exatamente aquelas zonas da natureza medonha e sublime que foram reunidas, as zonas discutidas pela vanguarda científica e estética do século XVIII.<sup>10</sup> O sublime, em Kant, é um empreendimento

<sup>8</sup> Cf.: T.D. KENDRICK. *The Lisbon Earthquake*. Londres 1956. – Thomas E. BOURKE. „Vorsehung und Katastrophe. Voltaires ‚Poème sur le désastre de Lisbonne‘ und Kleists ‚Erdbeben in Chili‘”. In: *Klassik und Moderne*. Org. Karl Richter e Jörg Schönert. Stuttgart 1983. P. 228-253. – Werner HAMACHER. „Das Beben der Darstellung“. In: *Positionen der Literaturwissenschaft*. Org. David Wellbery. München 1985. P. 149-173 (com referências importantes para o sublime).

<sup>9</sup> Wilhelm HEINSE. „Brief an J. W. L. Gleim“. In: W. H. Sämtliche Werke. Org. Carl Schüddekopf. Leipzig 1910. Vol. 10, p. 33. – W. H. Tagebuch der italienischen Reise 14. 8. 1780“. Ib. Leipzig 1909. Vol 7, p. 22-26. – Johann Wolfgang v. GOETHE. „Reise in die Schweiz 1797“. In: J. W. G. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Org. Ernst Beutler. (Artemis-Ausgabe) Zürich 1949. P. 172-180. J. W. G. „Brief an Charlotte von Stein 3.10.1779“. In: J.W.G. Briefe und Gespräche. Hamburger Ausgabe. Org. Karl R. Mandelkow. Hamburg 1968. Vol. 1. 274-276.

<sup>10</sup> Foi comprovado pelo projeto hamburguês da DFG *Wertwandel der Arbeit*, Gruppe: Aviatik (L. CLAUSEN / R. MEINECKE): Na fase piloto da viagem por areóstato no “mar aéreo”, os afetos sublimes são intensos e gerais, fato que está vinculado à tensão que surge de uma conquista ainda instável e arriscada do espaço natural outrora medonho.

destinado a superar, num percurso rápido do imaginário, aqueles medos arcaicos da natureza que, por um lado, bloqueiam sua dominação e, por outro, são por ela suspensos. Portanto, o sublime kantiano é a versão estética, em parte acompanhante, em parte precedente (‘protoindustrial’), do moderno programa da auto-autorização do sujeito e da submissão da natureza.

O sublime é, pois, a simulação do caos e da imensidão, a partir de uma distância segura, com o objetivo de colocar em cena um medo, que, ao ser superado, induz uma consciência grandiosa. Dito nas categorias da teodicéia, a natureza vasta e inimaginável é um mal. Com Odo Marquard, que reputou a “desmalificação” [“Entübelung”] do mundo como grande desafio da filosofia após o colapso da teodicéia, pode-se considerar o sublime como uma maneira de “desmalificar” uma natureza terrível (cf. KU B 102s.; KANT 1993: 106s.). Ora, este processo é homólogo da segunda forma do sublime, representada na versão burguesa da sublimidade feudal, senhorial do herói. Da mesma forma que a natureza evoca as forças da autoconservação inteligível, o perigo da morte na guerra pode despertar aquela intrepidez que, para Kant, representa a atitude sublime do “guerreiro” heróico (KU B 106/ 107; KANT 1993: 109).<sup>11</sup> A partir da perspectiva da *Crítica da razão prática*, o sublime da guerra pode, porém (ibid.), deixadas de lado as conseqüências fatais deste pensamento<sup>12</sup>, ser interpretado como modelo para a auto-afirmação (“Selbstbehauptung”) em meio a uma sociedade desorganizada pela injustiça e pela corrupção moral, uma sociedade em estado de guerra interna, como Kant freqüentemente viu os estados contemporâneos. Neste momento, há que lembrar aquela famosa frase que correlaciona “o céu estrelado sobre mim”, como essência do sublime, com

<sup>11</sup> Kant está pensando no “general” (“Feldherr”), não no soldado ameaçado fisicamente, cheio de medo. “General” – i.e., no século XVIII, a distância segura no famoso “morro do general” (“Feldherrnhügel”). Esta distância do perigo real é a condição imprescindível para o sublime que, desta maneira, pode ser experimentado também numa batalha perdida. Isto se assemelha ao modelo “fracasso com público” (“Schiffbruch mit Zuschauer”, o título do livro de Hans BLUMENBERG, Frankfurt 1979).

<sup>12</sup> Cf. Hartmut BÖHME: „Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“. In: BÖHME 1988: 380-398.

a “lei moral dentro de mim” (KPVA 288/289; *Crítica da razão prática*). Visto de perto, o céu sublime não é nada mais que a metáfora para o único, embora invisível, sublime no universo: a lei moral. A sublimidade desta, todavia, ganha sentido somente como forma burguesa de heroísmo: conservar, em meio a males sociais, uma auto-salvação final de um mundo em que o homem aparece como o lobo do homem. Na dignidade da invulnerabilidade moral, comprovada na desgraça mais abominável e na injustiça mais trágica, concentra-se o núcleo sublime do homem burguês. Aqui nasce o *patos* das tragédias burguesas. Conseqüentemente, Schiller reconheceu que o sublime, em sua forma do trágico e do patético, não só constitui um gênero literário, mas fundamenta exatamente o mecanismo da “desmalificação” dos males sociais, através da auto-salvação simbólica do herói ético, inclusive na queda.<sup>13</sup> Este é – como o sublime da natureza – um processo que tem lugar cativo no imaginário e, portanto, convida à literarização.

## II. O pétreo – considerado em suas linhas gerais

A versão kantiana do sublime da natureza deve ser iluminada agora a partir de uma perspectiva que parece estranha: a do pétreo. Até aqui, podia-se ver que a estética do sublime representava uma apropriação pré-técnica daquelas naturezas que ameaçam exceder seja a capacidade imaginativa, devido à sua grandeza e forma (infinitude, amorfia), seja a força auto-afirmativa do homem, devido ao seu poder. Com as altas montanhas e com as formações rochosas selvagens, Kant já havia tocado naquela parte da litosfera que, na literatura de viagens, ocupava um papel importante. Aí, o pétreo aparecia nas duas qualidades: na dimensão de grandeza inimaginável – em todos os relatos e particularmente na metáfora estereotipada do “mar de pedra”, as altas montanhas evocam a idéia da infinitude – e na sua qualidade dinâmica (como *rochedos ameaçadores sobressaindo-se* onde aquela

<sup>13</sup> Friedrich SCHILLER. *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792); *Vom Erhabenen (Über das Pathetische)* (1793); *Über das Erhabene* (1801). / *Sobre os motivos do prazer em objetos trágicos* (1792); *Do sublime (Sobre o patético)* (1793); *Sobre o sublime* (1801).

forma de movimento própria do sublime das montanhas ainda parece estancada), segundo a qual se poderia cair em abismos vertiginosos, ser abatido por rochedos, até ficar-se congelado na geada eterna dos glaciares bizarros e, logo, por assim dizer, petrificar-se a si mesmo. O dinâmico da litosfera está presente de forma mais cruel ainda nos exemplos do terremoto e das erupções vulcânicas: a combinação de pedra e fogo e o trabalho subterrâneo dos mundos pétreos causam erupções de força tão elementares que, frente a isto, todo outro dinâmico-sublime desaparece. O pétreo e a morte parecem, portanto, estreitamente avizinados, de maneira que oferecem um desafio para qualquer estética do sublime que seja uma modalidade de autoconservação.<sup>14</sup> Mas a esfera de pedra também mostrará possibilidades de experiências que, com o modelo kantiano, já não podem ser concebidas. O pétreo, como o que há de mais estranho ao homem e até como a própria essência do Outro da natureza, também ensina uma dimensão do sublime que já não pode ser entendida no sentido da autoconservação superior de Kant, mas no sentido da auto-limitação e do reconhecimento do Outro. No Romantismo, o pétreo torna-se a metáfora fundadora do conhecimento do processo poético.

A pedra – fria, seca e firme – é, por assim dizer, a partir da perspectiva da doutrina dos elementos, a concentração da terra. Somente na ligação com o hídrico, a terra se transforma naquilo que ela, em geral, significa simbolicamente: mãe terra, substância fértil. Porque na pedra não se encontra qualquer mistura de água, ela é considerada morta. Por toda parte onde o globo terrestre é interpretado em analogia com o corpo humano – em Leonardo, por exemplo, ou no hermetismo renascentista em geral, mas com frequência até a época romântica – o pétreo, as montanhas, são o esqueleto, o suporte ósseo do corpo da terra, sobre o qual está disposta a carne frouxa, atravessada pelo tecido arterial dos rios. A pedra é o que dá

---

<sup>14</sup> O espaço infinito do cosmo, na sua forma de matemático-sublime, ou, como diz Schiller, teórico-sublime, desperta, como, de novo, foi observado corretamente por Schiller, sentimentos de dor e medo não tão intensos como o dinâmico-sublime (Schiller: o prático-sublime), que ameaça destruir a condição de nossa existência; Friedrich SCHILLER. Über das Pathetische (1793). In: Horen-Ausgabe Bd. X, Org. Conrad Höfer. Leipzig 1913. P. 9 ff.

apoio à terra. Portanto, o maior terror na natureza ocorre quando este chão firme da vida começa a vacilar, se abre ou rompe numa erupção.

Com os ossos do nosso corpo não mantemos nenhuma relação ou somente relações negativas: sua aparição é a morte; o *memento mori* encontra nos ossos seu material alegórico. O quebrar dos ossos é sempre uma pequena morte, a ruptura de uma função de movimento: automovimento é a definição clássica da vida.

Ao mesmo tempo, os ossos são o que há de mais duradouro no nosso corpo; o mais duradouro é, portanto, a morte. A “caveira” é um emblema clássico da morte. O que, em nós, é análogo à pedra, os ossos, parece, então, corresponder sobretudo às experiências da morte. Aquilo que nos dá apoio e forma é, simultaneamente, aquilo que é morto, aquilo que dura mais do que nós (cf. C. D. Friedrich, o ciclo-sépie de Hamburgo). O delicado inerente à carne viva tem sua culminação paradoxal no fato de que o ponto mais sensível da vida, a mortalidade, já está dentro de nós na forma da alegoria do “homem de ossos”. Este enganchamento corpóreo de vida e morte implica em calafrios estranhos, medo, mas, também, muitas vezes, em calafrios de medo-prazer, como os que podem ser sempre observados em certas fases-piloto do descobrimento do corpo interior; como, por exemplo, durante a primeira fase da anatomia sistemática no século XVI, ou no descobrimento da técnica de raios-x, quando o aspecto dos próprios ossos ainda era sensacional: leia-se sobre os calafrios de prazer dos tuberculosos na *Montanha mágica* de Thomas Mann. Esta síndrome de medo-prazer é característica do sublime que, evidentemente, pode relacionar-se também ao interior pétreo do homem.

A escultura de pedra, por outro lado, particularmente o corpo humano em mármore, transformou-se na essência do estético. Neste caso, o corpo é construído, por assim dizer, a partir do próprio osso, isto é, a partir da morte, e por isso se converte no corpo imortal. Talvez aqui se encontre uma fonte propulsora da arte, a saber, na tentativa de se sobrepujar a própria morte por meio da perfeita modelação do morto. Deve-se pensar também nos *Anos de peregrinação* de Goethe, em que o médico Wilhelm deve aprender com o anatomista plástico, não como dissecar cadáveres de carne, sangue coagulado e ossos, mas como construir de forma plástica o corpo humano, partindo do esqueleto, à maneira de um demiurgo, de um artista.

Ou há que pensar no poema “Torso arcaico de Apolo” de Rilke. Neste, a essência da arte desloca-se para a possibilidade de o torso de uma escultura grega, o corpo pétreo quebrado, se transformar cabalmente em olho, a cada ponto de suas superfícies e rugas marmóreas, e de olhar para o observador. A pedra dura, tão impenetrável como cega, que, não obstante, é inteiramente olho, é a janela da alma, é cabalmente alma, *anima* e *pneuma* simultaneamente, *vis vitalis* e *Weltgeist*, mais viva que qualquer corpo orgânico. Este é o triunfo total da arte sobre a natureza morta. Aqui já estamos muito longe de Kant.

Os sentimentos referentes à parte visível do esqueleto da terra, isto é, às montanhas, se comportam analogamente aos significados afetivos dos ossos. Esteticamente, as montanhas representam, em primeiro lugar, o amorfo, abominável, morto, rígido, terrível. A partir daqui, há um longo caminho de exploração das montanhas e da sua apropriação estética, até que Heinrich Clauren, no seu romance best-seller *Mimili* de 1819, pode fazer das montanhas altas o cenário de um idílio. O fato de que, por volta de 1820, as montanhas ofereciam o espaço para uma história de amor significa que um *topos* clássico do calafrio sublime, ainda encontrado em todas as descrições de viagens e travessias dos Alpes no século XVIII, já está ultrapassado. Na verdade, as massas selvagens de rochedos, os campos de glaciares, os picos escarpados e cachoeiras retumbantes não mudaram nos cem anos que se passaram entre o longo poema *Die Alpen*, de Haller, e o romance trivial de Clauren. O que mudou foi a relação do homem com eles. No poema “Der Rhein”, de Hölderlin, ou também em William Turner, que, recordando-se de sua travessia dos Alpes, criou imagens de rochas e montanhas sublimes – ou ainda no romantismo de C. D. Friedrich – há, por exemplo, uma modelação do pétreo conforme o esquema do sublime. Mas, na verdade, o próprio poder da pedra é quebrado – no sentido prático e estético. Por isso, Kant tem razão quando deixa de colocar o sublime no objeto e passa a colocá-lo no sujeito, tendo em vista a apropriação consumada dos Alpes. Pertence ao passado o fato de o pétreo representar o indisponível e o poder da natureza. Mas agora, quando as montanhas, a pedra selvagem, ficam pitorescas, mesmo idílicas, pode-se pressupor a vitória do homem. Aqui o ameaçador-magnífico, o amorfo-prepotente é pacificado, isto é, civilizado, no sentido de Norbert Elias.

Ao processo civilizador do pétreo pertence também sua apropriação científica. Isto não só significa que a exploração geológica dos Alpes fez progressos vertiginosos, mas também que a penetração montanística do esqueleto da terra entrou na fase da técnica secular. Significa ademais que a mineralogia, semelhantemente ao segundo reino da natureza, conforme a botânica de Linné, tinha adquirido o status de uma ciência sistemática. Em 1735, aparecera a primeira tiragem do *Systema naturae* de Linné, cujos dois últimos volumes classificam as pedras inteiramente ao estilo do *tableau* da história natural, usado por Linné, em particular, para estabelecer o modelo para a ordem sistemática do reino vegetal e animal no século XVIII. Pedras, minerais, substâncias anorgânicas, definitivamente, nada mais são que objetos do primeiro reino da natureza. Eles já não são lidos como signos dos significados neles escondidos. Já não possuem forças particulares. As forças mágicas de boa ou má natureza, bem como as forças curativas e medicinais das pedras são excluídas da mineralogia. Questões do valor e da dignidade de pedras desempenham um papel cada vez menor (exceto nas joalherias). O antigo agrupamento mineiro das espécies de pedras, por exemplo, a classe das assim chamadas “pedras malfeitoras” [“Übeltätersteine“], que foi transmitido automaticamente na prática dos mineiros, é excluído da classificação por falta de objetividade. O relacionamento das pedras com planetas e estrelas, suas afinidades ocultas com o macrocosmo, e também – no plano da medicina – com o microcosmo, é considerado uma fantasia da escuridão pré-moderna. Também na litosfera, a natureza já não é interpretada dentro do esquema reprodutivo da *analogia entis*, que, tal como a fantasia do homem, trabalha com associações visuais, semelhanças, simpatias e correspondência.<sup>15</sup>

De tudo isso já não se fala no século de Linné, pelo menos não na ciência. Ainda que o sistema classificatório da mineralogia de Linné não tivesse o mesmo efeito retumbante de sua sistemática das plantas e dos

---

<sup>15</sup> Cf. Dietlinde GOLTZ. *Studien zur Geschichte der Mineralnamen*. Wiesbaden 1972. – Christel MEIER. *Gemma spiritalis*. München 1977. – Gerda FRIESS. *Edelsteine im Mittelalter*. Hildesheim 1970. – Hans LÜSCHEN. *Die Namen der Steine*. Thun / München 1968. Hartmut BÖHME. „Geheime Macht im Schoß der Erde“. In: BÖHME 1988: 68 ss.



animais – por causa dos seus conhecimentos deficientes – era evidente que a mineralogia como ciência empírica-analítica estava encaminhada. Pedras, metais, minérios eram objetos do conhecimento, nada mais; e, sobretudo, objetos da técnica mineira e metalúrgica, cada vez mais racionalizada. Daí surgiu uma grande fascinação pela modernização, não somente por parte dos especialistas, mas também por parte dos estudiosos e poetas das orientações mais diversas. A era poética do conhecimento das pedras estava terminando.

É nestas transformações cognitivas e práticas do reino das pedras, longínquo em relação ao homem, num campo de objetos da cultura profana, que se formam as condições para a revalidação hegeliana – contra Kant – da relação do belo da natureza e do belo da arte. Porque Hegel define o belo, de antemão, como o aparecer da idéia [“das Scheinen der Idee”], o belo da natureza fica subordinado ao belo da arte na hierarquia dos valores, sendo o belo da natureza, em comparação com a obra de arte produzida pelo homem, uma objetivação em menor medida do espírito. O reino do pétreo – particularmente quando está à toa no mundo, na forma de massas brutas, amorfo, e na materialidade não estruturada, por assim dizer desprovida de espírito [“geistlos”], e quando nem sequer passou aos primeiros graus do espírito, às geometrias cristalinas – aquele pétreo é, portanto, a parte da natureza mais tosca, esteticamente menos válida, nem bela, nem minimamente sublime (HEGEL 1970: 145 ss. e particularmente 157 ss.).

Como reverso e, simultaneamente, como equivalência desta conquista do primeiro reino da natureza, entram em jogo, por volta de 1800, duas analogias entre homem e pedra. Ambas não são novas, mas antiquíssimas. Estão, todavia, carregadas de nova atualidade. Goethe, de novo nos *Anos de peregrinação*, coloca o geólogo Jarno, agora chamado Montan, lá no alto da cumeada das montanhas, na pedra mais antiga da terra, no granito, e ele diz para Wilhelm: “Ora, se eu tratasse as rachaduras e fendas como letras, se procurasse decifrá-las, formá-las em palavras e conseguisse aprender lê-las completamente, você não estaria de acordo?... A natureza tem somente uma escritura...”. Desta maneira, Montan descobre que “na natureza humana há algo análogo ao que há de mais rígido e tosco”. Ora, por volta de 1800, isto é uma afirmação bem estranha – que também encontramos em

Novalis. Mas o que significa? Será que aqui ainda se pensa seriamente – como conseqüência da “linguagem da natureza” – que o abismo entre homem e natureza seria suspenso e, a saber, no significativo? Mas então o que seria o falar da pedra muda, que se caracteriza – em oposição ao *zoon logon echon* – exatamente pelo fato de que não é significativo? Será que aqui, nas costas do Esclarecimento científico, se colocam em jogo afinidades pré-modernas, semelhanças e vizinhanças entre homem e natureza?<sup>16</sup> É igualmente estranho que, no Romantismo, a pedra e o metal sofram – contra o *dictum* de Hegel – uma valorização alta em comparação com o vivo e o orgânico. Quase parece que o reino frio do metálico e do pétreo se transforma em essência do estético – e assim permanece até Stefan George (*Algabal*), cujos poemas poetológicos delineiam um jardim de pedras e metais subterrâneo e anorgânico como alegoria da arte.

Por um lado, portanto, pode-se observar uma dominação cada vez mais bem sucedida do reino das pedras e a degradação estética da pedra, desde o sublime até o invalidamento apagado. Por outro lado, é chamativo que a pedra faz carreira até o cume dos símbolos estéticos – e isto particularmente nos artistas de grande conhecimento mineralógico. Mas, por volta de 1800, finalmente, surge o pensamento de que o frio, ao se instalar na relação homem-natureza por meio da pura racionalidade voltada a fins [“Zweckrationalität“], leva ao esfriar do próprio homem, a saber, à sua própria petrificação. O “coração de pedra” [“Steinherz“], conforme foi comprovado por M. Frank,<sup>17</sup> também é a alma capitalista; é o homem entregue à circulação luciférica de dinheiro-mercadoria-dinheiro, desprovido de sensações, de sentidos, rígido e, apesar de todo sucesso, consagrado ao ocaso de uma maneira fatal. O capitalismo é o pacto diabólico que leva a trocar o coração de carne sensível pelo coração de pedra. O coração petrificado corresponde, ainda em Marx, à petrificação das condições sociais. O poder é pedra – não só na sua representação arquitetônica, mas, de maneira prin-

<sup>16</sup> Cf. Hartmut BÖHME. „Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 60 (1986). P. 249-272.

<sup>17</sup> Manfred FRANK. „Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext“. In: *Das kalte Herz*. Org. M. Frank. Frankfurt a.M. 1981. P. 23-387.

cial, na vontade de “cimentar” as estruturas sociais àquela densidade, indisponibilidade e independência do tempo que é própria às pedras. No século XX, isto fica visível nas arquiteturas de Albert Speer, cuja monumentalidade claramente se relaciona, na perspectiva da estética do efeito, com a sublimidade do pétreo, aspirando à manifestação triunfal do poder que se expressa nessas pedras. As condições sociais petrificadas bloqueiam a mudança revolucionária que tende a liquefazer, temporalizar, revolver o corpo social – também e particularmente o seu esqueleto. O poder moderno, que opera como petrificação, perpetua, em nível de alta técnica, aquela teatralização pré-moderna do destino que, na cena do “convidado de pedra” (*Steinerner Gast*), coloca um fim horroroso à vida de Don Juan, o desprezador das normas sociais.

### III. Passagem do sublime kantiano à poesia romântica

“Experimente perguntar às pedras e você ficará surpreso, escutando-as falar” (TIECK II, 77), diz Christian, enfeitiçado pelas pedras, já a beira da loucura, a seu pai, um jardineiro à testa do afável reino das plantas, no conto “Der Runenberg” (“A montanha das runas”) de Tieck. Mas o que teriam para falar as pedras se nelas não resoasse a voz de Deus, a voz da loucura ou a voz da poesia? É dentro desta tensão que se move o experimento romântico de não simplesmente criticar a linguagem da natureza à maneira do Esclarecimento, mas de trazer à fala as coisas mudas da natureza. Em Tieck, mas também em E. T. A. Hoffmann (*Die Bergwerke zu Falun / As minas de Falun*), fica patente que este experimento poético pode transformar-se em loucura. Em *Runenberg*, Christian abandona o espaço resguardado da sociedade, a família, a casa paterna, a cristandade e a civilização para, sob o signo de Vênus, entregar-se completamente ao mundo do subterrâneo, das pedras e do eros. Ele desaparece no apátrida, como os loucos clássicos dos quais Foucault fala, impelidos para cá e para lá nos espaços indeterminados, sem ancoragem nem apoio.

Para um louco assim, as pedras começaram a falar – e, desta forma, é caracterizado o risco. Aqui, fica claro que os românticos sabem perfeitamente que, num mundo esclarecido, a restituição da linguagem da natureza e, inclusive, o próprio experimento poético podem apresentar todos os

sinais da alienação mental. Christian volta ainda uma vez, carregado com um saco pesado de pedras, que ele despeja em frente da esposa e do filho: para eles (e para os leitores), trata-se somente de seixos e pedaços grandes de quartzo. Christian, porém, ao notar que sua esposa apenas vê pedras, diz: “reparem... são jóias que ainda não foram polidas e lavradas e, por isso, falta-lhes olho e vista; o fogo exterior e sua resplandecência ainda se encontram muito enterrados no recôndito do seu coração, mas é só expeli-los à força, para que elas sintam medo, para que não mais lhes sirva qualquer dissimulação, e então, logo se percebe qual é, de fato, sua essência.”

Ora, isto é claramente o discurso convulsivo da loucura. Mas escutemos com mais atenção. As pedras sem valor escondem um fogo no recôndito do coração que não querem entregar, e, por isso, é preciso tomá-lo à força: aí, elas são – ainda que por um instante – puro brilho, fulgor, fogo, luz, centelha. Tornam-se olho e vista. Não há dúvida de que se trata de uma alegoria do trabalho artístico. Faz lembrar a introdução hegeliana à análise do belo da arte: “cada figura” se transforma “em todos os pontos da superfície visível” em “olho”, tudo na obra de arte – e, particularmente nas esculturas de pedra, podemos acrescentar – é um “Argus de mil olhos”, é permitir ver o interior na superfície e, ao mesmo tempo, o ser olhado do observador (HEGEL 1970: 202s.). O que Christian descreve nas pedras mortas é a arte de animar, de vivificar aquele que parece morto ao observador esclarecido. Por esse meio, as coisas tornam-se entidades vivas e, segundo Christian, “iluminam a escuridão com seu riso” (Tieck II, 81). De repente, as frentes ficam confundidas de maneira estranha: o dia e o Esclarecimento são a escuridão; as coisas animadas, porém – que, no Esclarecimento, são matéria embotada, sem luz – dependem luminosidade serena. O artista expelle-as para fora das pedras mudas.<sup>18</sup> Aqui começa a transgressão do sublime kantiano.

<sup>18</sup> Há que lembrar que Jean Paul chama o humor de „sublime inverso“ („das umgekehrte Erhabene“) („Vorschule der Ästhetik“. In: Werke in 12 Bänden. Org. Norbert MILLER. München 1975. Vol. 9. P. 125). Christian não possui este humor, mas ele é, por assim dizer, seu irmão pobre, representante daquelas

A natureza, porém, entrega, segundo Christian, seu brilho sereno “ainda... não voluntariamente”. A arte também é, portanto, uma forma violenta de coagir as coisas a entregarem o que têm oculto. O artista e seu material: uma relação de eros e violência. Escutemos mais uma vez Christian sobre os tesouros no interior da terra, que ao mesmo tempo são tesouros da poesia que ele quer arrancar para a luz: “Quem dera, pudesse alguém abraçar a terra tão forte, como se esta fosse sua noiva amada, para que ela, de medo e amor, lhe entregasse com prazer o seu mais precioso bem!” (TIECK II, 79) Minas, minério, metais, pedras – eles apresentam o *tableau* do trabalho artístico masculino: penetrar o material, forçar a metamorfose do mudo e escuro em linguagem jamais escutada e em luz jamais vista por alguém. Arte como superação erótica. A obra de arte é a noiva do artista, metamorfoseada em esposa. Aqui, sem dúvida, fica elucidado algo da dinâmica violenta, arbitrária, erótica do processo produtivo estético, que não é, de maneira nenhuma, uma suave destituição e um escape pacífico, mas uma luta pelos significados encerrados no material que, para a consciência esclarecida, são somente seixos, pedaços de quartzo sem expressão. Da perspectiva do mundo comum, o processo artístico é vizinho da loucura – ou, como no caso de Christian, está realmente marcado por ela: aí, quando a visão que tem do material morto da pedra permanece no seu interior, uma visão que ele não pode compartilhar com ninguém, aí, o artista é o *outsider* louco e desterrado. Portanto, Christian é um escultor fracassado: ele não elabora o interior que vê nas pedras no que aparece à superfície, num olhar objetivo, por assim dizer, paradoxo, que colocaria em andamento o processo de recepção estética. Só então, e apenas então, a codificação idiossincrática, a visão da sua linguagem, não conformaria a consciência seccionada, ensimesmada de Christian, mas conteria a possibilidade de um ver social, proporcio-

---

figuras freqüentes no Romantismo, como em Jean Paul, nas quais a loucura ocupa o lugar do humor; por conseqüência, surge um sublime não ‘inverso’, mas ‘louco’, também uma forma particular do riso horroroso.

nando reconhecimento ao artista e entendimento à linguagem da natureza.

Pode-se dizer que, com isso, no Romantismo por volta de 1800, descreve-se o risco da arte moderna pela primeira vez, no material da *alegorese* da natureza pré-moderna, neste caso, o conhecimento sobre as pedras, na medida em que este sempre foi também poesia e doutrina de linguagem natural. O risco – o sublime em forma de loucura e a loucura sublime da poesia – também se encontra aludido em Novalis, que não foi, de modo algum, apenas uma personalidade branda, desconhecadora de tais quedas. Nos fragmentos para a continuação do romance *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis conta que Heinrich, o futuro poeta, também experimenta uma morte ritual, um despedaçamento órfico, e fica louco. “Na loucura, Heinrich se torna pedra – [flor] árvore sonante – bode de ouro – Heinrich adivinha o significado do mundo. Sua loucura voluntária” (NOVALIS 1960: I, 344, 341).<sup>19</sup>

Os exemplos enumerados da metamorfose e da loucura na poesia fazem lembrar o famoso fragmento de Empédocles: “Eu já fui uma vez rapaz, moça, arbusto, ave e peixe mudo, emergido do mar”.<sup>20</sup> A metempsicose empedocliana volta em Novalis como forma de iniciação à poesia. Ela é o elemento de loucura inevitável no processo poético, através do qual, na forma da destruição da identidade, procura-se um vínculo na afinidade com coisas e seres vivos. Diz Empédocles: “Pois, com a terra [dentro de nós] vemos a terra e com a água, a água, com o ar, o ar divino, mas com o fogo, o fogo destruidor, com o amor, o amor, o conflito com o triste conflito” (Fr. 109, CAPELLE 1960: 236). Com respeito à teoria do poético em Novalis, isto significa: você somente reconhece o que você mesmo é, reconhecer o alheio pressupõe que você mesmo seja alheio, poesia é existência excêntrica – existência não em si e para si, não como unidade de

<sup>19</sup> Cf. o motivo órfico, *ibid.* p. 345, o motivo da metempsicose, *ibid.* ps. 342.

<sup>20</sup> Fr. 117, CAPELLE 1968: 243. Foi este fragmento – em grego – que Hubert Fichte mandou colocar em sua lousa para se lembrar do fato de que o poeta não possui identidade, mas é plasmado pelas analogias simpatéticas, às vezes terríveis ou vergonhosas.

conhecimento, não como Eu idêntico ao “Eu penso”, mas como a tanto feliz quanto dolorosa transposição no Outro, um ser do Outro. Isto significa, pelo menos, percorrer ritualmente a dissolução do Eu, que pode, na era da identidade obrigatória, tomar também a forma da loucura. Aí chegamos ao lado oposto a Kant.

Novalis reconhece, no processo metafórico da arte, a expressão das alienações dissolutivas da identidade (*identitätsauflösende Verrückungen*). O status da metáfora também é o tema de Tieck, pois o projeto de Christian, em Tieck, é uma alegoria da procriação da metáfora que, todavia, no seu caso, não encontra uma forma e, portanto, se torna um aborto metafórico, um feto de pedra. O processo metafórico permanece, por conseguinte, tão súbito como absoluto. Ele é um ficar-consigo-mesmo, um tipo de mônada sem janelas, uma cifra completamente idiossincrática que encarcerava Christian na sua solidão terrível e serenidade louca. Christian é ele mesmo uma criança-pedra da poesia. Isto se reflete poetologicamente em *Os discípulos em Sais* (*Die Lehrlinge zu Sais*), quando, a partir da poética do Esclarecimento, os poetas são acusados de “exagero”, de uma “linguagem imprópria e metafórica” (“bildliche uneigentliche Sprache”), que poderia ser admitida, quando muito, como entusiasmo da fantasia (NOVALIS I, 100 / NOVALIS 1989: 67). Aqui volta a palavra “loucura”, entretanto, em forma de “doce loucura” (“lieblicher Wahnsinn”) (ibid.), pois, nos *Discípulos*, procuram-se os lados positivos do processo metafórico, criativamente subjugados:

“Tal como o rosto e os gestos, a pulsação e a cor das faces, também não expressa a Natureza o estado desta superior e estranha criatura a que chamamos homem? Não se transforma o rochedo num verdadeiro ‘tu’, quando lhe falo? E que mais sou, senão o rio, quando olho com melancolia as suas ondas e perco os pensamentos no seu curso? Só uma alma tranqüila e voluptuosa pode compreender o mundo das plantas; só o selvagem ou a jovial criança pode entender os animais. Ignoro se alguma vez houve quem compreendesse pedras ou estrelas; mas quem tal conseguiu deve ter sido um sublime ser. Só nas estátuas, única memória dos tempos passados do esplendor humano, transparecem o espírito profundo e a singular compreensão do mundo mineral; e quem à sua frente, as observar recolhido, sente-se

envolto numa casca de pedra que vai crescendo, dir-se-á, para dentro de si próprio. O sublime petrifica, e por isso não é permitido que o sublime da Natureza e os seus efeitos nos espantem, ou que averigüemos sequer onde está este sublime. Não se teria a Natureza petrificado quando viu a face de Deus, ou ficou presa do terror que a chegada dos homens lhes causou?” (NOVALIS I, 101; NOVALIS 1989: 68).

Esta é uma das passagens mais concentradas e audazes da obra de Novalis e, talvez, de toda a literatura em torno de 1800. Alguns momentos merecem ser destacados. Por um lado, Novalis fundamenta a legitimação da metafórica poética a partir do fisiognomônico. Com isto, ele dá adeus à tese da projeção, segundo a qual metáforas são objetivações projetivas do mundo interno do ânimo.<sup>21</sup> Segundo Novalis, é preciso falar de dois lados do fisiognomônico: a fisiognomonía do corpo e a da natureza. A metafórica surge através da interação mútua de ambos. Tanto o corpo como a natureza são expressões do homem. Quando a natureza articula o homem, contudo, pressupõe-se mais que a projeção de sentimentos para o espaço dos objetos, convertendo as coisas em metáforas da âni-ma. Nisto, falando com Hegel, colocar-se-ia (*setzen*) a natureza como o Outro não-autônomo do homem, no qual ele poderia perceber-se por meio de reflexão e reflexo. O rochedo, pelo contrário, se torna um “tu”. A animação metafórica postula a natureza, neste caso o rochedo mudo, como um Outro autônomo, e, por conseguinte, surge, em vez de um simples movimento de regresso a si mesmo da consciência, um movimento de reconhecimento dialético entre a autoconsciência do homem e o Outro da natureza. A metafórica da litera-

<sup>21</sup> Há que lembrar aqui que Kant é um representante da tese da projeção quando ele critica como “sub-repção” a opinião de que os próprios objetos da natureza seriam sublimes, jogando fora, para a natureza, o respeito que o sujeito em sua idealidade deveria para consigo mesmo. Novalis, neste caso, está mais próximo de Jean Paul, que, na sua análise do sublime, usa argumentos semióticos e fisiognômicos, sem ignorar as funções da natureza: “É somente a natureza, e não uma idéia intermediária, que transmite aquele salto enorme do sensível como signo para o não sensível como significado – salto que a patognomia e a fisiognomonía devem fazer em cada momento.” (Jean PAUL. *Vorschule der Ästhetik*“. 107)



tura leva isso em conta. Ela estabelece que a natureza não somente se torna a expressão fisiognomônica do homem na metáfora, mas que, ao inverso, também o Outro da natureza encontra sua expressão no homem. O rochedo torna-se Tu, o homem torna-se rochedo – ambos, todavia, são transformados: a natureza adquire traços da autoconsciência, a autoconsciência adquire traços da matéria inanimada. Assim, a natureza alcança uma consciência de si mesma na metáfora poética – isto é o que poderia ser chamado de sua inteligência penetrante, até agora encerrada e inconsciente – e a consciência transpõe-se no que, para ela, é simplesmente o Outro, em matéria morta, como um momento de si mesma. Metáfora e metamorfose estão estreitamente relacionadas com o movimento entre natureza e espírito, que aqui é postulado como idêntico ao movimento de reconhecimento dialético entre o Um e o Outro, entre duas formas de ser autônomas. O fisiognomônico é no concreto o que o movimento da autoconsciência é no espiritual e no dialógico, o que o movimento da metáfora é na poesia. A metáfora amarra corpo e expressão, espírito e natureza, o Eu e o Outro.

As pedras (como o que há de mais alheio) e as estrelas (como o que há de mais afastado) constituem aqui, por exemplo, mais do que a relação entre animal e homem, que se encontram, aliás, no alento dos seres vivos – a zona mais difícil e insegura do processo metafórico. O falante da passagem citada de Novalis, um “formoso adolescente” (NOVALIS I, 99; NOVALIS 1989: 66) que identifica a afinidade oculta como o cerne da poesia, confessa, neste passo, sua ignorância.<sup>22</sup> Ele ainda procura saber se o mundo das pedras é mais um “mecanismo sem consciência nem sentido” (NOVALIS I, 100; NOVALIS 1989: 66s.). As esculturas de pedra da Antigüidade clássica parecem-lhe cheias da estética do intercâmbio mútuo entre espírito e matéria. Ele entende isto de maneira bem diferente da tradição platônica-aristotélica. A partir da idéia da forma, o artesão ou o artista altera uma matéria “não significativa”. A forma é a modelação ativa, objetivação da idéia na matéria, tanto numa escultura como numa cadeira. Aqui só existe

---

<sup>22</sup> O papel fundamental das simpatias ocultas para a estética do belo e do sublime, partindo das “Sympathien” juvenis e entusiasmáticas de Wieland (1754) até o primeiro romantismo (quer dizer naquele meio século em que o simpatético foi varrido da filosofia), ainda aguarda investigação.

uma direção do movimento: a forma grava-se como força ativa na matéria passiva. No texto de Novalis, um tal conceito da matéria significaria “rebaixar a natureza até ao nível de máquina sem passado nem futuro” (NOVALIS I 99; NOVALIS 1989: 65s.). Desta forma, entretanto, a natureza não seria natureza, pois ela tem história, é uma força ativa e modeladora. Portanto, ela participa daquilo que se chama forma ou espírito: é justamente o que faz dela a “contraprova do homem”, a “indispensável resposta” (NOVALIS I, 99; NOVALIS 1989: 66). Assim como o homem se expressa na natureza – de maneira mais acabada, talvez, na contraprova dele mesmo em mármore – assim o homem se torna, no seu encontro com a natureza, aquele que, sendo espírito, não é: corrente, planta, pedra, rochedo. De novo a lembrança de Empédocles. Recurso aos pré-socráticos, para além do idealismo clássico da filosofia grega.

No trecho citado, isto se encontra expresso na meia frase mais extraordinária já formulada sobre a estética de recepção: a estátua de pedra, contemplada, “envolve o observador arguto com uma casca de pedra que parece crescer de fora para dentro” (NOVALIS I, 101).<sup>\*</sup> A questão que aqui se coloca é a seguinte: na recepção, o movimento da autoconsciência não contém um ser-colocado-fora-de-si, uma des-subjetivação, uma “trajetória excêntrica” que corre diametralmente oposta ao antropocentrismo da estética da recepção (até Jauß e Iser). Isto seria a dialética do processo metafórico-metamorfoseante.

O homem expressa sua idéia na pedra e, através disto, sua consciência encontra uma figura, da mesma forma que, inversamente, na recepção da pedra, esta ganha um poder sobre o sujeito: uma força petrificadora. Com Novalis, há que se dizer que o artista pode imprimir a idéia do corpo

---

\* Nota do tradutor: A frase completa no original é: „In jenen Statuen, die aus einer untergegangenen Zeit der Herrlichkeit des Menschengeschlechts übrig geblieben sind, leuchtet allein so ein tiefer Geist, so ein seltsames Verständniß der Steinwelt hervor, und *überzieht den sinnvollen Betrachter mit einer Steinrinde*, die nach innen zu wachsen scheint. A tradução “e quem, à sua frente, as observar recolhido, *sente-se envolto numa casca* de pedra que vai crescendo, dir-se-á, para dentro de si próprio” mitiga a audácia da afirmação de Novalis (NOVALIS 1989: 68).

humano na pedra, porque ele é aparentado do pétreo. O observador fica consciente deste parentesco no movimento da casca que cresce de fora para dentro, movimento que descentra a unidade da sua autoconsciência. O homem objetiva-se na pedra, a pedra objetiva-se no homem. Isto significa que, ao mesmo tempo que o homem impõe à pedra sua forma-sujeito (*Subjektform*), a pedra impõe ao homem sua forma-objeto (*Objektform*). Este movimento ambíguo é a estrutura da metáfora poética.

O “formoso adolescente”, com razão, combina o processo metafórico com a estética do sublime. Talvez se devesse dizer que ele descobre o lado sublime do belo (do belo estético da estátua de mármore). A graça em Kant consistia em forjar o sublime numa experiência em que a natureza poderosa se reduz a nada frente à autoconsciência inteligível, de maneira que o respeito, despertado no sublime, fosse dirigido não à natureza, mas ao Eu soberano do homem. Esta é – ainda que também extraordinária – a teoria do sublime, centrada no sujeito.

Ora, em Novalis predomina aquilo que Kant queria ultrapassar: o poder dissolvente da identidade do Outro. Em Kant, isto se expressa como medo no sujeito. Em Novalis, isso se chama petrificação. Qual é a relação entre ambos? Medo é o movimento impedido fora da fonte do medo. O medo é o movimento enfeitiçado, uma rigidez, portanto, que se volta para dentro, como a casca de pedra que cresce de fora para dentro. Ela retoma o momento da angústia que é próprio de todo medo. No medo, o espaço das possibilidades internas fica cada vez menor, até que, no extremo, a pessoa não é nada mais que medo, inteiramente enfeitiçado pelo Outro. No medo absoluto, eu nem sequer posso tremer, eu torno-me pedra. Esta é a desanimação (*Entseelung*), onde o medo fica suspenso em anestesia. Na psicanálise, este mecanismo de defesa contra o medo chama-se De-Animation e é bem conhecido da pesquisa da paralização psicótica ou do autismo infantil.<sup>23</sup>

Ora, há que dizer que, em Novalis, no limite do processo estético, predomina algo semelhante. Trata-se de um pensamento audaz que antecipa a estética moderna do terror e do choque. Aqui, todavia, este pensamento é desenvolvido como um momento da filosofia da natureza e confirmado

<sup>23</sup> Cf. Margeret S. MAHLER. *Symbiose und Individuation*. Stuttgart, 1972. Cf. “dores petrificam etc.” („Schmerzen versteinern etc.“) (NOVALIS I: 324).

como formador da estrutura da relação homem-natureza, sendo destinado à experiência estética. O belo é a felicidade, assim parece. A felicidade consiste em imprimir-se à pedra através do trabalho da escultura, que desperta o triunfo da identificação do Próprio no Outro, ou seja, a identificação triunfal, descrita por Lacan, do Eu-Grandeza (*Größen-Selbst*) no espelho do Outro. Mas esta identificação, realizada por mecanismos especulares, é, ao mesmo tempo, um desconhecimento. Eu não sou aquilo que me aparece. E, assim, esta experiência transforma-se no seu oposto: eu apareço-me como aquilo que não sou, como pedra. A felicidade triunfal da elevação torna-se terror complementar à petrificação. Nela, transfigura-se agora aquele Outro no qual eu me espelho no lugar do Eu. Subjetivamente, experimenta-se isto como terror e medo que, nos seus extremos, se dissolvem na desanimação. Este é o ponto em que eu pareço ser pedra, nada mais que pedra. Novalis chama também isto de aparição, da mesma forma que a imagem de mim, triunfalmente reconhecida no Outro do material morto, é aparição. É importante, todavia, que, neste limite, o movimento da fuga, mais exatamente, o impulso fugitivo do medo (vibrando em pânico no mesmo lugar, porque está impedido) possa descansar. Este é o momento da aparição em que uma outra qualidade do sublime se desdobra, a saber, a descoberta do pétreo em mim. O sublime em Novalis percorre, como em Kant, o trajeto do medo, mas não desemboca na repulsão da autoconsciência inteligível contra o medo. Desemboca no mostrar-se do-que-há-de-mais-alheio-ao-homem (*des Menschenfremdesten*) como momento do próprio homem, como matéria desanimada. Pedra é aquilo que se mostra para mim na aparência de que eu seja só isto, como um momento do Outro no Próprio. Para esta experiência, é preciso que haja o pétreo. Aquilo que a estrutura do sublime compreende não é indiferente, como no caso de Kant, onde o sublime, em todo caso, não transmite nada da natureza. Contudo, a experiência descrita por Novalis é a comunicação do pétreo. Ela é ambígua, porque nela tanto a natureza como o sujeito chegam à expressão fisiognômica.

A estas reflexões sobre a estética do pétreo seguem-se, em Novalis, duas perguntas monstruosas, a saber: se a natureza, possivelmente, poderia ter virado pedra ao olhar de Deus ou à chegada do homem. Ambos seriam efeitos do terror sublime, efeitos de uma subjugação primordial, que, so-

mente em uma desanimação, chega ao repouso. Isto significaria que a matéria morta, pétrea, é a expressão fisiognomônica de uma potência que excede o tamanho da nossa imaginação. Isto poderia significar duas coisas. De um lado, são exatamente as pedras, não o mundo vivo de plantas e animais, que constituem a escritura original de Deus. Neste caso, as pedras seriam o símbolo mais sublime da divindade da natureza. A terra-pedra é como a escultura divina pura: *Deus-Artifex*. E, do outro lado, a natureza torna-se pedra por casua do terror diante do homem. Isto não deveria ser simplesmente entendido de forma negativa, no sentido de um homem mau e destrutivo. É justamente o homem luciférico e caído, que, pensado até o fim, encontra sua expressão perfeita na artificialização absoluta da natureza. Isto compreende, pelo menos, uma tendência histórica da técnica. Poderia significar que a última sublimação da natureza é, ao mesmo tempo, sua morte. Neste pensamento reside um terror estupendo. Nos *Discípulos em Sais*, todavia, ele encontra um reforço no conceito do “fluido primevo” (“Urflüssiges”) (NOVALIS I, 104; NOVALIS 1989: 74), que é o medium do ânimo do mundo, da *poiesis* e do *eros*. Frente à estética da sublime desanimação, o “fluido primevo” traz uma dinâmica de animação, de vivificação, o jogo de enlace e transformação, de produção e parição, de dissolução e afinidade oculta – em poucas palavras: o jogo do *eros* na natureza. O reino das pedras e o reino das águas formam, desta maneira, a polaridade da natureza e, como terror petrificador e felicidade erótica, ao mesmo tempo, os pólos dos seres vivos animados e os pólos da arte.

A tendência do regresso ao anorgânico, ao pétreo morto, corresponde a uma “saudade imensa de derreter” (NOVALIS I, 104).<sup>\*</sup> Dá a impressão de se estar frente a uma primeira versão da polaridade freudiana de *tanatos* e *eros*, ou o inverso. Não é improvável que a teoria freudiana dos impulsos de morte e de vida seja uma herança romântica, não percebida por Freud. É de se supor que se ele tivesse sido mais receptivo para os assim chamados “sentimentos oceânicos” e tivesse pesquisado mais sua fascinação pelo su-

---

\* Nota do tradutor: „Im Durste offenbaret sich diese Weltseele, diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen.“ (NOVALIS I: 104) A tradução: “a alma universal, o violento *desejo do que é fluído*, manifestam-se na sede” parece errada (NOVALIS 1989: 74).

blime das ruínas pétreas, teria percebido de maneira mais exata que, com isso, teria encontrado a raiz arcaica da oposição entre des-animação e vitalização, petrificação e liquefação, como mecanismos originais do narcisismo primário. Com isso, ele teria podido realizar um trabalho de compreensão em duas modalidades do sublime, às quais Kant pensava ter escapado por meio da sua versão do conceito centrada no sujeito, ou seja, as modalidades do pétreo e do oceânico. Mas a estas não se pode escapar.

### Referências bibliográficas:

- BEGEMANN, Christian. *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung*. Frankfurt a. M. 1987.
- BÖHME, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1988.
- BURKE, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. (1757) Ed. Werner Strube. Hamburg 1980.
- CAPELLE, Wilhelm (org.). *Die Vorsokratiker*. Stuttgart 1968.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. „Ästhetik“. *WERKE*. Org. Eva Moldenhauer e Karl M. Michel. Vol. 13. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1970.
- NOVALIS / Friedrich von Hardenberg. *Schriften in 4 Bänden*. Org. Paul Kluckhohn e Richard Samuel. Stuttgart 1960.
- NOVALIS / Friedrich von Hardenberg. *Os discípulos em Sais*. Trad. de Luis Bruhein. Lisboa, Hiena Editora 1989.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro / São Paulo, Editora Forense Universitária 1993.
- TIECK, Ludwig. *Werke*. Org. M. Thalmann. Vol. II. Darmstadt 1978.

## Gewänder als Parerga. Zu Herders „Plastik“

Natalie Binczek\*

**Abstract:** This article analyses J. G. Herder's essay on sculpture, particularly the relation between seeing and feeling, outside and inside, surface and body, painting and sculpture in aesthetic theory in the second half of the 18<sup>th</sup> century. Herder's intention is the foundation of autonomous sculptural art upon the physiology of touch, not performed, however, through the act of touching, but through visual imitation, by observing the statue. In this sense, the distinctiveness of sculpture would not only be the compactness of the body but the tense relationship between compactness and its articulation, the accessories. In the tension between work and accessories – *erga* and *parerga* –, the clothes of statues constitute a “dead” addition, that disturbs the effect of the “living” body. The “wet” clothes of antique statues, on the other hand, would be so “transparent”, that they would appear as a second skin. *Parerga* of this kind would not represent something superfluous and inconvenient, but rather a necessary element of sculptural art, by covering – yet not completely denying – the organic interior that refers to death.

**Keywords:** Herder; Kant; Aesthetics; Sculpture.

**Zusammenfassung:** Der Essay analysiert den Aufsatz über die Plastik von J. G. Herder im Hinblick auf das Verhältnis von Sehen und Fühlen, Außen und Innen, Oberfläche und Körper, Malerei und Skulptur in der ästhetischen Theorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Herders Intention ist die Begründung einer autonomen Bildhauerkunst aus der Physiologie des Tastsinnes, der jedoch nicht in Form des Berührens realisiert wird, sondern im visuellen Nachvollzug beim Betrachten der Statue. Charakteristikum der Plastik wäre dem-

---

\* Die Autorin ist wissenschaftliche Assistentin im Fach Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen.

zufolge nicht nur die Kompaktheit des Körpers, sondern die damit in ein Spannungsverhältnis tretende Gegliedertheit, das Beiwerk. In dieser Spannung zwischen Haupt- und Beiwerk, Erga und Parerga bilden die Kleider von Statuen an sich einen toten, die Wirkung des „lebenden“ Körpers störenden Zusatz. Die „nassen“ Gewänder der griechischen Statuen allerdings seien als Parerga gerade so „transparent“, dass sie wie eine zweite Haut erscheinen. Parerga dieser Art bilden jedoch keinen überflüssigen, störenden, sondern vielmehr notwendigen Bestandteil der plastischen Kunst, indem sie das organische Innere, das auf den Tod verweist, bedecken, ohne es völlig zu verleugnen.

**Stichwörter:** Herder; Kant; Ästhetik; Plastik.

**Resumo:** O artigo analisa o ensaio de J. G. Herder sobre escultura, particularmente a relação entre ver e sentir, exterior e interior, superfície e corpo, pintura e escultura na teoria estética da segunda metade do século XVIII. A intenção de Herder é a fundação de uma arte escultural autônoma a partir da fisiologia do tato, não realizada, contudo, através do ato de tocar, mas através da imitação visual ao se observar a estátua. Neste sentido, a distintividade da escultura não estaria apenas na natureza compacta do corpo, mas na tensa relação entre o compacto e sua articulação, os acessórios. Na tensão entre o trabalho e os acessórios – *erga* e *parerga* –, as roupas das estátuas constituem uma adição “morta”, que perturba o efeito do corpo “vivo”. As roupas “molhadas” das estátuas da antiguidade, por outro lado, seriam tão “transparentes” que pareceriam uma segunda pele. Esse tipo de *parerga* não representa algo supérfluo ou inconveniente, mas sim um elemento necessário da arte da escultura, cobrindo – mas não completamente negando – o interior orgânico que faz referência à morte.

**Palavras-chave:** Herder; Kant; estética; escultura.

## 1. Sehen und Tasten

Herders 1778 in der zweiten Fassung erschienene „Plastik“ verhandelt eine ästhesiologische Gattungstypologie der Bildhauerkunst und ihres perzeptiven Mediums, des Tastsinns. Danach gilt die Körperwahrnehmung als alleiniges Privileg des ‚tastenden Gefühls‘, wie dementsprechend die Körperdarstellung alleiniges Privileg der Bildhauerkunst ist. Jedoch stößt



diese Festlegung bereits im Anschluss an ihre erste Formulierung auf Widersprüche. So lässt sich die Abgrenzung von der Malerei und ihrem Rezeptionsmedium, dem Sehen, kaum aufrecht erhalten, wie bereits zu Anfang dieser Schrift deutlich wird.

Kommt in die Spielkammer des Kindes, und sehet, wie der kleine Erfahrungsmensch fasset, greift, nimmt, wägt, tastet, mißt mit Händen und Füßen, um sich überall die [...] ersten und notwendigsten Begriffe von Körpern [...] zu verschaffen (Herder: 249).

Das Kind macht seine ersten Erfahrungen haptisch, ‚mit Händen und Füßen‘. Auf diese Weise bildet es die ‚Begriffe von Körpern‘ heraus und schafft so die Voraussetzung, welche es zur Wahrnehmung von plastischen Kunstwerken befähigen wird. Zugleich lässt sich aber an der entwicklungsphysiologischen Perspektive ablesen, weshalb haptische und visuelle Eindrücke einander derart überlagern, dass sie letztlich – auch in der ästhetischen Rezeption – nicht voneinander zu lösen sind. Die Wahrnehmungen des Auges und der Hände unterscheiden sich zwar, ihre Verknüpfung bereits im frühesten Kindesalter hingegen macht die Unterschiede nicht mehr nachvollziehbar. „Nur da wir von Kindheit auf unsre Sinne in Gemeinschaft und Verbindung brauchen: so verschlingen sich alle, insonderheit der gründlichste und der deutlichste der Sinne, *Gefühl* und *Gesicht*.“ (250) Ihre ‚verschlungene‘ ‚Gemeinschaft und Verbindung‘ muss erst wieder aufgelöst werden, um die jeweiligen Funktionsbereiche zu differenzieren; also das zu leisten, was sich der Text selbst aufgibt.

Wenn Herder nun eine Unterscheidung der Kunstgattungen in Korrespondenz zu den Sinneswahrnehmungen entwirft, muss er bei der Bestimmung der Bildhauerkunst in jenes – allerdings kaum rekonstruierbare – Entwicklungsstadium zurückzukehren versuchen, in welchem die Bereiche des Gefühls und Gesichts noch voneinander abgegrenzt waren. Um eine Freilegung der haptischen Wahrnehmungsqualität muss eine solche Ästhetik der Bildhauerkunst bemüht sein. Jedoch plädiert die von Herder entfaltete haptische Ästhetik für keine Rückwendung zum sensorischen Ausgangspunkt. Sie setzt vielmehr supplementär an, indem sie an der Vermischung der Empfindungen festhält und unter dieser Voraussetzung das

Sehen auf die Qualität des Tastsinns zu wenden versucht. Insofern wird die als ‚Verschlingung‘ bezeichnete Beziehung zwischen beiden Sinnen noch einmal verschlungen. Anstatt die Operation des ‚tastenden Gefühls‘ in Reinform einzufordern, entwickelt Herder das Konzept einer haptischen Führung des Gesichtssinns. „Seht jenen Liebhaber“, heißt es dementsprechend, „der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gefühl zum Gesicht zu machen, zu *schauen* als ob er im Dunkeln taste?“ (254)

Auf dem kursiv gesetzten ‚schauen‘ liegt der Akzent dieses Satzes; ein ‚*schauen*‘, welches konditional, ‚als ob‘ es sich um ein ‚Tasten‘ handle, bestimmt wird. Die Fiktion einer Tastempfindung entsteht. Zumindest in der Perspektive des Liebhabers erweist sich die ästhetische Koppelung von Skulptur und Haptik als eine Als-ob-Konstruktion, die nur mit Hilfe des Auges und großer Anstrengung erlangt werden kann. Fast scheint es, als müsse sie unentwegt aufs neue aktualisiert werden. „Darum gleitet er: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu *fassen*“ (254). Herder erzählt hier die Geschichte einer ästhetisch ausgelösten Vertauschung bzw. Täuschung der Sinnesindrücke, deren Ort die Seele ist. Er zeichnet eine Metamorphose nach, welche aus dem Auge eine Hand macht und aus dem Lichtstrahl einen Finger. „Sie hats!“ exklamiert der Text weiter und beschreibt damit eine Klimax, die nicht von Dauer ist, sondern sich allmählich wieder in die konditionale Rede zurückverwandelt: „Die Täuschung ist geschehn: es lebt, und sie fühlt, daß es lebe; und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle“ (Herder 254). In dem Augenblick, in welchem das ‚Bild‘ zu einer lebenden Statue wird, spricht die Seele des Liebhabers als würde sie ‚tasten‘ und ‚fühlen‘. Eine programmatische Wendung findet statt. Denn nachdem der Text mit dem Ausruf des ‚Sie hats!‘ die Erregung des Ereignisses rhetorisch vollzieht, kehrt er grammatisch in der Konditionalaussage am Ende dieser Metamorphose zum Anfangspunkt zurück, um nun im Rekurs auf den Liebhaber vielleicht auch seinen eigenen Rededuktus zu thematisieren.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Der Pygmalion-Bezug, der immerhin auch im Untertitel ausgestellt wird, erweist sich als eine Täuschung.

## 2. Malerei und Plastik

Der Sinn des Gesichts würkt flach, er spielt und gleitet auf der Oberfläche mit Bild und Farbe umher; überdem hat er so Vieles und so Zusammengesetztes vor sich, daß man mit ihm wohl nie auf den Grund kommen wird. Er borgt von andern und baut auf andre Sinne: ihre *Hilfsbegriffe* müssen ihm *Grundlage* sein, die er nur mit Licht umglänzet (253).

Was das Auge wahrnimmt, ist derart ‚zusammengesetzt‘ und – wie wohl ergänzt werden kann – vielgestaltig, dass es zur Herstellung vollständiger Eindrücke auf die Hilfe ‚anderer Sinne‘, vor allem aber des Tastsinns, angewiesen ist, von dem es seine Begriffe ‚borgt‘. Die hier als allgemeingültiges Gesetz formulierte Hilfsbedürftigkeit des Gesichtssinns kontrastiert aber dem zuvor geschilderten ästhetischen Rezeptionsentwurf, indem dieser die Entstehung haptischer Eindrücke gerade umgekehrt auf der operativen Grundlage des Sehens vollzieht. In dieser Hinsicht zumal ist der Tastsinn vom Gesichtssinn abhängig. Die fühlbare Qualität einer Plastik teilt sich dem Auge mit.

Wie jedoch verhält es sich vor dem Hintergrund dieser ‚verschlungenen‘ Differenzierung beider Sinne mit den ihnen jeweils zugeordneten und strukturell an sie angelehnten Künsten?

Ich verfolgte beide Künste und fand, daß kein einziges *Gesetz*, keine Bemerkung, keine Wirkung der Einen, ohn Unterschied und Einschränkung auf die andre passe. Ich fand, daß gerade je *eigner* Etwas Einer Kunst sei und gleichsam als *einheimisch* derselben in ihr große Wirkung tue, desto weniger lasse es sich platt anwenden und übertragen, ohne die entsetzlichste Wirkung (256).

Deutlich setzt Herder auf eine undurchlässige Demarkationslinie zwischen der Bildhauerei und Malerei. ‚Kein einziges Gesetz‘, hebt er hervor, ließe sich aufgrund der ihnen jeweils ‚eigenen‘ Selbstreferenz gleichermaßen auf beide Künste anwenden.<sup>2</sup> So grundlegend wird der Un-

<sup>2</sup> Der Sinnesdiskurs hat demgegenüber immer wieder auf die Kompatibilität zwischen dem Tast- und dem Gesichtssinn aufmerksam gemacht. Dass sich

terschied zwischen ihnen aufgefasst, dass keine ‚Bemerkung‘ oder ‚Wirkung‘ gleich bliebe, würde sie von der einen in die andere übertragen werden. Damit ist eine der Autonomie der Kunst entsprechende autonome Konstitution der Kunstgattungen etabliert. Wie Kunst von Nicht-Kunst geschieden wird, so auch innerhalb der ersten die einzelnen Kunstgattungen.<sup>3</sup> Ein zentrales Anliegen der „Plastik“ besteht daher im Einkreisen dessen, was den Werken der Bildhauerei ‚eigen‘, was nur in ihnen ‚einheimisch‘ ist. Nach diesem Schema erfolgt auch die Unterscheidung der den Künsten jeweils eigenen Organisationsformen. So kennzeichnet die Verteilung im „Nebeneinander“ die Malerei, wohingegen die Plastik als eine Kunst bestimmt wird, deren „Teile auf einmal *in- neben- bei einander*“ (257) strukturiert sind: sowohl ineinander enthalten, womit auf Kompaktheit und Solidität im Aufbau der Elemente verwiesen wird, als auch ‚neben- und beieinander‘, womit eine gleichsam ‚para‘-artige<sup>4</sup> Umgebung in den Zusammenhang eingebunden wird. Zudem ist im ‚Nebeneinander‘ eine Überschneidung mit der Organisationsform der Malerei gegeben. Wird diese deshalb von der Plastik einverleibt, kann sie als eines ihrer Bestandteile aufgefasst werden und liegt darin ein Widerspruch zum Grundsatz der Autonomie der beiden Kunstarten vor? Und in der Tat scheint sich die Grenze zwischen ihnen einerseits ins Innere der Bildhauerei zu verschieben. Andererseits aber drückt sich in den Präpositionen des ‚Neben- und Beieinander‘, des ‚Para‘-artigen dieser Bezeichnungen, zugleich auch eine Dezentrierung der plastischen Form selbst aus, indem sich ihre geschlossene Dichte auf Neben- und Beigeordnetes, auf das von ihr Unterschiedene, hin öffnet. Dieses Argument ist von zentraler Bedeutung für die weiteren Ausführungen, denn es formuliert bereits auf der Ebene der elementaren Organisation eine Span-

---

Herder eingangs bereits auf Diderot bezieht, hängt damit zusammen, dass er die Analogie mit Abweichung aufgebrochen und zugunsten einer starken Differenz umgewertet hat.

<sup>3</sup> An dieser Stelle setzt Herder das Anliegen Lessings im „Laokoon“ fort und damit die Ablehnung einer an dem „ut-pictura-poesis“-Diktum orientierten Poetik bzw. Ästhetik.

<sup>4</sup> Vgl. dazu GENETTE.

nung,<sup>5</sup> welche der Text, wie ich zu zeigen versuchen möchte, in seinem weiteren Verlauf ästhetisch als Gleichzeitigkeit von ‚Ergon‘ und ‚Parergon‘ der Plastik ausfaltet.

### 3. Ästhetische Autonomie und Gewänder

Nachdem das erste Kapitel eine Theorie der Sinne sowie der ihnen zugeordneten Künste in allgemeinen Zügen umrissen hat, setzt das zweite konkreter an. Es widmet sich der Erfassung einzelner antiker Skulpturen und versucht sie dabei nach den zuvor erarbeiteten Kategorien zu beschreiben. Eingeleitet wird dieses Vorgehen von einer als Frage formulierten Überschrift: „Bildhauerkunst und Malerei, warum bekleiden sie nicht mit Einem Glücke, nicht auf Einerlei Art?“ (259). „Antwort“, so der Anfang des folgenden Abschnitts: „Weil die Bildnerei eigentlich gar nicht bekleiden kann und die Malerei immer kleidet“ (259). Die deskriptive Annäherung an einzelne Plastiken erfolgt über die Kleider. Dabei weist dieser Begriff einen konnotativen Resonanzraum auf, der auch die Rhetorik des Ornaments und mit ihr die schmuckvolle Ausgestaltung einer Rede einbezieht. Hier aber richtet es sich zunächst ganz buchstäblich auf das von der Ästhetik des 18. Jahrhunderts durchaus viel diskutierte Problem der plastischen Gewänderdarstellung.<sup>6</sup> Was die Zwischenüberschrift als Defizit zur Sprache kommen lässt, nämlich die Unfähigkeit der Bildhauerkunst ‚zu bekleiden‘, wird der Text im Folgenden zum uneinholbaren Vorsprung gegenüber der Malerei erklären. Aus der vermeintlichen Unfähigkeit wird eine ästhetische Ressource. Wie aber begründet Herder diese Aussage? Die Bildhauerei „kann gar nicht bekleiden“, so seine Antwort, „denn offenbar verhüllet sie gleich unter dem Kleide, es ist nicht mehr ein menschlicher Körper, sondern ein langgekleideter Block“ (260). Anstatt sich über den Körper zu

<sup>5</sup> „Bildnerei schafft *schöne Formen*, sie *drängt in einander* und *stellt dar*; notwendig muß sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und *was für sich da steht*. Sie kann nicht durch das *Nebeneinander* gewinnen, daß Eins dem Andern aushelfe und doch also *Alles* so schlecht nicht sei: denn in ihr ist *Eins* Alles und Alles nur *Eins*“ (258).

<sup>6</sup> Winckelmann, Lessing etc.

legen, setzt sich das Kleid – ‚offenbar‘ – an dessen Stelle und deformiert ihn. Eine Deformation, die geradezu auf die Herstellung plastischer Werke zurückverweist, klingt doch im ‚Block‘ das unbearbeitete Material, der Marmor- oder Steinblock, an. Keine Blöcke, sondern ‚Körper und Formen‘, wie an anderer Stelle bereits festgelegt und mehrfach wiederholt, sind die Gegenstände der Bildhauerei, will sie den Anforderungen ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit gerecht werden. Ausschließlich die Darstellung des bloßen, unbedeckten und deshalb auf seine organische Beschaffenheit reduzierten Körpers korrespondiert dem ‚eigentlichen‘ Begriff, auf welchen die Malerei als Kunst der Bekleidung, der Verhüllung und damit des Sekundären, Hinzugefügten und Abgeleiteten gänzlich verzichten muss.

„Und nun in der Kunst ist ein Gewand von Stein, Erz, Holz ja im höchsten Grade *drückend!*“ (260). Das Material, dessen sich die Bildhauerei bedient, eignet sich nicht zur Darstellung von Gewändern oder Kleidern. „Es ist kein Schatte, kein Schleier, gar kein Gewand mehr: es ist ein Fels voll Erhöhung und Vertiefung, ein herabhängender Klumpen“ (260). Das Material verfehlt die Weichheit und Durchlässigkeit gewebter Stoffe. Es verweist auf seine eigene feste Konsistenz als ‚herabhängender Klumpen‘ und unterbricht so die Illusion einer Belebung, welcher die plastische Körperdarstellung gleichwohl aber ästhetisch verpflichtet ist.

„Tue die Augen zu und taste, so wirst du das Unding *fühlen!*“ (260). Die Unangemessenheit der Gewänderdarstellung in der Bildhauerei soll nun in der Beurteilung des dafür ausgewiesenen Wahrnehmungssinns spürbar werden. Mit geschlossenen Augen ist es dem apostrophierten Du aufgetragen, ‚das Unding zu fühlen‘. Anders als der ‚Liebhaber‘, der trotz der Evokation des haptischen Eindrucks dennoch in körperlicher Distanz zur Statue bleibt und somit eine wichtige Regel ästhetischer Rezeption befolgt, wird hier – zum ersten Mal in diesem Text – zur unmittelbaren Kontaktaufnahme aufgerufen. Dennoch wird mit diesem Aufruf nicht gegen das Berührungsverbot der Kunst verstoßen, insofern das ‚Unding‘, welches es dabei wahrzunehmen gilt, keinen ästhetischen Wert aufweist; ein misslungenes, ja überhaupt kein Kunstwerk ist. Müsste sich diese Erfahrung aber bei der Berührung der unbedeckten Körperpartien der Statue nicht wiederholen? Müsste nicht die gesamte Plastik ohne Unterstützung des Auges denselben haptischen Eindruck hervorrufen? Ein ‚Unding‘ fühl-

bar machen? Weshalb sollen der Arm oder die Brust, obwohl aus demselben Material gemacht wie das Gewand, von dieser Ernüchterung ausgenommen sein? Der Text gibt keine Antwort. Statt dessen fährt er fort:

Und man kann überhaupt den Grundsatz annehmen, „daß wo der Griechische Künstler auf Bildung und Darstellung eines schönen Körpers ausging, wo ihm nichts Religiöses und Charakteristisches im Wege stand, wo seine Figur ein freies Geschöpf der Muse, ein substanzielles Kunstbild, kein Emblem, keine historische Gruppe, sondern Bild der Schönheit sein sollte, da bekleidete er nie, da enthüllte er [...] (262).

Soll eine Skulptur zur Anschauung des autonom Schönen – ein ‚substanzielles Kunstbild‘ – werden, darf sie ‚nichts Religiösem und Charakteristischem‘ verpflichtet sein. Sie darf weder als ‚Emblem‘ noch als ‚historisches‘ Dokument dienen, sondern muss, so der ‚Grundsatz‘, schöne und unbedeckte Körper darstellen. Damit ist die Manifestation einer von jeder Zweckbestimmung freigesetzten Ästhetik konturiert.

Aber eine Gestalt der *Schönheit*, der *Liebe*, des *Reizes*, der *Jugend*, Bacchus und Apollo, Charis und Aphrodite, unter einem Mantel von Stein wäre Alles, was sie sind, was sie hier durch den Künstler sein sollen, verschleiert und verloren (262).

Bereits bis zu diesem Punkt bildet Herders Text einen komplexen argumentativen Zusammenhang. Er setzt die Bildhauerkunst autonom, indem er sie von religiösen, dokumentarischen sowie repräsentativen Zwecken freispricht und die Kleidung – als würde sie für diese Zwecke entstehen – abzulegen auffordert. Als über die autonome Ästhetik gestülpte Fremdreferenz müssen Kleider von der plastischen Darstellung eines menschlichen Körpers, dem Signifikanten des Schönen, entfernt werden. Das Postulat der Enthüllung korreliert demnach dem Postulat der ästhetischen Autonomie und Selbstbezüglichkeit, die sich jedoch ausschließlich, wie bereits hervorgehoben, dem haptisch geführten Auge mitteilt. Wo dieses nämlich die Hand nicht stützt, wo sie selbst tastet und fühlt, dort begegnet sie ‚Undingen‘, ‚Klumpen‘. Die Haptik dient allein der Feststellung

dessen, was den Kunstwerkcharakter einer Plastik unterminiert. Wie aber bestätigt und konkretisiert sich dieser in der antiken Statue?

Etwa in der Mitte des zweiten Kapitels stellt sich der Text einem Phänomen, welches sein zuvor dargelegtes Ausschlussschema herausfordert. Auch die antiken Statuen, wie nun konzediert wird, kommen nicht immer und nicht gänzlich ohne Verhüllung aus. Dennoch wird dabei ihr Status der plastisch gewordenen Anschauung des Schönen nicht verletzt.

Wo auch der Grieche bekleiden mußte, wo es ihm ein Gesetz auflegte, den schönen Körper, den er bilden wollte, und den die Kunst allein bilden *kann* und *soll*, hinter Lumpen zu verstecken; gabs kein Mittel, dem fremden Drucke zu entkommen, oder sich mit ihm abzufinden? Zu *bekleiden*, daß doch nicht *verhüllt* würde? (263)

Ein paradoxer Ausweg wird hier erwogen: zu ‚bekleiden‘, ohne zu ‚verhüllen‘, der ein paar Zeilen weiter seine Auflösung erfährt: „Kurz, es sind der Griechen *nasse Gewänder*“ (264). Wurde die Darstellungsmöglichkeit des schönen nackten Körpers unterbunden oder eingeschränkt, kannte der ‚Grieche‘ dennoch eine Technik, wie er sowohl dieser Einschränkung als auch der ästhetischen Maßgabe gerecht werden konnte; wie er den ‚fremden Druck‘ abzulegen hatte, ohne auf die Kleidung selbst zu verzichten, mithin eine Kleidung bildhauerisch zu ermöglichen, die den Körper weder ‚drückt‘ noch ‚verfremdet‘. „Wie“, fragt Herder in diesem Zusammenhang, „wenn er [der Körper] durchschien?“ (263). Zur Diskussion wird somit ein Gewänderkonzept gestellt, welches im ‚Durchscheinen‘ eine nach der Logik der Malerei erzeugte Sichtbarkeit des Körpers anspricht und deshalb umgehend wieder korrigiert wird:

In der Bildnerei [...] kann nichts durchscheinen: sie arbeitet für die Hand und nicht fürs Auge. Und siehe, eben *für die Hand* erfanden die feinen Griechen Auskunft. Ist nur der tastende Finger betrogen, daß er Gewand und zugleich Körper taste; der *fremde* Richter, das Auge, muß folgen (263 f.).

Nachdem sich diese Gleichung im Verlauf des Textes mehrfach relativiert hat, wird sie hier wieder festgelegt. Die Bildhauerei ‚arbeitet für



die Hand und nicht fürs Auge'. Um dieser Prämisse zu genügen, müssen sich die Gewänder der Statuen als gleichsam eingeschmolzener Bestandteil des plastischen Körpers zu erkennen geben. Nur auf diese Weise können sie in die Täuschung seiner Vitalität einbezogen werden. Eine Täuschung, die vom Text selbst allerdings durch eine Bezugnahme auf den Gesichtssinn – ‚und siehe‘ – gestört wird. Was indes zu ‚sehen‘ sei, sind Gewänder, die dem Tastsinn eine ‚Auskunft‘ geben. Aber welche? Auch die haptischen Feststellungen des ‚Steinklumpens‘ oder ‚Undings‘ sind als Auskünfte etwa der Materialbeschaffenheit zu werten. Hier jedoch, dies macht der nächste Satz deutlich, soll dem ‚tastenden Finger‘ eine trügerische Auskunft erteilt werden. Er soll den Eindruck gewinnen, ‚daß er Gewand und zugleich Körper taste‘. Ein zweifacher Betrug also. Die Paradoxie der nicht verhüllenden Kleider entspricht dabei dem haptischen Betrug, sowohl ein Gewand als auch einen lebenden Körper zu fühlen. Analog der an anderer Stelle beschriebenen Täuschung des ‚Liebhabers‘, welcher allmählich die Statue sich ‚verlebendigen‘ sieht, wird hier der Betrug einer Einheit des Körpers mit den ihn umhüllenden Gewändern hervorgerufen.

Es war nämlich einzige Auskunft, den tastenden Finger und das Auge, das jetzt nur als Finger tastet, zu betrügen: ihm ein Kleid zu geben, das doch nur *gleichsam* ein Kleid sei, Wolke, Schleier, Nebel – doch nein, nicht Wolke und Nebel, denn das Auge hat hier nichts zu nebeln; nasses Gewand gab er ihm, das der Finger durchfühle! (264)

Der Finger und das Auge werden nun gleichermaßen als Adressaten dieser ‚Auskunft‘ bezeichnet. Ihre Funktionen haben sich einander angeglichen, wenn es hier vom Auge heißt, dass es ‚jetzt nur als Finger taste‘. Der Betrug beider Sinne ist gelungen. Er verdankt sich der Darstellung eines im ‚gleichsam‘ eingeschränkten Kleides. Vom ‚Unding‘ und ‚Steinklumpen‘ bewegt sich der Text hier auf ein kursiv markiertes ‚Gleichsam‘ zu, mit welchem sprachlich eine Uneindeutigkeit, ein Abstand zwischen Gegenstand und Bezeichnung angezeigt wird. Die Rede ist nämlich von einem Kleid, das letztlich keines ist, es aber aufgrund dieser Selbstauflösung dem Finger ermöglicht, dass dieser ‚durchfühle‘, so der Wortlaut; dass er sich sozusagen bis auf den Körper hindurchtaste. Jedoch „die Fülle der Körpers, die kein *Gleichsam*, die Wesen der Kunst ist, war und blieb Hauptwerk“ (264).

#### 4. Parergon

Zum ‚Hauptwerk‘ treten die ‚Nebenwerke‘, – in der Terminologie Kants – die ‚Parerga‘ hinzu. Ausdrücklich werden in der *Kritik der Urteilskraft* Gewänder an Statuen dem parergonalen Zierat zugerechnet und als äußerliche „Zutat“ dem innerlichen „Bestandstück“ entgegengesetzt:

Selbst was man Zieraten (Parerga) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch nur durch seine Form, wie Einfassungen der Gemälde oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude (KANT 1972: 65).

Was Herder nach der Logik eines in die Imagination des lebendigen Gefühls nicht integrierbaren Widerstands problematisiert und als Unterbrechung des rezeptiven Betrugs beschreibt, nämlich Gewänder, fasst Kant als ornamentalen ‚Zusatz‘ zusammen. Diesen setzt er als Nebenwerk, Parergon, dem als ‚inneres‘ Kondensat verstandenen Werk entgegen wie Herder die Verhüllung dem Körper und mit ihr die leblose Materie der imaginären Verlebendigung. Indem er jedoch die Paradoxie der nicht verhüllenden bzw. adverbial in ihrer Bedeutung zurückgenommenen ‚gleichsam‘-Kleider entwirft, denkt er eine Verbindung beider Seiten – die auch Kant im Bezug auf die ‚Form‘ hervorhebt – mit. Grundsätzlich gehören nach Herder Kleider und Gewänder der internen Logik der Kunst nicht an. Den ‚nassen Gewändern‘ wird der Kunststatus<sup>7</sup> hingegen nicht gänzlich abgesprochen, sofern sie nämlich den Körper – ‚das Wesen der Kunst‘ – nicht verdecken, sondern vielmehr durchscheinen lassen und zugänglich machen.<sup>8</sup> Solche Gewänder

<sup>7</sup> Wichtig ist hierbei, dass Herder diese Gewänder als eine kunstimmanente Technik bewertet. Dagegen vermutete Winckelmann in ihnen, wie Herder hier rekapituliert, die realen Gewänder der Griechen und setzte sie so in ein Abbildverhältnis zur gesellschaftlichen Realität.

<sup>8</sup> Jacques Derrida kritisiert Kants Unterscheidung zwischen Werk und Bei- oder Nebenwerk an einer Stelle, indem er nach den Grenzen des Parergons fragt und sie anhand der Gewänder thematisiert: „Das Vorgestellte der Vorstellung wäre

dürfen formal von den Proportionen und Konturen des Körpers, der durch sie hindurch erst hervortreten soll, nicht abweichen. Sie müssen sich ihm vollständig fügen, seiner Gestalt sich unterordnen, sie gleichsam, wie eine zweite Haut, modellieren. Damit sie zumindest zum Rand bzw. zur Schwelle des Kunstwerks selbst vordringen können, um – mit Kant gesprochen – ‚das Wohlgefallen des Geschmacks zu vergrößern‘, dürfen sie kein von dem ‚eigentlichen‘ Gegenstand der Skulptur unterschiedenes Eigenleben entfalten.<sup>9</sup>

Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß, um durch seinen Reiz das Gemälde dem

---

der nackte und natürliche Körper; das vorstellungsmäßige Wesen der Statue bezöge sich darauf, und, an sich, wäre allein diese Vorstellung schön, wesentlich, rein und intrinsisch schön, eigentlicher Gegenstand eines reinen Geschmacksurteils.“ Im neuen Absatz fährt Derrida fort: „Diese Abgrenzung des Zentrums und der Gesamtheit der Vorstellung, ihres Innen und ihres Außen, mag schon ungewöhnlich scheinen. Man fragt sich überdies, wo man die Bekleidung anfangen lassen soll. Wo beginnt und wo endet ein *Parergon*? Wäre jede Bekleidung ein *Parergon*. Die Slips und anderes. Was macht man mit völlig durchsichtigen Schleiern. [...] Es ist die Frage nach dem vorstellungsmäßigen und vergegenständlichenden Wesen, nach seinem Innen und seinem Außen, nach den Kriterien, die für diese Abgrenzung in Anspruch genommen werden, nach dem Natürlichkeitswert, der hierbei vorausgesetzt wird, und, nebensächlich oder wesentlich, nach dem Platz des menschlichen Körpers oder seinem Privileg in dieser ganzen Problematik.“ (DERRIDA 1992: 77).

<sup>9</sup> Herder selbst spricht aber in einem anderen Zusammenhang von *Parerga*: wenn er nämlich von Körpern von Tieren, Schlangen, Schildkröten, spricht. „Niemand wird's in den Sinn kommen, solche Geschöpfe für das *Hauptwerk* der Kunst zu halten: der Mensch thront auf ihrem Altar, ihm ist die Bildsäule heilig. Aber nun, als *Beigerät*, als Nebenwerk, als Fußschemel, welcher Tor darf da verbieten und untersagen“ (HERDER: 273). Dieser Nebenort kann zugleich für die Aufnahme des Hässlichen genutzt werden. Dabei sind hier auch Darstellungsmöglichkeiten erlaubt, die das eigentliche Werk nicht zulassen darf. Dieses der Skulptur zugeordnete ‚*Beigerät*‘ ist derart lose angebunden, dass es sich entfernen und ablösen ließe, ohne das Werk selbst zu gefährden. Die Abgrenzung zwischen dem ‚*Hauptwerk*‘ und dem ‚*Beigerät*‘ steht in diesem Fall nicht zur Disposition.

Beifall zu empfehlen, angebracht, so heißt er alsdann Schmuck und tut der echten Schönheit Abbruch (KANT 1972: 65).

Der hier angesprochene ‚Abbruch der echten Schönheit‘ hat denselben strukturellen Ort wie die Störung der ästhetischen Rezeption im Widerstand des ‚Steinklumpens‘ bei Herder. In beiden Fällen wird dabei nicht nur zwischen dem Werk und seinem Außen, sondern auch innerhalb dieses selbst jeweils eine Grenze gezogen. Unterschiedliche Typen des Werkaußen, unterschiedliche Distanzstufen werden vermessen, um ein Parergon, welches dem Werk dient, es somit stützt, ja sich ihm ‚gleichsam‘ anverwandelt, von einem Parergon abzugrenzen, welches wie das ‚Unding‘, der ‚Steinklumpen‘ oder bloßer ‚Schmuck‘ es beeinträchtigt. Eine maximale Annäherung des Beiwerks an das Werk ist in den ‚nassen Gewändern‘, wie Herder sie beschreibt, gegeben. Nur eine hauchdünne Schicht trennt hier die beiden Bereiche, die Darstellung des Körpers und seine Verhüllung, voneinander. Mag nun das Parergon wie bei den ‚nassen Gewändern‘ kaum wahrnehmbar sein, so ist es zugleich unerlässlich. Genau diesen Aspekt pointiert Derrida in seiner Kant-Lektüre. „Was sie zu *Parerga* macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Inneren des *Ergon* zusammenschweißt.“<sup>10</sup> Den konstitutiven Beitrag am Werk muss es aber invisibilisieren. Dem ästhetischen Anspruch, das Beiwerk aus dem Werk auszuschließen, korreliert eine entgegengesetzte Problemlage, insofern das Werk von seinem Beiwerk abhängig ist. Durch einen ‚innerlichen Mangel‘ bestimmt, braucht das Werk exakt jene Elemente, von welchen es sich als bloßen Äußerlichkeiten und Zusätzen zugleich distanziert.

Herder behandelt die Parergon-Problematik in der Bildhauerkunst der griechischen Antike jedoch als einen Sonderfall: ‚Wo es ihm [dem Griechen] ein Gesetz auflegte‘, heißt es da, also nicht immer. Er räumt damit einen Normalfall ein, demzufolge eine uneingeschränkte Realisation des ästhetischen Maßstabs und damit die Anschauung eines parergonfreien Ergon vorherrscht. Welche Exempla aber legt er für diese vollkommene Plastik dar? Wenn er die Aufgabe der Bildhauerei als Bildung ‚einer Gestalt

<sup>10</sup> DERRIDA 1992: 80.

der *Schönheit*, der *Liebe*, des *Reizes*, der *Jugend*,<sup>6</sup> bezeichnet, dann nennt er hier abstrakte Begriffe, die Göttern zugeschrieben und auf eine Darstellung festgelegt werden, die nicht nur auf Gewänder zu verzichten hat, sondern sich auch von anderen, dem nackten Körper angehängten Attributen freihalten soll. In diesem Sinne ergänzt er die genannte Reihe: „Die Göttin der Liebe ohne drückende Attribute: *sie selbst* ist Göttin der Liebe, in nackte Reize gekleidet“ (277). Bezeichnend ist an dieser Formulierung, dass die Kleidung hier als Metapher auftritt, die der eigentlichen Bestimmung nicht entgegengesetzt wird, sondern sie vielmehr bestätigt. Das kursive ‚*sie selbst*‘, dem die ‚nackten Reize‘ entsprechen, verbindet sich mit exakt demjenigen Element, welches das Parergon einer Skulptur repräsentiert, der Kleidung, jedoch nicht, um es mittels eines ‚Gleichsam‘ zum Werk auf Distanz zu halten. Denn die ‚nackten Reize‘ der Venus sind ihr ‚Kleid‘. So wird zumindest rhetorisch die für die Argumentation des Textes ausschlaggebende Differenz zwischen dem Werk und seinem Beiwerk aufgehoben.

Wie aber und anhand welcher Beispiele, um die Frage erneut zu stellen, wird in der „Plastik“ ein parergonfreies Werk beschrieben? Im zweiten Teil des zweiten Kapitels wendet sich Herder eben dieser Problematik zu. Nachdem er die Kleider und Gewänder als Beiwerk reflektiert und nur im Fall der ‚nassen Gewänder‘ der Bildhauerei zugestanden hat, lotet er nun den Bereich dessen aus, was den ‚eigentlichen‘ Gegenstand dieser Kunstform ausmacht. „Viel feinere Sachen,“ schränkt Herder jedoch auch in bezug auf den schönen menschlichen Körper ein,

müssen von der Statue wegbleiben, weil sie dem *Gefühl* widerstehen, weil sie dem *tastenden Sinn* keine *ununterbrochene schöne Form* sind. Diese Adern an Händen, diese Knorpeln an Fingern, diese Knöchel an Knien müssen so geschont, und in Fülle des Ganzen verkleidet werden; oder die Adern sind kriechende Würme, die Knorpel aufliegende Gewächse dem stillen dunkeltastenden Gefühl. Nicht ganz Fülle *Eines* Körpers mehr, sondern Abtrennungen, losgelöste Stücke des Körpers, die seine Zerstörung weissagen, und sich daher schon selbst entfernten (269).

Zwei auf dem Feld der Anthropologie fußende Funktionsbereiche werden hier miteinander konfrontiert. Einerseits wird auf das von der Na-

turforschung des späten 18. Jahrhunderts entwickelte Organismuskonzept, andererseits auf die ästhetische Forderung einer ‚schönen Form‘ verwiesen. Der Konflikt besteht dabei darin, dass der organische Zusammenhang nicht nur die ‚Fülle eines Körpers‘, sondern auch dessen ‚Zerstörung‘ und Vergänglichkeit einbezieht.<sup>11</sup>

Wenn Leben als organischer Prozess definiert wird, dann ist ihm, wie Herder in den ‚Abtrennungen‘ und ‚losgelösten Stücken des Körpers‘ hervorhebt, sein eigenes Absterben bereits eingeschrieben. Die von Herder entworfene Ästhetik der Bildhauerei ist hingegen ausschließlich dem Ausdruck der Vitalität<sup>12</sup> verpflichtet. In der ästhetischen Applikation wird der organische Körper somit auf die Dimension des sich erhaltenden Lebens beschränkt. Die andere, es bedrohende Seite muss die Darstellung daher verdecken; ein Vorgang, für welchen die vestimentäre Metaphorik bemüht wird. So spricht der Text ausdrücklich von ‚Verkleidung‘, um die ‚Adern an Händen, diese Knorpeln an Fingern, diese Knöchel an Knien‘ unsichtbar zu machen. Es handelt hier nicht nur um einen rhetorischen Verweis. Vielmehr wird die Operation der ‚Verkleidung‘ selbst auf die skulpturale Darstellung des menschlichen Körpers übertragen. Herder optiert für eine Verhüllung jener physiologischen Elemente, an welchen sich die Zerstörung des menschlichen Körpers ablesen lässt. Nur „die blauen Adern unter der Haut“ dürfen sichtbar sein, denn „sie duften Leben, da wallet Blut; als Knorpel und Knochen sind sie nur fühlbar und haben kein Blut und duften kein Leben mehr, in ihnen schleicht der lebendige Tod“ (269).

Die Beschreibung des Gebeins – der ‚Knorpel und Knochen‘ – knüpft an die allegorische Tradition des Todesinszenierung an, während die Bezugnahme auf das Leben als ‚unter der Haut‘ verlaufende Adern die phy-

<sup>11</sup> Vgl. FOUCAULT.

<sup>12</sup> „Der simple Satz war meine Absicht: ‚daß jede Form der Erhabenheit und Schönheit am menschlichen Körper eigentlich nur Form der Gesundheit, des Lebens, der Kraft, des Wohlseins in jedem Gliede dieses kunstvollen Geschöpfes, so wie hingegen Alles Häßliche nur Krüppel, Druck des Geistes, unvollkommene Form zu ihrem Endzweck sei und bleibe“ (296). Bzw. anders: „Schönheit ist also nur immer Durchschein, Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit zum Zwecke, wallendes Leben, Menschliche Gesundheit“ (297).

siologische Einheit des Blutkreislaufs konnotiert. Entscheidend ist an dieser Beschreibung aber, dass sie das organische Bild ‚unter die Haut‘ legt. Es wird daher in einer Weise bedeckt gehalten, die an die ‚nassen Gewänder‘ erinnert. Die Adern dürfen zum Vorschein kommen, sofern sie sich als Teil der Blutzirkulation zu erkennen geben, die Knochen und Knorpel – Sinnbilder des Todes – müssen hingegen gänzlich unter der Haut verschwinden. Aber auch bestimmte physiognomische Merkmale, die ein Gleiten des ‚führenden Fingers‘ stören könnten, weil sie die Regelmäßigkeit der Haut unterbrechen, sind zurückzudrängen. Die Haut wird zu einem Regulator dessen, was sichtbar werden darf, und dessen, was es zu verdecken gilt, weshalb sie sowohl transparent als auch opak gedacht werden muss. Eine Ökonomie des Sichtbaren, die unter Berufung auf das Gefühl legitimiert wird. Der gegenseitigen Abhängigkeit von Sehen und Tasten, Malerei und Plastik vergleichbar, fällt auch hier die Distinktion zwischen Werk und Beiwerk zusammen. Hat Herder nämlich die Funktion der ‚nassen Gewänder‘ zunächst so beschrieben, als schmiegt sie sich wie eine zweite Haut an den Körper an, wird hier umgekehrt die Haut mit der Funktion der Kleidung identifiziert. Somit wird das Parergon in zweifacher Hinsicht zum Bestandteil des Ergon; es verwandelt sich ihm ‚gleichsam‘ an oder es tritt an dessen Stelle.

## Literaturverzeichnis

- FOUCAULT, Michel. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Die Wahrheit in der Malerei*. Übers. von Michael Wetzell. Wien 1992.
- GENETTE, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. / New York 1992.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg 1974.
- HERDER, Johann Gottfried. „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Träume“. In: Ders., *Werke* in zehn Bänden, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur und Altertum 1774-1787. Hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994.

## „Vielleicht Hoffnung“ Noch ein Versuch über Paul Celans *Sprachgitter*

Juliana P. Perez \*

**Abstract:** Paul Celan often reflects over the possibility of realising, recognising, and „knowing“ an Other and Reality through poetry. In so doing, he locates his poetry within the cognitive realm. From this perspective the poem „Sprachgitter“ as well as the metaphor of „Sprachgitter“- which determines Celan’s understanding of language in the late 1950s – can be further interpreted. In this essay, the poem „Sprachgitter“ is interpreted as a process of recognition, realised through two actions: concentration and opening. Other poetological texts and letters of Paul Celan will be analysed from this perspective.

**Keywords:** Celan; Hermetic Poetry; Poetology.

**Resumo:** Frequentemente Paul Celan reflete sobre a possibilidade de compreender, perceber, conhecer um outro e a realidade através da poesia. Assim, ele localiza sua poesia no âmbito cognitivo. Dessa perspectiva, o poema “Sprachgitter” – como também a metáfora “Sprachgitter”, que determina a compreensão celaniana da língua no final dos anos 50 – pode ser novamente interpretado. No presente artigo, o poema “Sprachgitter” é interpretado como um processo de conhecimento que se realiza em dois movimentos: concentração e abertura. Outros textos poetológicos, bem como cartas de Paul Celan, serão analisados sob essa perspectiva.

**Palavras-chave:** Celan; poesia hermética; poetologia.

**Stichwörter:** Celan; hermetische Lyrik; Poetologie.

---

\* Die Autorin ist Doktorandin im Bereich Deutsche Literatur an der Universität São Paulo und z. Zt. als Stipendiatin an der RTWH Aachen.



## 1. Dichten als “Studium”

Ich stehe auf einer andern Raum- und Zeitebene als mein Leser; er kann mich nur ‘entfernt’ verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns: ‘Augenrund zwischen den Stäben. / Flimmertier Lid / rudert nach oben, / gibt einen Blick frei.’ So lautet mein Text. Und dieser durchs Gitter ‘freigegebene Blick’, dieses ‘entfernte Verstehen’ ist schon versöhnlich, ist schon Gewinn, Trost, vielleicht Hoffnung. Keiner ist ‘wie’ der andere; und darum soll er vielleicht den anderen studieren, sei’s auch durch Gitter hindurch. Dieses Studium ist mein ‘spirituelles’ Dichten, wenn Sie so wollen. (Paul Celan, in: HUPPERT 1988: 319-320)

Im Jahr 1966 deutet Paul Celan sein Dichten als ein “Studium”, womit er zugleich die Dichtung im **kognitiven** Bereich lokalisiert: Es geht ihm um **Verstehen** und seine Bedingungen. Die erste liegt darin, die objektive Entfernung in Raum und Zeit zwischen Leser und Dichter zu respektieren und somit das Bewusstsein der Alterität zu bewahren. In dieser Hinsicht ist jedes Gedicht ein “Sprachgitter”: Es kann einen Blick auf den Anderen “freigeben”, genau indem es die Alterität nicht verschweigt, sondern ihr Raum gibt. Dadurch kann der Andere “studiert” werden; das Gedicht eröffnet dem Dichter erst eine mögliche Erkenntnis seiner Wirklichkeit, die sich dann für den Leser wiederholen kann.<sup>1</sup> Es muss also bemerkt werden, dass Celan vom Leser, aber eigentlich nicht aus der Perspektive des Lesers spricht, sondern aus **seiner** eigenen Perspektive, aus der Perspektive des Dichters. Deswegen betrifft hier die Reflexion über das Verstehen und seine Bedingungen nicht so sehr die Rezeption, sondern eher die Produktion des Gedichts.

Wird die Möglichkeit eines “Studiums” durch die Dichtung berücksichtigt, lässt sich sowohl das Gedicht *Sprachgitter* als auch die Metapher

<sup>1</sup> Das *Schreiben* eines Gedichts erhält für Celan die Möglichkeit einer Wahrnehmung, und nur in dieser Hinsicht könnte man von einer ersten “Lektüre” der Wirklichkeit sprechen. In diesem Aufsatz unterscheiden wir zwischen beiden Polen – Dichter und Leser / Produktion und Rezeption –, um weitere Fragen deutlicher besprechen zu können.

des Sprachgitters – die Celans poetologische Reflexion zu dieser Zeit bestimmt – weiter auslegen.<sup>2</sup> Die Gedichte des Bandes *Sprachgitter* entstehen zwischen 1955 bis 1958 (Vgl. BCA 5.2: 9-10). Nachdem sowohl das Gedicht *Sprachgitter* als auch ein großer Teil des Bandes geschrieben wurden – d. h. in der zweiten Hälfte 1957 –, tritt ausdrücklich ein neuer Aspekt in Celans poetologischen Reflexionen an: die Offenheit.

Ab Mitte Dezember 1957 arbeitet Celan an der Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises (Vgl. BCA 5.2: 10), den er im Januar 1958 erhält. In der Rede, in einem weiteren Text und in Briefen spricht Celan abwechselnd von “offenen Gedichten”, “Offenem”, “etwas Offenstehendem”, “Offenheit”, und benutzt oft andere Wörter, die im semantischen Feld der Offenheit stehen. Auch wenn freilich keine systematische Abhandlung des Themas zu erwarten ist, darf man behaupten, dass die Offenheit sich auf das **Resultat** einer langen Schaffensphase bezieht, die eine Öffnung voraussetzt. Die Offenheit kennzeichnet Celans Dichtung, indem sie einen Schreibprozess impliziert, der ideologische oder feste Denkweisen in Frage stellt und das Denken aufs neue eröffnet.

Der vorliegende Aufsatz versucht, im Gedicht “Sprachgitter” den Prozess einer Öffnung zu beobachten und weitere Formulierungen des Problems damit in Zusammenhang zu bringen.

---

<sup>2</sup> Das Gedicht „Sprachgitter“ wurde von verschiedenen Interpreten eingehend analysiert; die Forschungslage kann aber leider im Rahmen des Aufsatzes nicht diskutiert werden. Zu einer detaillierten Analyse des ganzen Bandes weise ich aber besonders auf das Buch Joachim Sengs (1998) hin, auf das ich mich hier für einen Überblick stütze. Weitere wichtige Interpretationen des Gedichtes wurden von Jean Bollack (1988) zusammengefasst und diskutiert. In diesem wie in anderen Texten schreibt Bollack eine Geschichte der Interpretationen des Gedichtes – in diesem Fall bis Mitte der 80er Jahren – und verteidigt die Idee, dass Celan eine Art „Idiomatik“, eine eigene Sprache, entwickelt, die man erst kennenlernen soll, um seine Gedichte adäquat zu interpretieren. Der Ansatz ist wichtig für die aktuelle Celan-Forschung; einzelne Gedichtinterpretationen Bollacks – wie in diesem Fall von “Sprachgitter” – kann ich jedoch nur stellenweise und mit Vorsicht nachvollziehen.

## 2. “Die Gitterstäbe zwischen uns”

In einem Brief an Klaus Demus weist Paul Celan auf einen Bezug zwischen dem Wort “Sprachgitter” und Jean Pauls Erzählung “Das Kampaner Tal” hin (cf. SENG 1: 219). In Jean Pauls Erzählung ist die Rede von “Nachtigallen”, die “unter” Gewitter “hinter blühenden Sprachgittern” lauter schlagen.<sup>3</sup> Eine besondere (dramatische) Gesprächssituation wird da geschildert, wo unter anderem von der Dichtung und der Seele des Menschen die Rede sein wird. Paul Celan hat die zitierte Stelle am Rand angezeichnet und die Lektüre der Erzählung am 14.7.57 abgeschlossen, also im Zeitraum der Entstehung von *Sprachgitter* (cf. SENG 2).

Was Paul Celan von der Erzählung für das Gedicht übernimmt ist eigentlich nicht die Metaphorik der Nachtigall – ein altes Bild für den Dichter –, die hinter “blühenden Sprachgittern” singt, sondern die Problematik. Denn mit einer “blühenden”, “schönen” und “wohlklingenden” Sprache verbindet Celan die Falschheit jener Diskurse, die als extremste Folge die Vernichtung von Menschen haben können.

So wird hinter den “Stäben” im *Sprachgitter* nicht “gesungen”, sondern “zwischen den Stäben” **geschaut**. Es handelt sich somit um die Möglichkeit, durch die Sprache hindurchzuschauen und vermittels ihrer etwas wahrzunehmen. Nicht ohne Mühe öffnet sich in den ersten zwei Strophen ein Auge. “Augenrund zwischen den Stäben. // Flimmertier Lid / rudert nach oben, / gibt einen Blick frei.”

Wie geht aber das Gedicht von Auge und Gitter zum Wasser? Die schwimmende Iris der dritten Strophe wird meistens mit Tränen assoziiert, auch die Lachen der letzten Strophe werden so verstanden. Sicherlich sind Trauer und Tod in *Sprachgitter* mitgedacht, aber Lachen aus Tränen kann man sich bei Celan kaum vorstellen. Viel eher lässt sich die Verbindung

<sup>3</sup> “Als wir uns aus der wetterleuchtenden Demant- und Zaubergarbe in die verdickte Nacht begaben: so sahen wir den Mantel des Erebus in schweren nassen Falten niederhängen, und dünne Blitze quollen aus dem nächtlichen Dunst, die Blumen rauchten aus zugedeckten Kelchen, und unter dem tiefer einsinkenden Gewitter schlugen die Nachtigallen lauter, gleichsam als lebendige Gewitterstürmer, hinter blühenden Sprachgittern.” (JEAN PAUL 1962: 578)

zwischen Auge und Wasser verstehen, wenn das Gedicht berücksichtigt wird, das Celan vor *Sprachgitter* gestellt hat: Die letzte Strophe von *Weiß und Leicht* (BCA 5.1: 30-31), in dem es auch um einen sprachlichen Prozess geht (cf. SENG 1: 215-219), lautet: „Meermühle geht, / eishell und ungehört, / in unsern Augen.“<sup>4</sup>

In *Weiß und Leicht* sind die Wasser in einem noch schlafenden Auge; im *Sprachgitter* ist das Auge offen: Das Lid als „Flimmertier“ erscheint – „rudert nach oben“ –, nachdem die Flut vorbei ist; die Iris schwimmt in diesen verbliebenen, trüben Wassern; in diesem Zusammenhang würde ich auch die „Lachen“ der letzten Strophe verstehen.

Die „Geo-“ und Meermetaphorik, die eigentlich den ganzen Band durchzieht, sagt allein aber noch wenig über den Bezug zu den „Stäben“. Um dies genauer zu verstehen, sind vielleicht zwei Informationen erhel-

<sup>4</sup> Dazu die Interpretation von Joachim Seng: „In den Augen geschieht etwas, das auch sprachlich die bislang beschriebene, karstige Küstenlandschaft belebt. Die „Meermühle“ ist in Bewegung. Das Wort „Meermühle“ hat Celan auf einer der Wortlisten aufgeführt, die er für den Band *Sprachgitter* anfertigte. Dort erscheint es im Zusammenhang mit dem Stichwort „Verkolkung, Kolk“, zu dem sich der Dichter notiert: „Vertieft in der Sohle eines Flusses (Strudellöcher) an Meeresküsten (Meermühlen) oder im Untergrund von Gletschern“. Die „Meermühle“ ist eine seltene „Naturmerkwürdigkeit“ in zerklüfteten Küstengebirgen. Das Meer stürzt dabei mit solcher Energie in den höhlenreichen Strand, daß es – daher der Name – imstande wäre, zwei Mühlen anzutreiben. Durch Gesteinsadern und Klüfte steigen große Mengen salzigen Meerwassers nach oben, wo sie auf die Quellstränge des Süßwassers treffen. Dort vermischt sich das Salz- mit dem Süßwasser, um schließlich... über die selbstgebauten Adern wieder ins Meer zu gelangen. Das Wasser baut sich seinen Weg durchs Gestein im Verborgenen. Das Meer... waltet – von Kälte und Licht gleichermaßen erfüllt („eishell“) – im Unteren. Dort verrichtet es still, aber hörbar („ungehört“) sein Werk, dem sprechenden Ich im Gedicht vergleichbar, das, um gehört zu werden, ein zuhörendes Du benötigt, das noch aus dem Schlaf erwachen und die Augen öffnen muß. Es gehört also zur kompositorischen Gestaltung des Buches, daß das mit dem Öffnen des Auges beginnende Gedicht „Sprachgitter“ nachträglich zwischen „Weiß und Leicht“ und „Schneebett“ eingefügt wurde.“ (SENG 1: 218).

In den Wortlisten, die Celan währenddessen für die Gedichte des Bandes *Sprachgitter* vorbereitete, sind auch folgende Notizen zu lesen:

lend: Zur Zeit der Entstehung von *Sprachgitter* übersetzt Celan einen der wichtigsten Texte der Weltliteratur und schreibt noch einen Teil des Eröffnungsgedichts des Bandes: Es handelt sich um Rimbauds *Das trunkene Schiff* und um die fünfte Strophe von *Stimmen*, die als Gegenposition zu Rimbaud gesehen werden kann<sup>5</sup> (cf. HARBUSCH 2001: 228-242). Zusammenfassend könnte man sagen: Nicht im weiten “Meer des Gedichts” – wie in Rimbauds *Le bateau ivre* – schwimmt hier das Auge, sondern in einer

---

“Karseen das Kar, Kaar – durch Gletscherwirkung entst. Nische oder Mulde im Gebirge

Auskolkungsseen

der Kolk – tiefe Auswaschung in der Flußsohle, Wasserloch

Kolk: “Strudel im Wasser”; Höhlung am Flußufer wz-verwandt mit Kehle

Kar: Gebirgskessel, Mulde

Auskolkung, Kolk, Vertiefg in der Sohle eines Flusses (Strudellöcher)

an Meeresküsten (Meermühlen) oder

im Untergrund von Gletschern” (*Sprachgitter*, TCA 1996: 114)

<sup>5</sup> Die Strophe lautet: „*Stimmen*, kehlig, im Grus, / darin auch Unendliches schau-  
felt, / (herz-) / schleimiges Rinnsal. // Setz hier die Boote aus, Kind, / die ich  
bemannte: // Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt, / treten die Klamm-  
mern zusammen.“ (BCA. 5.1. S. 12)

Dazu schreibt Ute Harbusch: „Dieser Abschnitt von *Stimmen* entwirrt eine Geröll- oder Küstenlandschaft ähnlich derjenigen aus anderen *Sprachgitter*-Gedichten wie *Heute und Morgen*, *Weiß und Leicht*, *Nacht*, *Matière de Bretagne* oder *Niedrigwasser*. Dazu kommt die fast alle Gedichte aus *Sprachgitter* prägende Thematik der Sprache. Die Verbindung von Landschaftsbildern und Sprachthematik durchzieht den gesamten Gedichtabschnitt. Durch Grus legen kehlige Stimmen eine Spur. ‚Kehlig‘ verweist einerseits auf die Herkunft der Stimmen aus dem Hals, der ‚Kehle‘, und andererseits auf die linienförmige Vertiefung einer sogenannten ‚Hohlkehle‘. Die erste Bedeutung wird noch einmal aufgenommen durch ‚Schleim‘ als Auswurf aus dem Hals, die zweite durch den Wortbestandteil ‚Rinne‘ in ‚Rinnsal‘. Auch die ‚Bö‘ als Bezeichnung eines kurzen, heftigen Windstoßes und etymologisch hergeleitet von einer Lautgebärde für ‚blasen‘ vereint den Landschaftsraum mit dem Stimmlichen. Das temporale oder konditionale ‚Wenn‘ kündigt an, daß die Klammern zusammentreten werden oder würden. Es kündigt also eine Bewegung im Gedicht selbst an, da ‚Klammern‘ sich auf die in Klammern gesetzte dritte Zeile – („herz“) – rückbeziehen läßt.“ (HARBUSCH 2001: 233).

Art Rinnsal (und in diesem Sinne sind wohl Tränen gemeint), das den “herzgrauen” Himmel widerspiegelt.

Mit diesem Hintergrund – annehmend, dass die Stäbe der ersten Strophe das Gedicht selbst meinen –, sucht das Auge im Gedicht nicht das große Meer der Literatur, auch nicht mehr den Regenbogen im Himmel als eine durch Iris gebrachte göttliche Botschaft. Es will tiefer in die Sprache schauen und in trüben Wassern etwas finden. Nicht zufällig klingt der sechste Vers fast wie ein Trost: “der Himmel, herzgrau, muß nah sein” – dies ist vielleicht nicht eine Ermunterung für die “Schwimmerin”, wohl aber ein diskretes, entferntes Zustimmung einer Richtung. Von “traumlosen”, “trüben”, engen Wassern soll das Auge sich lenken lassen, um den “herzgrauen Himmel” zu sehen. Hier erscheint wieder die Opposition zwischen der Buntheit der Iris und dem Grauen, das in Verbindung zum Herzen gebracht wird.

Sind die ersten drei Strophen eng durch die verschiedenen Metonymien verbunden, führt die vierte Strophe anscheinend ein ganz anderes Bild ein. Hier wird jedoch erneut eine Richtung des Blickes angegeben: “Schräg” sieht man den “blakenden Span”, an dessen “Lichtsinn” die “Seele” erraten werden könnte. Es ist aber kein klarer Weg: das “Licht” ist fast zu Ende – wie eine Vorstufe dieses Verses bezeugt (“das Licht, ~~halb~~ blakt in der Tülle, Nacht: / Auch hier wird sie nur halb gespendet”. Vgl. BCA. 5.2.: 188) Die Seele wird da gefunden, wo es dunkel geworden ist; das “Trübe” der dritten Strophe scheint hier verwirklicht: paradoxerweise muss das zwischen Gittern suchende Auge eine Art Dunkelheit erleben, um sich in der Sprache zu orientieren.

Vielleicht sollte aber hinzugefügt werden: Anders als bei vielen Autoren derselben Epoche bedeutet bei Celan solche Art Reflexion über die Sprache nichts Intellektuelles, sondern etwas tief Existenzielles. In einem Brief vom 26.7.1958 an Rudolf Hirsch, den damaligen Lektor des S. Fischer Verlags, schreibt der Dichter über den Titel des neuen Gedichtbandes:

Ich sage mir aber gleichzeitig, daß mir im “Sprachgitter” auch das Existentielle, die Schwierigkeit alles (Zueinander-)Sprechens und zugleich dessen Struktur mitspricht (vgl. “Raumgitter”), damit ist das zunächst amphibisch Anmutende wieder zurückgedrängt – Sie sehen ich zögere noch.” (Apud SENG 1: 172)

Wird die Schwierigkeit eines menschlichen Gesprächs mit der vierten Strophe des Gedichtes mitbedacht, darf hier an einen anderen Sinn dieser Wörter erinnert werden: “Span” bedeutet nicht nur “Abfall eines bearbeiteten Materials”, sondern nach dem *Grimmschen Wörterbuch*:

controversia, lis; quaestio, certamen, ambiguum, disceptatio. S. geht zunächst auf jegliche art von entzweiung, 1) hader, zankgespräch, auch meinungsverschiedenheiten etwas ernstlicherer art; 2) von rein geistigen streitfragen, besonders solchen über glaubenssachen; 3) von zwistigkeiten mehr politischer art innerhalb einer dorfgemeinde, einer stadt, eines landes, die durch verhandlungen beigelegt werden; 4) dann vor allem von streitigkeiten, die rechtliche entscheidung erfahren oder doch erfahren sollen; 5) zuletzt nach verdunkelung der eigentlichen wortbedeutung auch von fehden der fürsten und herren, die mit heeresgewalt ihren austrag finden.

In einer Verdunkelung der Sprache, da wo sie fast erloschen zu sein scheint, ist die “Seele” zu suchen. Es ist eine Suche, ein Gehen durch die Sprache, es sind “... unwiederholbare schicksalhafte Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu, das sich zuweilen als Du denken läßt: ‘am Lichtsinn errätst du die Seele’. – Sie sind, auch da, wo sie am stimmlosesten sind, **sprachbedingt.**” (Paul Celan, in: BÖSCHENSTEIN 1990: 15)

In Klammern darf nun die “Seele” erscheinen und das, was eine Begegnung zwischen “Ich” und “Du” erlaubt, ist eben der Konjunktiv – “Wär ich wie du. Wärest du wie ich” –, das zuerst wie eine melancholische Unmöglichkeit klingt, um einen Vers später seinen wahren Wert zu zeigen: Hätten Ich und Du nicht das Einzigartige bewahrt, dann hätten sie nicht “unter *einem* Passat” stehen können. Du und Ich identifizieren sich nicht miteinander, denn sie standen unter *einem* schicksalhaften Wind, der aber nicht *derselbe* Passat ist: in den Vorstufen streicht Celan diese Möglichkeit durch. (Celan schrieb zuerst “gleichen”, hat es durchgestrichen, schrieb “selben” und in einer späteren Fassung entscheidet sich für “*einem*”. Vgl. BCA: 5.2: 188-189). Das Gemeinsame zwischen Ich und Du ist nicht eigentlich der Wind, sondern der Weg, zu dem sie gezwungen wurden: Ein “Passat” weht in den Tropen in die Richtung des Äquators. Mit Recht sieht Seng an dieser Stelle eine enge Verbindung mit der *Meridian*-Rede (SENG 1:

222): Der “Passat” muss die “Tropen” durchqueren, also, den Weg von einer übertragenen, figurativen Sprache zu einer anderen. Ich und Du müssen diesen Prozess durchhalten (sie “standen” unter dem Wind), durch die eigene Vergangenheit durchgehen, um zum “Wir” zu werden und sich als “Fremder”, als Anderer zu erkennen.

Befindet man sich hier nicht wieder bei der Meerlandschaft, die zugleich eine Sprachlandschaft ist? Wenn dies zutrifft, findet das Auge – nach der Verdunkelung einer Sprache und der Erfahrung des “Passats” – in der letzten Strophe etwas, das geblieben ist. “Fliesen” gilt hier nicht als Bodenpflaster, sondern eher als “Steinplatte” (ursprünglich “segmentum, lapidis, tabula lapidea, lateraria”), auf der etwas Wasser verblieben ist: “dicht beieinander” sind die “zwei herzgrauen Lachen”: zwei Arten von Sprachen, die nicht im Meer der Literatur zu finden sind, sondern sich erst entdecken lassen, nachdem ein Wind ihnen eine andere Richtung angedeutet hat. Die Fliesen spiegeln die Gitter des ersten Verses wider: Was auf den Fliesen steht, sind Inschriften, in die das Existentielle des Gesprächs sich einschreibt. Die zu lesenden Inschriften – das Gedicht also – sind die stumme Seite eines Gesprächs, in dem die Gegenwart des Anderen wahrgenommen wurde. Jahre später wird Paul Celan formulieren: “[...] die Sprache wird lapidar, das Gedicht hat den Charakter der – auf ein nahes oder fernes Auge wartenden – Inschrift.” (*Der Meridian*, TCA, 1999: 98, n. 196)

Der Andere aber kann in diesem Gedicht nur wirklich angeschaut werden, indem man das “Absurde” – in seinem ursprünglichen Sinne: miss-tönend, nicht verstehend – seiner Gegenwart annimmt, das im Schweigen der letzten Strophe ausgedrückt wird. Wahrgenommen wird durch das “Sprachgitter” die Gegenwart des Anderen, in der Möglichkeit seiner Existenz und seines Verschwindens.

### 3. “Vielleicht Hoffnung”

Auf das Verständnis der Sprache erweitert, wird von Celan das Bild des Sprachgitters mit dem kristallographischen Begriff des Raumgitters gleichgestellt. Verschiedene Kritiker weisen darauf hin, dass Celans Interesse dafür vor allem im Entstehungsvorgang eines Kristalls besteht: Es handelt sich in der Mineralogie, wie in der Sprache, um einen Prozess, der



nicht linear geschieht und sowohl eine Konzentration als auch eine Öffnung impliziert.<sup>6</sup>

Der Prozess kann im Gedicht *Sprachgitter* beobachtet werden. In den ersten drei Strophen sucht das Auge noch, eine Richtung zu gewinnen; in der vierten Strophe wird durch die Schwierigkeit des Sprechens plötzlich eine andere Richtung genommen; dadurch entsteht in der nächsten Strophe ein offener Raum in der Sprache, in dem Ich und Du einen Moment lang

---

<sup>6</sup> “Paul Celans ‘Sprachgitter’-Metapher lädt dazu ein, den Vorgang der Fixierung und Konzentration von Erfahrung in der Sprache des Gedichts mit der Entstehung kristalliner Strukturen zu vergleichen. Sprach-Kristalle schließen nach eigenen Gesetzen an einen semantischen Kern an, ihr Wachstum ist nicht linear, gleichwohl herrscht in den Innenräumen kristalliner Gebilde die Geometrie des Gitters vor. Zerlegt man das komplexe und bizarre Gebilde in seine ‘positiven’ Bestandteile, entdeckt man nichts anderes als eben diese beinahe mathematische Regelmäßigkeit, die den sezierenden Beobachter in einen künstlich-unheimlich Abgrund blicken läßt. Die Zerlegung des Gesamtkristalls in seine kleinsten Wort-Bestandteile, in die Elemente einer Konstruktion, entindividualisiert die Figur, nimmt ihr gerade das, was in ihr sich der mechanischen Gesetzmäßigkeit entgegengewendet hat. Der Struktur des ‘Sprachgitters’ entspricht es, daß zur Begegnung mit dieser geschichtlich einmaligen Erfahrung die gesamte Figur gesehen werden muß, da, komplementär zu den ‘positiven’ Elementen, den Gittern, auch die ‘negativen’ Elemente der Sprache, die Leerstellen und von den Gittern eingeschlossenen weißen Räume, mitsprechen.” (GELLHAUS 1995: 52) Joachim Seng zitiert dazu ein Buch, das Celan gelesen haben soll, um eine ähnliche Erklärung der Metapher zu geben: „Zu dem Begriff ‚Raumgitter‘ [...] erklärt das vom Dichter benutzte Buch, es stelle ‚ein dreidimensionales Punktsystem dar, das von zweidimensionalen Netzebenen aufgebaut wird, die selbst wieder aus eindimensionalen Punktreihen bestehen.‘ Die Gestalt und die Struktur dieses den Kristall aufbauenden ‚Raumgitters‘, kann anhand einer einzigen ‚Elementarzelle‘ bestimmt werden, die das kleinstmögliche dreidimensionale Gebilde darstellt, das alle vorkommenden Punktlagen des jeweiligen Gitters enthält und dessen einfache Parallelverschiebung es gestattet, das ganze Gitter aufzubauen. Natürlich kann und darf dieses naturwissenschaftliche Baugesetz nicht einfach auf die Struktur von Celans neuem Gedichtband übertragen werden. Celan interessierte hier offensichtlich der beschriebene mineralogische Vorgang, der auf die Dichtung bezogen bedeuten würde, daß in der Konzeption und Struktur des einzelnen Gedichts, die Struktur des gesamten ‚Sprach-

als ein Wir erscheinen können; die letzte Strophe schließt den Vorgang ab und kommt zur Oberfläche des Textes zurück.

Über beide Aspekte des Schreibprozesses – Konzentration und Öffnung – und über sein Resultat – die Offenheit – reflektiert Celan nicht nur im Gedicht *Sprachgitter*, sondern unsystematisch in verschiedenen Texten aus dem Jahr 1958.

Im Februar 1958 konnte er über “Sprachgitter” nur sagen, etwas geschrieben zu haben, das “irgendwie anders” war als die bisherigen Veröffentlichungen: “Depuis l’été dernier je suis un peu plus optimiste quant à ce travail: j’ai écrit un certain nombre de poèmes, un peu différents, je crois, de ceux que j’ai publié jusqu’ici...” (Celan an Petre Solomon, am 17.2. 1958. SOLOMON, 1981: 62). Im Dezember desselben Jahres aber wird die Offenheit als Eigenschaft seiner Dichtung viel deutlicher formuliert: “Ich selbst glaube ja, “offene Gedichte” geschrieben zu haben. (...) Mein nächster Band [Sprachgitter] ... wird das vielleicht deutlicher zeigen können als die bisher veröffentlichten. (Paul Celan an Harald Hartung, am 12. 12. 1958. HARTUNG 1996: 198)

Über den Titel “Sprachgitter” heißt es in einem Brief vom 4.8.1958 an Rudolf Hirsch:

‘Sprachgitter’: dieser Titel kam seinerzeit unüberhörbar auf mich zu, ‘ahnungsvoll und regierungsweise’ (wenn ich hier, aus der angemessenen Entfernung, einen Fischer-Autor zitieren darf...), ich habe jetzt wieder das Unabdingbare dieses Titels im Ohr, bitte lassen Sie ihn mir! In meiner Vorstellung sollte auch der mittlere Zyklus des Bandes so heißen, diesem Zyklus gehen zwei andere voraus, “Stimmen” und “Stimmlos”, auf “Sprachgitter” (als Zyklus) folgen die Zyklen

---

gitters“ angelegt ist. Für die ‚Schwierigkeit‘ des (Zueinander-)Sprechens‘, die Celan im ‚Sprachgitter‘ mitsprechen sah, dürfte auch von Bedeutung sein, daß die Kristalle den von ihnen eingenommenen Raum nicht als Kontinuum ausfüllen, sondern ‚in Wirklichkeit ein Diskontinuum‘ sind. Die Gitterstruktur läßt unbesetzten, freien Raum zwischen den einzelnen Punkten. Es gehört zum inneren Aufbau des Ganzen, wie zum Sprechen das Schweigen, die gemeinsam die poetische Sprache Celan, sein ‚Sprachgitter‘ bilden.“ (SENG 1: 174).

“Stimmhaft” und “Engführung” – darin soll Konzeption und Struktur des Ganzen zum Ausdruck kommen. (Apud SENG 1: 172)

Es kam ein weiterer Zyklus dazu und Celan entschied – wie in seinen folgenden Gedichtbänden –, die Zyklen zu nummerieren. Die Idee aber prägt die Reflexion über die Sprache ein: Zuerst kommt das, was man konkret wahrnehmen kann, “Stimmen”; dann eine Stille, eine Pause im Gespräch, “Stimmlos”, die in die “Sprachgitter” hineingenommen und überwunden wird. Das, was durch die Gitter gehört bzw. gesehen werden kann, ist etwas “Stimmhaftes”, es hat also die Art einer Stimme, ohne sie eigentlich zu sein: Es ist eher ein Gestus der Stimme, den es zu greifen gilt. Eine Bedingung dafür ist es aber auch, sich “engführen” zu lassen: nicht in der Allgemeinheit der Sprache zu verweilen, sondern das Singuläre zu erfahren.

Die Bewegung einer Konzentration der Sprache – “die Jahre, die Stunden” –, die zu einer Öffnung führt – “die Zäsuren” –, wird von Celan wieder bestätigt, kurz nachdem er im Februar 1959 die Fahnenkorrektur des Bandes abschließt:

Die Zyklen sind nicht nur Strukturelemente (aber auch das), es sind auch, und vor allem, die Jahre, die Stunden, die (darf ich es Ihnen sagen? Ich darf es: die furchtbaren) Zäsuren.

Ich habe die Worte, die Stimmen wirklich enggeführt (mich von ihnen engführen lassen) – ins Unerbittliche des letzten Gedichtes (zeitlich war es nicht das letzte, aber ich wußte, daß es das letzte war.)” (Brief an Walter Jens vom 21. 3. 1959, Apud SENG 1: 283)

Die Reflexion über den doppelten Vorgang des Schreibens, die sich im Gedicht *Sprachgitter* vollzieht, scheint auch im Hintergrund von zwei wichtigen poetologischen Texten zu stehen, die Celan im Jahr 1958 schreibt: Sowohl die sogenannte “Bremer Rede” als auch die Antwort auf die Umfrage der Librairie Flinker<sup>7</sup> nehmen die Bilder wieder auf, die das Gedicht prägen.

<sup>7</sup> Nur damit der ganze Kontext uns vor Augen steht, zitierte ich den Text noch einmal: “Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische.

(Für eine detaillierte Analyse der beiden Texte verweise ich auf KOHLER-LUGINBÜHL 1986).

Um die deutsche von der französischen Lyrik zu unterscheiden, spricht Celan vom “Düsteren im Gedächtnis”, vom Misstrauen gegen das “Schöne” (es sei daran erinnert, dass die Nachtigall bei Jean Paul hinter “blühenden Sprachgittern” singt), also von einer Sprache, die gegen das “Polychrome” als eine “grauere Sprache” steht (man erinnert sich an “Iris, traumlos und trüb” und an den “herzgrauen Himmel”). Es ist eine Sprache, die nicht “verklärt” (hier wiederum die Dunkelheit der vierten Strophe, in der ein Span in der Tülle blakt), sondern “nennt und setzt”. Es handelt sich aber um keine Sprache, die von der konkreten Erfahrung des Einzelnen abstrahiert werden darf: Am Werk ist ein “Ich”, das “unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz spricht” – man denkt an das “Wir”, das “unter *einem* Passat” stand. (Ich muss leider hier die Frage offen lassen, ob der letzte Satz des Textes, “Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein” auch im Zusammenhang mit der letzten Strophe des Gedichts steht. Dafür wäre eine tiefergehende Analyse nötig.)

---

Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‘Schönen’, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‘grauere’ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem Wohlklang gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.

Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein. [...]” (CELAN 1983: 167-68)

Ebenfalls können in der Bremer Rede die zwei Bewegungen – Konzentration und Öffnung – gesehen werden. Nach der Danksagung und der Erinnerung der Orte und Autoren, die zu seiner persönlichen Geschichte gehören, bezeichnet Celan die Sprache als “erreichbar, nah und unverloren”, betont den “Weg”, durch den die Sprache gehen musste (hier wäre vor allem der Zusammenhang mit “Engführung” zu sehen), und hebt wieder den Orientierungsversuch durch die Sprache hervor. Nachdem die Frage der Zeit angesprochen wird, kehrt die Meerlandschaft wieder, die für die Gedichte von *Sprachgitter* so charakteristisch ist: Das Gedicht wird als “Flaschenpost” bezeichnet, die in einer bestimmten Richtung geht. (“sie halten auf etwas zu”).

Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht. Und ich glaube auch, daß Gedankengänge wie diese nicht nur meine eigenen Bemühungen begleiten, sondern auch diejenigen anderer Lyriker der jüngeren Generation. Es sind Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der zeltlos auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend. (CELAN 1983: 186)

Wie im Gedicht *Sprachgitter* wird hier eine Richtung gegeben: “auf etwas Offenstehendes” hin. Die Offenheit ist hier Ziel der Dichtung, das “Offenstehende” kann durch die Dichtung erreicht werden. Die Möglichkeit, etwas Offenes zu finden steht auch im darauf folgenden Wort: “Besetzbares” – es handelt sich um etwas, das für das Ich da ist: das Ich darf es haben, wieder besetzen. Der Satz folgt in einem “crescendo”: Das, was für das Ich offen steht und besetzt werden kann, ist vielleicht ein “Du”, eine “Wirklichkeit”, mit der das Ich in Beziehung steht. Die erhoffte Wirklichkeit kann vom Ich angesprochen, jedoch nicht vor einem Prozess der Erkenntnis definiert werden.

Die nächsten Sätze bringen aber das Unsichere solcher Möglichkeit wieder: Es sind “Bemühungen” derjenigen, die schon wissen, dass eine Begegnung nicht nur von ihnen abhängt. Man ist “zeltlos”, hat kein Heim,

ist nicht versichert, irgendwo anzukommen, man ist “im Freien”. Da man nicht weiß, was geschehen kann, ist das Warten “unheimlich”. Man muss aber das Risiko eingehen, denn etwas wurde schon von der Wirklichkeit selber geöffnet: man ist “wirklichkeitswund”. Die Wunde ist ein Beweis dafür, dass die Wirklichkeit existiert und sich nicht auf vorbestimmte Denkweisen reduzieren lässt. Sie scheint hier selber offen zu sein und nur durch einen Öffnungsprozess begreifbar.

Im November 1958 schreibt Paul Celan noch einen Brief über die Veröffentlichung des Bandes *Sprachgitter* an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer. Da wird die Dichtung als ein Mittel gekennzeichnet, das durch “Herbes” und “Graues” entsteht, sich der Distanz – des Abgrundes – bewusst ist, und genau deswegen sich auf den Anderen öffnen kann.

Erlauben Sie mir, Ihnen auf das herzlichste für alles mir während der an Ihrem Tisch verbrachten Stunden Zuteilgewordene zu danken: für Ihr Vertrauen, Ihr Entgegenkommen, Ihre Bereitwilligkeit, in dem – gewiss nicht lichterfüllten – Raum, wo ich meine Gedichte unterzubringen versuche, ein nicht ganz zu Unrecht bestehendes Medium zu erblicken, ein Medium, das bei all seiner Unerbittlichkeit, all seinem Grau, aller Herbe des darin Geatmeten eine Möglichkeit menschlichen Zueinanders offen lässt. Es ist kein Brückenschlagen, gewiss; aber es versucht, indem es an die Abgründe herantritt, das hier noch Mögliche – möglich sein zu lassen. Es versucht es mit dem ihm von der durch die Zeit gegangenen Sprache an die Hand gegebenen Mitteln, unter dem besonderen Neigungswinkel seiner (also meiner) Existenz. Es versucht es, inmitten der Beschönigung und Bemäntelungen, auf das ungeschminkteste. Es spricht ins Offene, dorthin, wo Sprache auch zur Begegnung führen kann. (BERMANN FISCHER 1990: 617)

Die Konzentration der Sprache auf einen besonderen “Neigungswinkel seiner [...] Existenz” erlaubt es, von einer Identifizierung zwischen existentieller und poetologischer Reflexion bei Celan zu sprechen. Der Schreibprozess, der im Gedicht *Sprachgitter* und in den erwähnten Texten reflektiert wird, darf somit als ein Verständnisprozess interpretiert werden. Er vollzieht sich in zwei Bewegungen. Zuerst als eine – mit einem Wort

Celans – “Engführung”, dann als eine Öffnung: Durch eine genaue Beobachtung eines ideologischen Sprachgebrauchs – die “Beschönigung und Bemäntelungen” – und durch eine Verschärfung des Blickes, wird eine Öffnung der Wahrnehmung hervorgebracht und kann die Sprache “zur Begegnung führen”.

Die poetologische Reflexion Celans stimmt mit der Reflexion über die Möglichkeit der Erkenntnis und der Begegnung überein. Es mag erstaunlich sein, dass es sich bei Celan um keine „Utopie“ – im Sinne einer Unmöglichkeit – zu handeln scheint, sondern um das „noch Mögliche“. Die „U-topie“, von der Celan später spricht, betrifft vielmehr eine neue Art von Sprache, die nicht einen bekannten „Topos“ sucht, sondern versucht, „ungeschminkt“ und „offen“ zu sein.

Die nötige “nähere Bestimmung” dieses Prozesses, mit der Celan seinen Brief abschließt, wird er in der Dichtung von *Die Niemandrose* und in *Der Meridian* erreichen. In *Der Meridian* spitzt Paul Celan den Vorgang in einem Satz zu: “Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.” (*Der Meridian*, TCA: 1999, 11). In dieser Möglichkeit liegt der positive Aspekt von Celans Dichtung und vielleicht seine Hoffnung.

## Literaturverzeichnis

- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1983, Bd. 3.
- CELAN, Paul. *Sprachgitter*. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt v. der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Hrsg. Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2002. (BCA 5.1/5.2)
- CELAN, Paul. *Sprachgitter*. Vorstufen-Textgenese-Endfassung. Hrsg. Bernard Böschenstein; bearbeitet v. Heino Schmull. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1996. (*Sprachgitter*, TCA)
- CELAN, Paul. *Der Meridian*. Endfassung. Vorstufen. Materialien. Hrsg. Bernard Böschenstein; bearbeitet v. Heino Schmull. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1999. (*Der Meridian*, TCA)

CELAN, Paul. "Brief an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer". In: BERMANN FISCHER, Gottfried. *Briefwechsel mit Autoren*. Frankfurt a. M., Fischer 1990.

### Sekundärliteratur:

BOLLACK, Jean. "Paul Celan über die Sprache. Das Gedicht *Sprachgitter* und seine Interpretationen". In: HAMACHER, W. / MENNINGHAUS, W. *Paul Celan*. Materialien. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1988, 272-308.

BÖSCHENSTEIN, B. / BEVILACQUA, G. *Paul Celan*. Zwei Reden. Marbach a. N., Deutsche Schillergesellschaft 1990.

GELLHAUS, Axel. "Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan". In: *Celan-Jahrbuch* 6/1995, 51-92.

HARBUSCH, Ute. *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Diss. RWTH-Aachen 2001.

HARTUNG, Harald. *Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik*. München, Hanser 1996.

HUPPERT, Hugo. "Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan". In: HAMACHER, W. / MENNINGHAUS, W. *Paul Celan*. Materialien. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1988. 319-324.

KOHLER-LUGINBÜHL, Dorothee. *Poetik im Lichte der Utopie: Paul Celans poetologische Texte*. Frankfurt a. M., New York, Lang 1986.

JEAN PAUL. "Das Kampaner Tal". In: *Werke*. Kleine erzählende Schriften 1796-1801. Hrsg. Norbert Miller. München, Carl Hanser 1962, 561-716.

SENG, Joachim. *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis ‚Sprachgitter‘*. Heidelberg, Winter 1998. (SENG 1)

SENG, Joachim. "Vom blühenden Sprachgitter: Paul Celan als Leser Jean Pauls". In: *Die Neue Rundschau* 109/1998, 1, 157-161. (SENG 2)



- SOLOMON, Petre. “Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962”. In: *Neue Literatur* 32/1981, 60-80.
- TUNKEL, Tobias. *Das Verlorene Selbe. Paul Celans Poetik des Anderen und Goethes lyrische Subjektivität*. Freiburg i. B., Rombach 2001.

„Den Bösen sind sie los“  
Überlegungen zu Mephistopheles und zum Bösen  
in Goethes Faust

Klaus Eggensperger\*

**Abstract:** What's the reason for Mephistopheles in Goethe's *Faust* being less malicious than one might expect? Taking its cue from that question, this article discusses the figure of the devil in the European imaginary of the 16<sup>th</sup> century, especially in Christopher Marlowe's *Doctor Faustus*. Some principal characteristics of Goethe's secular devil are analysed. Goethe's Mephistopheles neither is the demon found in Christian mythology nor represents the villain of the piece. Goethe holds the human characters of both parts of his *Faust* responsible for the evil that occurs.

**Keywords:** Mephistopheles; Goethe; Marlowe; Faust; the Evil.

**Resumo:** Por que o Mefistófeles no *Fausto* de Goethe, ao contrário de todas as expectativas, não apresenta uma natureza realmente má? Partindo desta pergunta, neste artigo discute-se a figura do diabo no imaginário europeu no sec. XVI e no *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe. Em seguida são analisados alguns traços principais do diabo goethiano secularizado. O Mefistófeles de Goethe não é o demônio da mitologia cristã e tão pouco representa o grande vilão da peça. Seu autor deixa claro que a responsabilidade pelo mal produzido nas duas partes do *Fausto* é dos seus personagens humanos.

**Palavras-chave:** Mefistófeles; Goethe; Marlowe; Fausto; o mal.

**Stichwörter:** Mephistopheles; Goethe; Faust; Marlowe; das Böse.

---

\* Der Autor war bis 2002 DAAD-Lektor an der Universidade Federal de Paraná.

Von allen Figuren, die in Goethes *Faust* auftreten, ist Mephistopheles sicherlich die schillerndste. Nicht nur dass seine äußere Gestalt den Umständen entsprechend wechselt, noch vielgestaltiger sind seine charakterlichen Eigenschaften: oft spöttisch-ironisch, manchmal deklamatorisch, manchmal kurz angebunden, offen und ehrlich, lügnerisch, zynisch-brutal, aber auch mitfühlend, selbstsicher, schwach, misstrauisch, weise, weltmännisch, zivilisiert, grob – die Liste der Attribute ließe sich fortsetzen, nichts Menschliches scheint ihm fremd zu sein. Gerade deshalb konnte Gustav Gründgens mit seinem Ansatz, Mephisto als den Universalen darzustellen, seit Anfang der dreißiger Jahre in Deutschland so großen Erfolg haben.

Allerdings mangelt es diesem Mephistopheles an einer für den Teufel grundlegenden Eigenschaft: Er ist nicht radikal böse. Schon die Zeitgenossen haben das erkannt und auch kritisiert; im Gespräch mit Goethe am Jahresende 1803 wünschte sich eine seiner prominenten Leserinnen, Madame de Staël, den Teufel grimmiger. Durch und durch diabolische Gestalten gab es in der zeitgenössischen Literatur zur Genüge. In den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, als der zweite Teil des *Faust* entstand, wurde in Westeuropa mit der *gothic novel*, dem *roman noir* bzw. dem *Schauspielroman* ein Genre populär, in dem das unerklärlich Böse als Nachtseite der menschlichen Natur auftrat. Verglichen mit einigen Furcht und Schrecken verbreitenden Gestalten dieser Literatur kann Goethes Mephisto nur harmlos erscheinen.<sup>1</sup>

Man mag einen Vergleich des *Faust* mit der zeitgenössischen Trivialliteratur für unangemessen halten, doch auch mit der Bösartigkeit etwa des Satans in Miltons *Paradise Lost* kann Mephistopheles nicht mithalten. Selbst menschliche Bühnenfiguren Shakespeares und Lessings (der beiden Dramatiker, die Goethe besonders schätzte) wie Jago aus *Macbeth* oder Marinelli aus der *Emilia Galotti* haben zweifellos viel teuflischere Züge, denn sie sind moralisch zutiefst verkommen und handeln wirklich böse. Dagegen weckt Mephisto, wenn er im ersten Dialog mit Faust das Böse als sein eigentliches

<sup>1</sup> Goethe selbst hat von den ‚Nacht- und Grabdichtern‘ (so Goethes Formulierung nach V. 5298), deren Nachfahre Stephen King heutzutage ein Lieblingsautor deutscher Germanistikstudenten ist, überhaupt nichts gehalten, vgl. seine Bemerkungen in einem Gespräch mit Soret 1830, zitiert im letzten Abschnitt.

Element bezeichnet (V. 1343f.), Erwartungen, die er im weiteren Fortgang der Tragödie nicht erfüllt. Susan Neiman meint: „Quando ele se descreve como alguém que *representa* o mal, é de perguntar se ele algum dia será capaz de *ser* o mal“ (NEIMAN 2003: 306). Er wird es bis zum Schluss nicht.

Goethes Mephistophelesfigur steht damit konträr zu einer europäischen Mentalitätsgeschichte, die viele Jahrhunderte lang von einem fundamentalen christlichen Dualismus bestimmt war und entsprechend schreckliche Bilder von Satan oder Luzifer kannte. Darauf wird zunächst im folgenden Abschnitt eingegangen und unter dieser Perspektive Christopher Marlowes Fauststück vorgestellt. Die anschließenden drei Abschnitte stellen jeweils einen aus meiner Sicht zentralen Aspekt von Goethes Mephistofigur in den Vordergrund. Zum Schluss soll erörtert werden, wie Goethe das Problem des Teufels behandelt und welche Bedeutung das Böse im Faustdrama hat.

## 1. Der christliche Teufel und Marlowes Mephistopheles

Für die von der christlichen Zweiweltenlehre geprägten Menschen des Mittelalters machte das Leben nur Sinn bezogen auf das Jenseits, und alle menschlichen Handlungen mussten sich danach befragen lassen, ob sie in den Himmel oder in die Hölle führten. Dort regierten die Teufel, die auch auf der Erde mächtig waren; allerdings war man ihnen nicht hilflos ausgeliefert. Durch Befolgung der kirchlichen Gebote, mittels Buße, auch Askese, durch Almosen und Gaben sicherte man seinen Platz im Paradies; Unterstützung kam dabei von Engeln und Heiligen. Der mittelalterliche Teufel konnte das ewige Heil des Menschen im Grunde nicht verhindern.

Dies änderte sich im 16. und 17. Jahrhundert, als erste Zweifel am Dualismus der Zweiweltenlehre laut wurden. Das kirchliche Teufelsbild verschärfte sich, gleichzeitig nahm die Angst vor dem Bösen in allen gesellschaftlichen Gruppen zu und Europa wurde Schauplatz blutiger Hexenverfolgungen. Der Teufel als Gestalt des kollektiven Imaginären hatte damals seine große Zeit, unter Katholiken ebenso wie unter Lutheranern oder Anglikanern.

Ein Beispiel dafür sind die Vorstellungen der ersten Jesuiten, die 1549 nach Brasilien kamen. Das halbe Dutzend Soldaten Christi stand vor der

Aufgabe, den katholischen Glauben in einem Gebiet zu verbreiten, in dem das Böse regierte. Auch wenn die tropische Natur der Küste Bahias die Europäer an das Paradies erinnerte: Die dort lebenden Menschen, die nie das Wort Gottes gehört hatten, wurden von den Jesuiten entweder als Söhne des Teufels oder als Tiere gesehen (Vieira predigte erst hundert Jahre später). Die Aufgabe hieß Katechese, wobei jeder Getaufte einen kleinen Sieg über den Bösen, den spirituellen Herrn der Kolonie, bedeutete. Die Jesuiten hatten es nicht leicht, denn Ideen wie die der Erbsünde, des Bösen, der Hölle, aber auch der Gnade und Erlösung waren den animistisch-naturreligiösen Vorstellungen der indianischen Völker völlig fremd. Als Waffen im Kampf um die indianischen Seelen entstanden die religiös-didaktischen Stücke des Padre Anchieta, die erste schriftlich festgehaltene Literatur auf brasilianischem Boden: „Com o fim de converter o nativo Anchieta enghou uma poesia e um teatro cujo correlato imaginário é um mundo maniqueísta cindido entre forças em perpétua luta: Tupã; Deus, com sua constelação familiar de anjos e santos, e Anhangá; Demônio, com a sua corte de espíritos malévolos que se fazem presentes nas cerimônias tupis.“ (BOSI 2001: 67f.)

Wie Curupira, Boitatá und einige andere Waldgeister war auch Anhangá jemand, der den Indios Angst machen konnte. Solche Figuren der indianischen Mythologie zu dämonisieren und dabei im christlichen Sinne umzufunktionieren war Teil der jesuitischen Pädagogik, die versuchte, an Vorstellungen im Bewusstsein der Indios anzuknüpfen. Ähnlich erging es übrigens einer orixá-Gottheit der afro-brasilianischen Sklaven. Unter dem Druck des Katholizismus wurde Exu im Laufe der Zeit dämonisiert und mit dem Aufkommen der umbanda zur Personifikation des Bösen. Dieser Prozess ist erst im Verlauf der letzten Jahrzehnte revidiert worden (s. PRANDI 2001).

Mitte des 16. Jahrhunderts, als die Jesuiten die brasilianischen Indios mit dem Teufel bekannt machten, bildete sich in Mitteleuropa die Faust-Tradition heraus. Es war eine Zeit des radikalen Umbruchs in allen gesellschaftlichen Bereichen, eine Zeit, in der die alten Gewissheiten zerbrachen und Europa durch Reformation und Gegenreformation konfessionell gespalten war. Die früheste literarische Fassung des Faust-Motivs, die *Historia von D. Johann Fausten* von 1587, erschien ohne Verfasserangabe in einem lutheranisch ausgerichteten Frankfurter Verlag. Wie der Held der *Historia*

ist der Teufel eine eher simpel angelegte Figur. Von Anfang an lässt *Mephostophiles*, wie er dort heißt, keinen Zweifel an seiner Identität; er ist nicht mehr und nicht weniger als ein Funktionär der christlichen Hölle. Den Skeptiker Faustus braucht er nicht groß zu verführen. Faustus „meynet der Teuffel wer nit so schwartz / als man jhn mahlet / noch die Hell so heiß / wie mann davon sagte“, heißt es am Ende des 4. Kapitels (HISTORIA: 21). Später, als der Pakt zwischen den beiden geschlossen ist, wird Faustus' Unglaube so beschrieben: „Doctor Faustus lebt also im Epicurischen Leben Tag vnd Nacht / glaubet nit daß ein GOTT / Hell oder Teuffel were / vermeinet Leib vnd Seele stuerbe miteinander.“ Um keinen Zweifel daran aufkommen zu lassen, welche Konsequenzen solche freigeistigen Auffassungen haben werden, befassen sich die Kapitel 11-16 ausschließlich mit dem Bösen, schildern ausführlich die Gestalt diverser Teufel und die grauenvollen Zustände in der Hölle.

Die *Historia* ist ein Stück Warnliteratur aus dem Geist der lutherischen Orthodoxie; entsprechend verhängnisvoll ist ihr Ausgang. Immer wenn sich im Laufe der Zeit bei Faustus Gewissensbisse regen, die ihn vom Weg des Bösen abbringen könnten, droht der Teufel, ihn zu zerstückeln, den Kopf abzureißen u. a. mehr. Nach Ablauf der Frist von 24 Jahren finden Faustus' Studenten dann seinen grässlich entstellten Körper in der blutbespritzten Wohnung. Wie eine antike Fabel endet die *Historia* mit einer Moral; die letzten Zeilen sind ein Zitat aus dem 1. Brief des Apostels Petrus in der Übersetzung Luthers: „Seyt nuechtern und wachet / denn ewer Widersacher der Teuffel geht vmbher wie ein bruellender Loewe / vnd suchet welchen er verschlinge / dem widerstehet fest im Glauben.“ (HISTORIA: 124)

Die bedeutendste Faustdichtung vor Goethe, Christopher Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus*, irgendwann zwischen 1588 und 1593 entstanden, basiert in ihrem Stoff auf einer englischen Übersetzung des deutschen Faustbuches. Im Unterschied zur *Historia*, die heutzutage eher von literaturhistorischem Interesse ist, hat Marlowes Stück auch über vierhundert Jahre später nicht an Faszinationskraft verloren. Sein Doctor Faustus ist ein selbstbewusster Renaissancegelehrter, der sich mit den bestehenden Grenzen nicht abfinden will und deshalb einen Pakt mit dem Teufel eingeht, „to practise more than heavenly power permits“ (Epilogue,

MARLOWE 1998: 183).<sup>2</sup> Von diesem Zeitpunkt an ist er ein Verlorener, *a fallen man*, dessen magische Tricks über das mit Ablauf der Frist bevorstehende schreckliche Ende nicht hinwegtäuschen können.

Sicherlich bildet die christliche Zweiweltenlehre den Hintergrund, vor dem das Stück verstanden werden muss. Vergleichbar dem mittelalterlichen Mysterienspiel oder *morality play* werden das Gute und das Böse durch bestimmte Figuren repräsentiert: den guten wie den bösen Engel, den alten Mann im Schlussakt, Cornelius und Valdes sowie Mephistopheles als Vertreter Luzifers.

Faustus' Zweifel am Jenseits werden vor allem in den ersten Gesprächen zwischen ihm und Mephistopheles ausgesprochen. „I think hell's a fable“ äußert Faustus ausgerechnet dem Repräsentanten der Hölle gegenüber, worauf ihm Mephisto entgegnet: „Ay, think so still, till experience change thy mind“ (MARLOWE 1998: 154). Im Anschluss daran wiederholt sich Faustus noch einmal mit anderen Worten und erklärt auf diese Weise, warum er einen Vertrag eingehen konnte, in dem er seine Seele Luzifer vermacht: „Think'st thou that Faustus is so fond / To imagine that after this life there is any pain? / Tush, these are trifles and mere old wives' tales“. „Ammenmärchen und Altweibergeschichten“ – hier spricht ein Freidenker, der am Ende für seinen Unglauben teuer bezahlen muss. Dass der Autor, der von Zeitgenossen des Atheismus beschuldigt wurde, mit dieser Ansicht seines Helden sympathisierte, darf vermutet werden.

Beim ersten Zusammentreffen der beiden Antagonisten noch vor der Unterzeichnung des Paktes sind ihre Positionen merkwürdig verdreht; hier zeigt die Mephistophelesfigur, verglichen mit dem Faustbuch, ganz neue Eigenschaften. Auf Faustus' Frage, warum Mephistopheles sich nicht in der Hölle aufhalte (sondern hier auf der Erde), antwortet der Teufel:

Why, this is hell, nor am I out of it. Thinkst'st thou that I, who saw  
the face of God And tasted the eternal joys of heaven, Am not

<sup>2</sup> Zitiert wird aus dem A-Text nach der Ausgabe von D. Bevington und E. Rasmussen, Oxford World Classics Paperback, zuerst 1995, ansonsten, wenn besonders angegeben, auch aus dem umfangreicheren B-Text, ebenda. Die Schreibung des Namens Mephistopheles ist in beiden Texten normalisiert.

tormented with ten thousand hells In beeing deprived of everlasting bliss? (MARLOWE 1998: 147)

„Hier (auf der Erde) ist die Hölle, und ich bin in ihr“: Im Grunde erklärt er damit die Hölle zu einer spirituellen Angelegenheit.<sup>3</sup> Faustus' Reaktion darauf ist der großspurige Ratschlag an den verzweifelten Teufel, er solle sich zusammenreißen und ein Beispiel an ihm selbst, Faustus, nehmen: „Learn thou of Faustus mainly fortitude / And scorn those joys thou never shalt posses“ (MARLOWE 1998: 147). Es ist ein Stück verkehrte Welt, was hier aufgeführt wird: Der Teufel wird nicht als der böse, hinterlistige Verführer eingeführt, sondern als deprimiertes, melancholisches Wesen („a melancholy demon“, MC ALINDON 1994: 38), das dem Verlust der Himmelsfreuden nachtrauert, während sein eigentliches ‚Opfer‘ kraftmeierische Sprüche klopft und sich Illusionen über den Zustand der Welt hingibt.

Abgesehen von diesem Eingangsdisput bleibt Marlowes Mephistopheles-Figur jedoch innerhalb der vorgegebenen Rolle des christlichen Teufels. Er ist für die Zeit des Paktes Faustus' Handlanger, der droht und einschüchtert, wenn sich dessen Gewissen meldet. Einmal holt er sogar Luzifer persönlich, um zu verhindern, dass Faustus seinen Pakt bereut und sich Gott zuwendet. Schließlich erweist sich die Hölle doch nicht als rein spirituell, sondern höchst real. Im B-Text lässt der böse Engel Faustus nur eine Stunde vor seinem Ende einen Blick in die Hölle tun und beschreibt ihm und den Lesern bzw. Zuschauern in 12 Zeilen dieses „vast perpetual torture-house“ (MARLOWE 1998: 242).

Auch bei Marlowe gibt es keine Rettung. In einem grandiosen Schlussmonolog beklagt Faustus seine bevorstehenden ewigen Höllenqualen und wird abschließend vom Teufel geholt. Im Verlauf des Dramas, vor allem in seinen letzten Szenen, hat die Hauptfigur vorher zunehmend an Tiefe gewonnen. Was ihr zu schaffen macht, ist die Existenz auf Abruf, das unwei-

<sup>3</sup> „Indeed, Mephistopheles' account of his own spiritual condition might seem to encourage a metaphorical notion of hell as a state of mind [...] rather than a place of physical torment.“ (MARLOWE: Introduction, p. xiii) Mephistopheles' Antwort auf Faustus' spätere Frage „Tell me, where is the place that man call hell?“ (MARLOWE: 154) geht ebenfalls in diese Richtung.



gerlich bevorstehende Ende in dem Moment, in dem die 24-Jahrfrist und damit das Leben endet. Im B-Text wird das besonders deutlich: „What are thou, Faustus, but a man condemned to die?“ (MARLOWE 1998: 229) redet sich der Held – von der Handlung her völlig unmotiviert – mitten in einem seiner groben Streiche selbst an. Am Schluss gewinnt das unabänderliche Fortschreiten der Zeit noch einmal Dramatik: Faustus' letzter Tag läuft ab, die Uhr schlägt elf, dann halb zwölf, dann Mitternacht, während der Verzweifelte sein Schicksal beklagt. Seine Todesangst kann auch heute noch berühren, weil sie existenziell menschlich ist. Obwohl fest eingespannt zwischen Himmel und Hölle, hat Marlowes Doctor Faustus soviel eigenes Gewicht, dass diese Figur auch unabhängig von den religiösen Implikationen lesbar ist (dazu WATT 1997).

Schon zu Marlowes Zeit wird dies die Attraktivität des Stücks ausgemacht haben; auch die Skeptiker im Publikum, die durch Höllenqualen und ewige Verdammnis nicht mehr zu beeindrucken waren, wurden dadurch angesprochen. Schopenhauers Auffassung des Faust-Paktes gilt für Marlowes Faustus ganz besonders: „Schopenhauer hat im Teufelspakt das Mythologem der Gattung gesehen. Nicht jener Doktor zwischen Mittelalter und Neuzeit hat das pactum geschlossen – wir alle finden es als das geschlossene und besiegelte mit und in unserer Existenz vor. Leben ist nur die Galgenfrist der Wette, und wir füttern emsig den Deliquenten, der doch hängen muß.“ (BLUMENBERG 1999: 207)

Was bei Marlowe eng miteinander verbunden ist, der unerbittliche Ablauf der Zeit einerseits, das Ende der individuellen Existenz andererseits, stellt sich bei Goethe anders dar. Goethes Faust hat keine Angst vor seinem Ende, sondern vor seiner Endlichkeit, die ihn beschränkt. Insofern räumt Goethe dem Tod keine Macht über seinen Helden ein, wohl aber der Zeit, die in beiden Teilen des Dramas ein zentrales Thema ist; sein Pakt mit dem Teufel beruht bekanntlich auf einer Zeitwette.

## 2. Der säkularisierte Mephistopheles

Goethe veröffentlichte sein Faustfragment 1790; der abgeschlossene erste Teil erschien 1808, der zweite Teil des Faust posthum 1832. Zwischen Marlowe und Goethe liegen, geistesgeschichtlich gesehen, die zwei Jahr-

hunderte, in denen das moderne wissenschaftliche Weltbild entstand und die Aufklärung von Westeuropa aus ihren Siegeszug antrat. Die mittelalterliche Zweiweltenlehre verlor in dieser Zeit ihre Bedeutung unter den Gebildeten. Wenn Madame de Staël sich danach noch Mephistopheles grimmiger wünschte (s.o.), so war das ein rein ästhetischer Einwand, denn die intellektuelle Elite in Europa glaubte zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr an die Existenz des christlichen Teufels.

Im Zentrum von Goethes Stück stehen das neue, bürgerliche Individuum, dem es um schrankenlose Selbstverwirklichung geht, sowie die daraus resultierenden Konflikte und Aporien. Faust wird die Hauptfigur allerdings erst durch den Teufelspakt. Ohne Mephisto keinen Faust – der Teufel ist vom Stoff grundsätzlich vorgegeben, weshalb es beispielsweise unangemessen ist, von Joseph Conrads *Heart of Darkness* als der wichtigsten Fortführung des Faust-Mythos in der englischsprachigen Literatur zu sprechen (so McALINDON 1994: 11).

Einerseits war die Figur des Teufels also gefordert, andererseits fehlte ihr nach Aufklärung und Französischer Revolution eigentlich die Existenzgrundlage, denn der christliche Rahmen, in dem der Pakt mit dem Teufel Ende des 16. Jahrhunderts noch Sinn gemacht hatte, war entfallen. Deshalb war die Lösung, Faust in die Hölle fahren zu lassen, obsolet und wurde schon von Lessing abgeschafft. Selbst die Diskussion über den Ort bzw. der Hölle, die höllische Hierarchie, die Macht der Teufel etc., welche in der *Historia* wie bei Marlowe zwischen den beiden Antagonisten noch breit geführt wird, war zu Goethes Zeiten dem gebildeten Publikum nicht mehr zuzumuten. Folglich wird im gesamten Faust an keiner Stelle mehr darüber diskutiert, ist die Hölle einfach kein Thema mehr; nur ganz zum Schluss taucht sie einmal als Atrappe auf (dazu weiter unten).

Welche Lösung hat Goethe unter diesen Ausgangsbedingungen für seinen Teufel gefunden? Wenn Faust das neue, sich autonom dünkende Individuum repräsentiert, könnte sein Gegenspieler vielleicht für das Alte stehen – so eine These von Boyle (BOYLE 2003: 764) –, also für eine Welt, die überwunden werden muss, damit sich das Neue durchsetzt? Die Figur des Mephistopheles weist in eine andere Richtung. In der Szene *Hexenküche* gibt uns der Teufel eine seiner beiden Selbstdarstellungen im ersten Teil des Dramas:

DIE HEXE (tanzend.)

Sinn und Verstand verlier' ich schier,  
Seh' ich den Junker Satan wieder hier!

MEPHISTOPHELES

Den Namen, Weib, verbitt' ich mir!

DIE HEXE

Warum? Was hat er Euch getan?

MEPHISTOPHELES

Er ist schon lang' ins Fabelbuch geschrieben;  
Allein die Menschen sind nichts besser dran,  
Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.  
Du nennst mich Herr Baron, so ist die Sache gut;  
Ich bin ein Kavalier, wie andre Kavalier.  
Du zweifelst nicht an meinem edlen Blut;  
Sieh her, das ist das Wappen, das ich führe!  
(Er macht eine unanständige Gebärde.) (V. 2503ff.)

Was bei Marlowe von Faustus noch ketzerisch formuliert wird („*I think hell's a fable*“), um im Anschluss daran sofort dementiert zu werden, äußert hier der Teufel selbst, der sich zumindest an dieser Stelle keine Illusionen über seinen Status macht: „*Den Bösen sind sie los*“, der christliche Satan ist zu einer Märchenfigur geworden, steht im Fabelbuch. Wer ihn ersetzt hat, sind die vielen Bösen. Sie sind keine grimmigen Schreckensgestalten mehr, sondern Kavalier, die sich zu benehmen wissen. Der Ausdruck *Herr Baron* verweist auf die Macht des Geldes, denn Baron war der käufliche Adelstitel der Zeit (vgl. den Kommentar in GAIER, KI 1999: 312). Später wurden im Deutschen Komposita wie Finanz-, Industrie- und Schlotbaron populär. Es ist also ein moderner Teufel, ein Geldmensch der Goethezeit, der sich hier in mittelalterlicher Kulisse vorstellt. Im weiteren Verlauf der Szene bekommt Faust auf Mephistos Veranlassung dann den Zaubertank, der ihn um etliche Jahre äußerlich verjüngt und als Aphrodisiakum wirkt. Wie modern übrigens auch das ist, kann man erst heutzutage wirklich würdigen, wo Schönheitschirurgie und Viagrakonsum inzwischen der Normalfall geworden sind.

Die Hexenküche kann ein Prinzip deutlich machen, das im ersten Teil des Stücks und noch stärker dann im Teil II zur Geltung kommt: Raum,

Zeit und Figuren decken sich nicht. Jedenfalls lassen sich Natürlichkeit und illusionistische Mimesis, zentrale Maßstäbe des von Lessing und Schiller gerade erst entwickelten bürgerlichen Dramas, in Goethes *Faust* nur sehr begrenzt finden. So treten in der Szene *Innerer Burghof* Figuren aus der antiken griechischen Literatur in einer Burg aus dem deutschen Mittelalter auf und das Geschehen in der mittelalterlichen *Hexenküche* hat eine zeitgeschichtlich bedeutsame Dimension, indem es auf Zustände im vorrevolutionären Paris des späten 18. Jahrhunderts verweist, wie alle Kommentare vermerken.

Ähnlich kann auch der Himmel verstanden werden, wie er im *Prolog* des Stücks inszeniert wird. Es ist ein Theaterhimmel, der vom Theaterdirektor zuvor als Attraktion angekündigt wird (V. 242). Gott residiert dort wie ein älterer absolutistischer Herrscher, und der zum Hofstaat gehörige Teufel, der in der christlichen Mythologie keineswegs freien Zugang zum Himmel hat, nimmt die Rolle des Hofnarren ein. Nach der pompösen Eröffnung des Zeremoniells durch die Erzengel und dem folgenden Dialog zwischen Gott und Mephisto gibt Goethe die Regieanweisung „*Der Himmel schließt*“ und lässt Mephisto einen letzten, ironisch-respektlosen Vierzeiler sprechen. Bis zum Schluss des zweiten Teils wird sich der Himmel nicht wieder öffnen; in das eigentliche Drama, das sich im folgenden auf der Erde abspielt, greift der Herr weder direkt noch indirekt durch himmlische Abgesandte ein.

Im Unterschied zu den Engeln, mit deren kosmologischen Hymnus die Szene beginnt, ist Mephistos Interesse an der Schöpfung begrenzt: „Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen / ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen“ (V. 279f.). Er ist nicht der große Gegenspieler Gottes im Kosmos, sondern als Teil der himmlischen Hierarchie, zum Gesinde gehörend, wie er es nennt (V. 274), so etwas wie der himmlische Beauftragte für die Menschen, von denen er einzig redet. Die Kommentatoren verweisen für den Dialog zwischen Gott und Mephisto zu Recht auf eine biblische Vorlage, nämlich auf die Abmachung zwischen Gott und Satan im Alten Testament, Hiob auf die Probe zu stellen (Hiob 1,1). Wer ausgehend vom *Prolog* allerdings eine Hiob-Geschichte erwartet, wird im Folgenden wenig verstehen, denn Faust hat mit Hiob kaum etwas gemeinsam. Auch sonst kann einiges, was hier im Prolog im Plauderton ausgesprochen wird, theologisch nicht überzeugen: Der von Gott gern gesehene Teufel

(V. 273) äußert an mehreren Stellen offen Mitleid mit den Menschen, die es nicht leicht haben auf der Erde. Gott bezeichnet den Atheisten Faust irrtümlicherweise als seinen „Knecht“ (V.299) und erhält darauf sofort die passende ironische Antwort. Mephistos Auftrag, den er vom Herrn bekommt (V. 340ff.), beruht auf falschen Voraussetzungen, denn Faust ist sicherlich niemand, dessen Tätigkeit leicht „erschlaft“, der die Ruhe liebt und deshalb vom Teufel immer wieder angetrieben werden muss. Was Mephisto das Stück über versuchen muss, ist genau das Gegenteil, nämlich Faust zur Ruhe und zum Genuss des Augenblicks zu verleiten.

Die im Faust auftretenden „christlich-kirchlichen Figuren“ (Goethe zu Eckermann am 6. 6. 1831) werden in diesem Prolog also aus einer ironisch-aufgeklärten Perspektive vorgeführt und verlieren damit die Bedeutung, die ihnen traditionellerweise zukommt. Sie werden *mythologisiert*. Alwin Binder entwickelt die These, in dieser Posse werde dargestellt, „wie sich das bürgerliche Bewusstsein ‚Himmel‘, ‚Gott‘ und ‚Teufel‘ wünscht“ (BINDER 2003, 272), spricht gar vom Marionetten-Theater des bürgerlichen Bewusstseins, das im *Prolog* aufgeführt werde. Demzufolge würde es sich weder um einen christlichen noch um einen spezifisch goethischen, sondern um einen *faustischen* Himmel handeln. Auf jeden Fall bleibt festzuhalten, dass Mephisto auch im *Prolog* nicht im christlich-kirchlichen Sinne zu verstehen ist und der göttliche Auftrag an ihn, die Menschen nicht erschaffen zu lassen, mit seiner Selbstdarstellung als moderner weltlicher Teufel in der Hexenküche bestens vereinbar ist.

Wie sehr Mephisto von dieser Welt ist, lässt sich interessanterweise gerade an denjenigen seiner Aktionen ablesen, die das am wenigsten vermuten lassen – an seinen Zaubereien. Traditionellerweise ist der Teufel als übernatürliches Wesen auch mit übernatürlichen Kräften ausgestattet, die er gegen den Menschen verwendet. Mephisto stellt aufgrund des Paktes alle seine Kräfte in den Dienst von Faust. In seinem Aufsatz „*Faust und Mephistopheles*“ hat Georg Lukács als erster danach gefragt, was von Mephistos Magie gesellschaftlich zu halten ist und sie mit den kapitalistischen Produktivkräften in Verbindung gebracht, deren Entwicklung in der Phase der industriellen Revolution Goethe noch aufmerksam begleitet hat. Ob der Zauberflug am Ende der Schülerszene, die Erfindung des Papiergeldes im 1. Akt von Teil II, die Siebenmeilenstiefel oder die allegorischen Lumpen im 4. Akt: Ihrem Wesen

nach unterscheidet sich diese Zauberei nicht von dem, was, wie im Falle von Ballonflug und Assignaten (Papiergeld der französischen Revolution), bereits realisiert war oder was sich technisch bzw. gesellschaftlich als möglich abzeichnete. Insofern handelt es sich um unmagische Magie, so wie Mephisto ein unteuflischer Teufel ist. Die wirklichen Wunder werden nicht mehr durch Zauberei, sie werden durch Geld bewirkt, auch darauf weist Mephisto an einer Stelle hin (V. 1824-27), die schon den jungen Marx inspiriert hat.

Das Thema Magie ist in beiden Teilen des Faust sehr komplex, längst nicht alles ist als ‚unmagische Magie‘ verstehbar, beispielsweise nicht die Zaubertricks in der Szene *Auerbachs Keller* in Faust I. Mephistos Zaubereien wirken dort nicht gerade modern, sie gleichen vielmehr denen aus den Faustgeschichten des 16. Jahrhunderts. Sowohl in der *Historia* als auch bei Marlowe nutzt der Held seine durch das Bündnis mit dem Teufel gewonnene magische Macht, um allerlei derb-komische Streiche durchzuführen. So zaubert Marlowes Faustus dem Papst in Rom das Essen vom Teller und den Wein aus dem Glas oder einem Ritter am Hofe des Kaisers ein Geweih auf den Kopf; in anderen Szenen tritt er mit künstlichem Kopf auf oder lässt sich ein Bein ausreißen. Faust war es auch, der im Urfaust den Weinzauber in Auerbachs Keller veranstaltete, aber bei der Überarbeitung der Szene für die Veröffentlichung des Fragments hat Goethe sich dafür entschieden, Mephisto den Zauber durchführen zu lassen – weil es zur Konzeption dieser Figur hervorragend passt, wie man annehmen darf.

Es ist eine quasi didaktische Veranstaltung, die Faust, der in der Szene nichts weiter als Zuschauer ist, in Auerbachs Keller präsentiert wird. Wes Geistes Kind sie sind, machen die vier Zecher schon deutlich, bevor Faust und Mephisto eintreten, nämlich in der Art und Weise, wie sie über das andere Geschlecht reden. Mephisto führt ihre Beschränktheit und Dummheit dann schonungslos vor. Mindestens zwei von ihnen studieren anscheinend an einer Universität<sup>4</sup>, aber gelernt, sich ihres eigenen Verstandes zu bedienen, wie es in **einem** berühmten Satz von Kant heißt, haben sie nicht. Sie verwechseln die Freiheit mit Saufen von billigem Wein und sind schnell bereit, die Messer zu ziehen, um sich gegenseitig die Nasen abzu-

<sup>4</sup> S. GAIER KI 1999: 276, zu der Frage, ob es sich um Studenten oder Spießbürger handelt.

schneiden. „Gib nur erst acht, die Bestialität / wird sich gar herrlich offenbaren“, bemerkt Mephisto zu Faust, den die Vorstellung wohl anödet. Der teuflische ‚Hokuspokus‘ deckt das Bestialische, Kannibalische der „undurchdachten Ideologien“ (GAIER KI 1999: 277) auf. Insofern führt Mephistos Zauberei zu Desillusionierung statt zu Illusionierung. In *Auerbachs Keller* agiert ein aufgeklärter Teufel, der das Böse nicht produziert, sondern entlarvt.

### 3. Der Schalk

Ian Watt, der von der Faustgeschichte fasziniert, aber zugegebenermaßen kein Anhänger Goethes ist, bemerkt zu dessen Faust: „Faltam-lhe por completo tanto a capacidade de autocrítica quanto o senso de humor“ und fügt etwas maliziös hinzu: „Nesse ponto ele e seu criador parecem.“ (WATT 1997: 208) Diese Bemerkung wird beiden, dem Helden des Dramas und seinem Erschaffer, insofern nicht gerecht, als sie unterschlägt, dass Goethe dem Faust ein Alter Ego beigegeben hat. Die Figur des Mephistopheles sorgt dafür, dass sowohl Kritik als auch Humor in beiden Teilen des Dramas nicht zu kurz kommen. Wenn es überhaupt so etwas wie eine Grunddisposition in Mephistos Wesen gibt, dann eine skeptisch-spöttische. Schon im Prolog vom Herrn selbst als sein „Schalk“ bezeichnet, wird er diese Rolle bis zum Schluss hervorragend ausfüllen. „Ironie und Spott sind die Hauptingredienzien seines Wesens. [...] auch zu sich selber steht er in fast ungläubiger Distanz. Manchmal hat es den Anschein, als bezweifle er nicht nur das Gute, sondern auch das Böse“ (MICHELSEN 2000: 184). Mephisto tritt auf als eine „Kommentarfigur mit Eigenschaften eines intellektuellen Narren“ (EIBL 2000: 107). Der Narr hat in der Faustliteratur Tradition, in Marlowes Stück sind es die beiden Narren Robin the Clown und Rafe, die außer anderen komischen Nebenfiguren und Doctor Faustus selbst für die Erheiterung im Drama sorgen.

In Goethes Faust treten im *Vorspiel auf dem Theater* neben dem Theaterdirektor und dem Dichter auch eine *Lustige Person auf*, der *Gracioso* in der Übersetzung von D’Ornellas, *Bufo* bei Jenny Klabin Segall. Die Lustige Person ist im europäischen Theater der Neuzeit als Arlecchino, Pickelhering, Gracioso, Hanswurst u.a. ein fester Typus. Sie hat das

Publikum zu amüsieren; häufig ist sie in der Rolle eines Bedienten Kontrastfigur auf sozial niederer Ebene, um die Tugenden und die Gefühle des Helden aus der Perspektive des gesunden Menschenverstands zu kommentieren und zu parodieren. Außerdem liebt sie es, sich durch das Sprechen *ad spectatores* direkt an das Publikum zu wenden und so die Illusion des Spiels zu missachten. In Goethes Vorspiel verkörpert die Lustige Person die Interessen der Schauspieler, redet lieber von „Mitwelt“ statt von „Nachwelt“ und bringt des Dichters hohe Idealvorstellungen von Olymp, Göttern etc. in zwei Zeilen zum Absturz, indem sie die dichterischen „Kräfte“ auf „Geschäfte“ reimt (V. 159f., vgl. SCHMIDT 1999: 55).<sup>5</sup>

Wenn das eigentliche Spiel beginnt, hat Mephistopheles alle oben erwähnten Funktionen der Lustigen Person in seiner Rolle übernommen. Vor allem ist er, wie kaum eine andere Bühnenfigur der Theatergeschichte, ein Meister des uneigentlichen Sprechens, auf diesem Gebiet beherrscht er alle Register. Im Zusammenspiel mit seinen Kontrahenten produziert Mephisto immer wieder feinste Dialogkomik. Ein schönes Beispiel dafür ist sein Treffen mit dem Baccalaureus in *Faust II*, Zweiter Akt, Szene *Hochgewölbtes Gotisches Zimmer*. Es handelt sich hier um eine neue Version der Schülerszene aus dem Ersten Teil und insofern auch um Wiederaufnahme des Themas Wissenschaftssatire, das den gesamten Faust leitmotivisch durchzieht. In diesem universitären Rahmen entfaltet sich ein Generationenkonflikt. Mephistopheles spielt den alten, im Rollstuhl sitzenden Gelehrten, der sich vom akademischen Nachwuchs scheinbar in die Enge treiben und belehren lässt, dass sich seine Sichtweise überholt hat. Eröffnet wird die Szene durch den hereinstürmenden jungen Baccalaureus, der mit einem Monolog beginnt. In vierhebigen, kurzen dynamischen Versen beklagt er den Zustand der Wissenschaft und seine eigenen Möglichkeiten innerhalb der verkommenen Institution Universität, wobei seine Selbstbezogenheit und Arroganz deutlich werden, „*ich* ist

---

<sup>5</sup> Verständlicherweise wird die Rolle der Lustigen Person im Vorspiel oft von dem Schauspieler übernommen, der im Folgenden dann den Mephistopheles spielt, so auch von Gründgens in der berühmten Hamburger Inszenierung Ende der fünfziger Jahre.



sein häufigstes Wort und dauernder Gesichtspunkt“ (GAIER KI 1999: 688). Dann entfaltet sich ein ironisches Wortgefecht, das sich im weiteren Verlauf immer weiter beschleunigt: Hat jeder der beiden Kontrahenten zuerst noch Zeit für eine längere Einzelrede, fassen sie sich schnell kürzer und gehen zu Vierzeilern über, dann zu Zweizeilern, schließlich in einem vorläufigen Höhepunkt zu zwei Einzeilern, deren Reim sich verschränkt: Mephistopheles: „Du weißt wohl nicht, mein Freund, wie grob du bist?“ Baccalaureus: „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist.“ (V. 677f.)

An dieser Stelle unterbricht Mephisto die sich steigernde Dialogbewegung. Von der Frechheit seines jungen Kontrahenten scheinbar überwältigt, rückt er laut Regieanweisung mit seinem Rollstuhl näher an den Bühnenrand und spricht ins Parterre: Der Teufel im Rollstuhl bittet um ein Unterkommen im Publikum, da es ihm auf der Bühne zu eng wird! Was hier gegeben wird, ist eine Farce, die im nun folgenden Monolog des Baccalaureus auf die Spitze getrieben wird. Mephistos gespielte Schwäche führt dazu, dass der junge Akademiker, der gerade einen ersten Abschluss hinter sich gebracht hat, jetzt endgültig jede Rücksicht fallen lässt:

Bacc.

[...] Hat einer dreißig Jahr vorüber,  
So ist er schon so gut wie tot.  
Am besten wär's euch zeitig totzuschlagen.

Meph.

Der Teufel hat hier weiter nichts zu sagen.

Bacc.

Wenn ich nicht will, so darf kein Teufel sein.

Meph.(abseits)

Der Teufel stellt dir nächstens doch ein Bein. (V. 6787ff.)

Im Anschluss an diesen rhetorischen Schlagabtausch hebt der Baccalaureus zu einem weiteren Monolog an und darf noch einmal seine Ich-Bezogenheit ins Absurde steigern („Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf“, V. 6794), bevor er abgeht. Mephisto kommentiert abschließend:

Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,  
 Es gibt zuletzt doch noch e' Wein.  
 (Zu dem Jüngern Parterre, das nicht applaudiert.)  
 Ihr bleibt bei meinem Worte kalt,  
 Euch guten Kindern laß ich's gehen;  
 Bedenkt: der Teufel, der ist alt,  
 So werdet alt, ihn zu verstehen! (V. 6813ff.)

Meisterlich verbinden sich in der Baccalaureus-Szene, aus der hier nicht ausführlicher zitiert werden kann, Ironie und Sarkasmus mit abstraktem Rasonnieren, vermischen sich Bilder aus dem täglichen Leben mit anspruchsvollen Abstraktionen, wird mit Sprichwörtern und Sentenzen jongliert. Am Ende hat es Mephisto durch sein Spiel wieder einmal geschafft, die Beschränktheit des anderen bloßzustellen, obwohl Goethe gegenüber seinen Figuren nicht ungerecht ist und es der Baccalaureus mit dem Meister der ironischen Rede sprachlich durchaus aufnehmen kann.

Die hier zitierten Szenenausschnitte zeigen neben der erwähnten Vorliebe für uneigentliches Sprechen noch eine andere Eigenheit der mephistophelischen Rede. Mephisto liebt es, wie traditionellerweise die *Lustige Person*, das Bühnengeschehen zu kommentieren, entweder mitten in der Szene durch das Sprechen *a parte* (wie oben V. 6792) oder durch die direkte Ansprache *ad spectatores*. Letzteres hat grundsätzlich eine anti-illusionistische Funktion. Die fiktionsexterne Anrede des Publikums bedeutet ein Heraustreten aus der Bühnenillusion; das Spiel wird auf diese Weise sozusagen vorgeführt und bekommt eine selbstreflexive, theaterbezogene Komponente. Mephistos Kommentare an das Publikum findet man häufig am Ende einer Szene, was wie in der Baccalaureus-Episode dazu führt, dass der Teufel auf diese Weise das letzte Wort behält. Das letzte Wort kann auch eine Geste sein, wie im Fall von Mephistos stummen Kommentar am Ende des 3. Aktes, der schlicht und einfach darin besteht, an den Bühnenrand zu treten und die Maske der Phorkyas abzunehmen, in der er den gesamten Akt über aufgetreten ist.

In erster Linie ist Mephistopheles allerdings die Kontrastfigur zu Faust, als dessen *spiritus familiaris* resp. Bedienter er nach Abschluss des Paktes fungiert. Die Neigung des gelehrten Helden zu Pathos und Schwärmerei konterkariert er oft mit ironisch-sarkastischen Einwänden. „O lingua jar de

Mefistófeles, na sua corrosiva negatividade, põe tudo à bulha, dessacraliza tudo, crenças e convicções. O ‚alto‘ e o ‚baixo‘ nele coexistem, aproximados em convívio derrisório; a tirada filosófica e o palavrão chulo podem alternar-se [...]“, bemerkt Haroldo dos Campos (CAMPOS 1981: 79).

Ein besonders deutliches Beispiel dafür findet sich in der Szene *Wald und Höhle*, wo Mephistopheles mit den Versen 3282ff. Fausts naturphilosophischen Überschwang als schlecht verhüllte Triebsublimierung demaskiert. „Que Fausto foi impedido de perder-se na masturbação, na verdade não cabe dúvida“, kommentiert Harold Bloom Mephistos spöttische Rede (BLOOM 2001: 217). Von Fausts großen Worten bleibt nach Mephistos schonungsloser Gegenrede nicht mehr viel übrig, sie erweisen sich als sophistische Manipulation (vgl. BINDER 2003, Dialog 24). Zwischendurch bemerkt Mephisto ironisch: „Und kurz und gut, ich gönne Ihnen das Vergnügen, / gelegentlich sich etwas vorzulügen“ (V. 3297f.). Mit einem solchen Partner kann man sich und dem Publikum auf die Dauer nicht vormachen. Mephisto geht es nicht einfach darum, Fausts Liebe zu Margarete in zynischer Weise auf den banalen Kern ihrer Triebhaftigkeit zu reduzieren, wie einige Kommentatoren meinen. Sein Auftritt in *Wald und Höhle* hat zur Konsequenz, dass Faust am Ende der Szene die Verführung und wissentlich auch den Ruin Gretchens beschließt: „Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen / Und sie mit mir zugrunde gehen!“ (V. 3364f.). Zwar versucht Faust noch, die Schuld dafür anderen zu geben: „Du, Hölle, musstest dieses Opfer haben!“ (V. 3361), doch der Kontext ist eindeutig. Es ist Faust, der „so ziemlich eingeteufelt“ (V. 3371) handelt; er trägt dafür die Verantwortung, worüber von nun an keine noch so erhabene Rhetorik mehr hinwegtäuschen können wird. Das klargestellt zu haben, ist die Funktion Mephistos. Wer sich gegen diese Lesart sträubt, stelle sich die Szene *Wald und Höhle* um Mephistos Auftritt gekürzt vor, lediglich den Eingangsmonolog Fausts bis V. 3250 umfassend: Zweifellos würde das Drama weiterhin unverändert seinen Lauf nehmen, den es nun einmal nimmt, aber wir wären um die entscheidenden Verse gebracht, in denen Faust, in der Auseinandersetzung mit Mephisto, schließlich so deutlich seine Position zu Margarete formuliert.

So souverän Mephisto mittels zersetzender Ironie die Selbsttäuschungen und Beschränktheiten der anderen Figuren vorführt, so unbeteiligt bleibt er selbst im Grunde. Wie es sich für einen richtigen Schalk gehört, agiert er

in Funktion der anderen ohne selbst involviert zu sein und gibt nur selten etwas von sich preis. Das ändert sich lediglich im zweiten Akt von Teil II, wo er auf eigene Rechnung durch die *Klassische Walpurgisnacht* zieht, und dann entscheidend in der vorletzten Szene des Dramas, der *Grablegung*, wo Mephistopheles seinen letzten Auftritt hat.

„Que vamos fazer com uma cena tão surpreendentemente afrontosa?“ fragt Harold Bloom hinsichtlich der *Grablegung* Fausts, die zweifellos den Höhepunkt des Grotesken in einem an grotesken Gestalten und Vorgängen nicht gerade armen Drama darstellt. Goethe hat hier den Kampf der Teufel gegen die himmlischen Heerscharen um die Seele Fausts auf eine Art und Weise inszeniert, die im 19. Jahrhundert alle vor den Kopf stoßen musste, Christen verschiedener Konfessionen wie die Vertreter des bürgerlichen Fortschritts, rückwärtsgewandte Romantiker wie politisch Engagierte, später auch bürgerliche Realisten, Naturalisten usw. Als Bildvorlage bei der Ausarbeitung dieser Szene diente ein Kupferstich nach einem mittelalterlichen italienischen Fresko. Auf dem Bild streiten die Vertreter des Guten mit denen des Bösen um die Seelen, die in der Form von kleinen nackten Körpern aus den Mündern der gerade Verstorbenen entschlüpfen; dabei wird ein Seelchen entweder vom einem Teufel gepackt und in die Hölle gezogen oder von einem Engel nach oben gerettet. Diese Vorstellung von Körper und Seele ist uns heutzutage so fremd geworden, dass die Reproduktion des Stichs in den Kommentarbänden bei SCHÖNE oder GAIER sehr hilfreich ist, die Vorgänge während der *Grablegung* zu verstehen.

Zu Beginn der Szene wacht Mephisto am Leichnam Fausts, um sich dessen Seele, auf die er ein Anrecht hat, zu bemächtigen und klagt darüber, dass es früher für den Teufel viel einfacher war:

Uns geht's in allen Dingen schlecht!  
 Herkömmliche Gewohnheit, altes Recht,  
 Man kann auf gar nichts mehr vertrauen. (V. 11620-23)

Mephisto misstraut (zu Recht, wie sich herausstellt) seinen himmlischen Kontrahenten. Den mentalitätsgeschichtliche Hintergrund dafür, dass der sonst so progressive Mephisto hier in der Position des Zurückgebliebenen auftritt, bilden die gewandelten Vorstellungen über Körper und Seele: Dass

die Seele eines Verstorbenen den Körper in Form eines Menschenfigürchens verlässt, um vom Teufel gepackt zu werden, muss schon dem gebildeten zeitgenössischen Publikum ziemlich grotesk-anachronistisch vorgekommen sein. Es hat viel Witz, wie sich Mephisto in dieser Situation über die neuen Zustände beklagt und den alten Zeiten nachtrauert. „Lobo em pele de cor-deiro, o Demo advogando em causa propria, insiste na observância das regras do jogo“ (CAMPOS 1981: 154). Mephisto ruft zu seiner Unterstützung nun Dickteufel und Dünnteufel herbei, die die Aufgabe haben, zum entscheidenden Zeitpunkt in Aktion zu treten und Fausts Seele zu fangen. Wie im *Doctor Faustus* öffnet sich die Hölle, „der greuliche Höllenrachen tut sich links auf“ lautet die Regieanweisung. Es ist eine mittelalterliche Hölle, für deren Beschreibung Mephisto hier genauso viele Zeilen zur Verfügung hat wie der böse Engel in Marlowes B-Text. Goethe war selbstverständlich bewusst, was er seinem Publikum damit zumutete; den theatralischen Charakter des Ganzen unterstreicht er u. a. dadurch, dass Mephisto die Hölle zwei Zeilen zuvor als ein „Spiel“ bezeichnet (V. 11642).

Mit Auftritt der Engel gewinnt dieses Theater im Theater an Dynamik. Den Kampf gegen die Dickteufel mit den geraden und die Dünnteufel mit den krummen Hörnern können die Engel schließlich für sich entscheiden, weil sie mit den Rosenblüten Liebe verbreiten, was die Teufel nicht ertragen: diese „stürzen ärschlings in die Hölle“ (V. 11738). Im „Krieg der Rosen und der Fürze“ (EIBL) ziehen die Vertreter der Hölle den Kürzeren. Selbst Mephisto, der gegen die Rosen zuerst ankämpft, vermag der Liebesbotschaft auf Dauer nicht zu widerstehen. Vom Chor der rosenstreuenden, ihren Popo schwingenden Engel eingekreist und ins Proszenium abgedrängt, bemächtigt sich der himmlische Eros seiner Person, allerdings in einer ganz besonderen Variante: „Ihr seid so hübsch, fürwahr, ich möcht’ euch küssen“ heißt es in V. 11771. Später wünscht er sich von einem „langen Burschen“, der ihm besonders gefällt: „So sieh mich doch ein wenig lüstern an!“ und fährt fort:

Auch könntet ihr anständig-nackter gehen,  
 Das lange Faltenhemd ist übersittlich –  
 Sie wenden sich – von hinten anzusehen! –  
 Die Racker sind doch gar zu appetitlich! (V. 11796ff.)

Dass Mephisto ausgerechnet von „appetitlichen Knaben“ angezogen und besiegt wird, ist der Gipfel der Ironie in diesem katholischen Theater, das sich unter der Hand in ein schwules Spektakel verwandelt hat. Mephisto „no episódio do *Enterramento* (Grablegung) do II Fausto, pertence à raça dos demônios *carnevalizados*“ (CAMPOS 1981: 153). Schließlich erheben sich die Engel, „Faustens Unsterbliches entführend“, wie es in der Regieanweisung heißt, und lassen einen um seine Beute betrogenen und körperlich lädierten Teufel allein auf der Bühne zurück, dem nichts weiter übrig bleibt, als über die himmlischen Machenschaften zu lamentieren:

Bei wem soll ich mich nun beklagen?  
 Wer schafft mir mein erworbenes Recht?  
 Du bist getäuscht in deinen alten Tagen,  
 Du hast's verdient, es geht dir grimmig schlecht. (V. 11832ff.)

Der geprellte Teufel ist ein altes Motiv aus den geistlichen Spielen des Mittelalters, in denen die Hölle am Schluss immer verliert. Goethe hat das wiederaufgenommen und variiert, wobei sein Mephisto, der uns als aufgeklärter Skeptiker und souveräner Schalk das ganze Drama über beeindruckten konnte, nun selbst zu einer Witzfigur wird. Ulrich Gaier weist darauf hin, dass der Teufel in der *Grablegung* „als der von der geschichtlichen Entwicklung längst Überholte objektiv komisch wird“ (GAIER KI 1999: 1107). Aber nicht nur er, auch die Abgesandten des Himmels entgehen Goethes mythologischer Komik nicht. „Diese sehr ernststen Scherze“, wie Goethe in seinem vielzitierten letzten Brief an Wilhelm von Humboldt formuliert, beruhen letztlich darauf, dass hier christliche Mythologie so inszeniert ist, wie in der klassischen Walpurgisnacht griechische Mythologie inszeniert wurde (s. SCHMIDT 1999: 288).

#### 4. Der Negative

*Diabo, Teufel, devil, diavolo* etc. leiten sich etymologisch alle von lat. *diabolus* ab, dies wiederum von griechisch *diabolos* mit der Bedeutung ‚Verleumder, Ankläger‘, was eine Lehnübersetzung des hebräischen *Satan* aus dem Alten Testament darstellt. Der Satan der Hiobgeschichte ist der Wider-

sacher des Menschen vor Gott, der Verleumder, der schlecht über Hiob redet. Mephistos Funktion in Goethes *Faust*, das hatten wir schon gesehen, ist ähnlich der eines Anwalts der Gegenpartei vor Gericht: Er bringt die Anderen zum Reden, versucht sie in Widersprüche zu verwickeln, ihre Defekte vorzuführen. Als *Gegenspieler* hat er keinen eigenen Standpunkt, sondern lebt im wesentlichen von der Negation. Die personifizierte Negation spielt er im 3. Akt von Teil II in der Rolle der Phorkyas, der hässlichsten Alten der griechischen Mythologie, als Gegenfigur zu Helena, der Verkörperung der Schönheit. In dieser Rolle ist der Teufel derjenige, der Helenas Bedingtheit verdeutlicht, indem er sie aus dem unhistorischen Mythos in die menschliche Geschichte holt, aus der sie am Ende wieder verschwinden wird.

Zu Beginn des 4. Akts kehrt Mephisto in seiner üblichen Gestalt auf die Bühne zurück, um wieder den Partner und Gegenspieler Fausts zu spielen. Auch sprachlich macht Goethe den Gegensatz zwischen den beiden deutlich. An dieser Stelle (Beginn der Szene *Hochgebirg*) ist es so, dass Faust in sechshebigen reimlosen Versen spricht, die griechischem Muster nachgebildet sind – er kommt nämlich gerade aus Arkadien, hat das Zusammenleben mit Helena hinter sich. Inmitten von Fausts feierlicher Rede tritt Mephistopheles plötzlich in Siebenmeilenstiefel auf, ganz Vertreter des schnellen Voranschreitens, des Fortschritts („Das heiß’ ich endlich vorge-schritten!“, V. 10067) und setzt gegen das erhabene Metrum Fausts seinen unregelmäßigen Madrigalvers, in dem er gewöhnlich redet.

Mephistos rasanter Auftritt leitet hier zum Geschehen der letzten beiden Akte über, in denen er im Wesentlichen nicht als Gegenspieler, sondern als Komplize Fausts agiert. Beherrschendes Thema ist von nun an die „Ambivalenz des modernen Fortschritts“ (so ein Kapitel bei SCHMIDT 1999). Repräsentant des Fortschritts war Mephisto schon vorher, beispielsweise in der Szene *Kaiserliche Pfalz, Thronsaal* (1. Akt), wo der Kanzler die alte feudale Ordnung und die klerikale Ideologie vertritt, während Mephisto wieder einmal als Gegenspieler fungiert, hier als aufgeklärter Praktiker und Modernisierer, der das Papiergeld einführt. In den letzten beiden Akten hat Mephisto dann die Aufgabe, für die Mittel zur Verwirklichung des Projekts zu sorgen, das von Faust in der Szene *Hochgebirg* entworfen wurde („Herrschaft gewinn ich, Eigentum!“ V. 10187). Nun wird ein Krieg gewonnen,

ein Hafen gebaut, der freie Handel eingeführt und diejenigen, die für die neuen kapitalistischen Zeiten kein Opfer bringen wollen, weil sie am Alten hängen wie Philemon und Baucis, werden brutal beseitigt – alles mit Hilfe von Mephistos drei Gewaltigen. Schließlich folgt dann noch das Landgewinnungsprojekt, zu dem die Arbeitermassen gelockt und gepresst werden: „Arbeiter schaffe Meng’ auf Menge, / Ermuntere durch Genuß und Strenge, / Bezahle, locke, presse bei!“ (V. 11552 ff.) lauten die Anweisungen Fausts an seinen Aufseher Mephisto.

In den Dimensionen der „großen Welt“ und unter der Zielvorgabe Fausts entwickelt Mephistos Magie zerstörerische Züge. Sie dient dem bürgerlichen Fortschritt und der Manipulation bisher eher naturhafter Verhältnisse, ohne irgendwelche Rücksicht auf Verluste zu nehmen. „So wird unter ‚Magie‘ und den Bildern der Zauberei eine Allegorese der Moderne sichtbar“ (HENKEL 1993: 136). Schon früh hat dies auch Georg Lukács bemerkt, allerdings hegelianisch-kommunistisch gerechtfertigt mit den notwendigen Opfern, die eben für das Ziel der Geschichte gebracht werden müssen: „Es handelt sich bei Goethe nie um eine romantische Trauer über die Vernichtung der vorkapitalistischen Idylle. (Darum gibt es bei Faust selbst keine Reue über die Schuld am Untergang von Philemon und Baucis.) Goethe steht zu den Problemen der kapitalistischen Entwicklung so wie Hegel oder Ricardo.“ (LUKÁCS 1967: 178)

Bei dem Unternehmen in *Faust II*, die alten Verhältnisse in faustische umzuwandeln, eine moderne bürgerliche Welt zu schaffen, fungiert Mephisto wie ein Manager, ein höherer Angestellter. Er stellt die Mittel bereit, die ihre destruktive Dynamik dann im Folgenden unerbittlich entfalten. Beide Gegenspieler sind derart aufeinander bezogen, dass es durchaus Sinn macht, ihr Verhältnis aus der Perspektive der Hegelschen Herr-Knecht-Beziehung zu analysieren. Was Faust erschafft, das gelingt ihm nur in der (und durch die) Interaktion mit Mephisto, dieser wiederum ist nicht in der Lage, selbständig, auf eigene Rechnung zu handeln. Faust gegenüber ist er als säkularisierter Teufel, der mit nichts mehr drohen kann, machtlos. Dennoch nimmt er eine eigenständige Position ein, die in ihrer absoluten Negativität ziemlich unhegelianisch ist, weil durch keine Subjekt-Objekt-Dialektik aufhebbar:



Ich bin der Geist, der stets verneint!  
 Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,  
 Ist wert, dass es zugrunde geht;  
 Drum besser wär's, daß nichts entstünde.  
 So ist denn alles, was ihr Sünde,  
 Zerstörung, kurz das Böse nennt,  
 Mein eigentliches Element. (V. 1338ff.)

Mephistos erster Auftritt in Fausts Studierzimmer ist verbunden mit einer recht ausführlichen Selbstausslegung seines Wesens. Er stellt sich hier nicht als der Abgesandte einer wie auch immer gearteten Hölle dar, sondern als Vertreter des Nichts, philosophisch gesehen ein ontologischer Nihilist, der dem Sein seine letztgültige Wahrheit des Nicht-Seins entgegensetzt. Mephistos Standpunkt ist, wie es MICHELSEN in seinem lesenswerten Aufsatz formuliert, der des *Futurum Exactum* – alles was heute existiert, wird auch einmal gewesen sein, folglich hat das Nichts Priorität vor dem Sein. Böse ist diese Position nur insofern, als die Menschen sie so auffassen („was ihr das Böse nennt“), wohl weil sie das Sein dem Nicht-Sein grundsätzlich vorziehen, dürfen wir Mephistos Rede an dieser Stelle ergänzen. Philosophie- bzw. religionsgeschichtlich gibt es hier eine Verbindung zur sogenannten Privationstheorie des Bösen: In der Tradition der theologischen Metaphysik hat das Böse keinen eigenen Standpunkt, sondern ist *privatio dei*, die Abwesenheit, der Mangel des Guten, woraus sich die Bestimmung des Bösen als eine Art Nichts ergibt, vgl. dazu den Überblick bei STRASSER 2000: 245ff.

Mephisto hat seine Position mit diesen Worten metaphysisch verankert und so eine Dimension bekommen, die über das Negieren in der jeweiligen Situation, über sein Spiel des *advocatus diaboli* hinausgeht. Er kann sogar derart grundsätzlich werden, dass ihn selbst sein anscheinend größter ‚Erfolg‘ in diesem Drama, das Ende von Fausts Existenz, nicht zufriedenstellen kann. Als der Chor Fausts Tod mit dem Satz „Es ist vorbei“ kommentiert, ärgert sich Mephisto darüber, dass diese Worte zumindest anerkennen, dass da einmal etwas bzw. jemand gewesen ist und verteidigt seine nihilistische Sicht:

Vorbei! ein dummes Wort.  
 Warum vorbei?  
 Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei!  
 Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!  
 Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen!  
 »Da ist's vorbei!« Was ist daran zu lesen?  
 Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen,  
 Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.  
 Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere. (V. 11595ff.)

Leider ist Mephistopheles kein ebenbürtiger Kontrahent beigegeben, der seinen Standpunkt so in Frage stellen könnte, wie er es selbst mit seinen Dialogpartnern zu tun pflegt – man wünschte es sich an dieser Stelle. Die verbale Radikalität dieses Anwalts des Nicht-Seins, der nicht nur das Existierende, sondern sogar eine vergangene Existenz leugnet, ist sicherlich beeindruckend, doch darf man nicht übersehen, wie sehr seine Macht begrenzt ist. Mephisto kann dem Sein im Grunde nichts anhaben, darauf weist er selbst hin, vgl. seine Rede in V. 1369ff., wo es u.a. heißt: „Und immer zirkuliert ein neues, frisches Blut. / So geht es fort, man möchte rasend werden!“ (V. 1372f.). Anders als Michelsen, der meint, dass die Klage Mephistos vorgetäuscht ist, nicht ernst genommen werden darf, verstehe ich diese Verse wörtlich. Mehr als das Ende von einzelnen Individuen kann der Goethesche Teufel nicht bewirken, sicher ist aber selbst das nicht – den Tod des hochbetagten Faust hat er jedenfalls nicht zu verantworten. Vor allem weiß er jedoch, dass mit dem Tod des einzelnen Lebewesens nur für die notwendige ständige Erneuerung des Lebens gesorgt wird: Mephisto tritt hier auf als der Verursacher des *malum physicum*, des *mal natural*, und hat als solcher seinen angestammten Platz innerhalb der Schöpfung. Böse im modernen Sinne ist das nicht; für Übel und Schuld auf der Welt, also das *malum morale*, das *mal moral*, kann man ihn deshalb nicht verantwortlich machen.<sup>6</sup> Damit ist die grundsätzliche Frage nach dem Bösen in der Faustdichtung angesprochen, die nun noch erörtert werden soll.

<sup>6</sup> Zur philosophischen Diskussion des Bösen, Fragen der Theodizee usw. siehe die hervorragende Arbeit von Susan Neiman, der ich viele Anregungen verdanke.

## 5. Das Böse in Goethes Faust

Im Unterschied zu seinem Vorgänger bei Marlowe und zum Bösen der *Historia* ist Goethes Mephistopheles ein säkularisierter Teufel, der nicht mehr aus dem christlichen Dualismus zu verstehen ist. Das Faustdrama ist ein Spiel im Diesseits, dies ändern auch der Theaterhimmel im *Prolog* und die Pappmachéhölle in der *Grablegung* nicht, bestätigen im Gegenteil, dass der christliche Rahmen nicht mehr gilt.

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;  
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,  
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!

betont Faust selbst in V. 11442ff., bevor ihn die Sorge – nicht irgendein Abgesandter der Hölle – mit Blindheit schlägt. Angesichts dieser Ausgangslage hat es die Figur des Teufels schwer. Goethes Mephistopheles ist nicht grimmig, wie eingangs bemerkt, weil ihm dazu jede Grundlage fehlt. Wenn die Hölle ihre Glaubenswirklichkeit verloren hat, kann deren Repräsentant nicht mehr glaubwürdig drohen. Der Ausgang der Auseinandersetzung zwischen den Kontrahenten Faust und Mephisto steht im Grunde von vornherein fest – der Teufel kann seine Beute nicht bekommen. „Höllenvorbot für Fauste“ hat Hans Blumenberg (BLUMENBERG 1999) das genannt.

Im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit* hat Goethe darauf hingewiesen, dass der christliche Gott wie der Teufel keine poetischen Figuren sind. Dies wurde aus der Perspektive des Autors geschrieben, der die Arbeit seiner Dichterkollegen, in diesem Falle Miltons *Paradise Lost*, einschätzt und über seine eigenen poetischen Probleme nachdenkt (im Kontext geht es um die Prometheusfigur). Bei der Bearbeitung des Fauststoffes musste Goethe für den Teufel und das damit verbundene schwierige Problem des Bösen eine Lösung finden. Ausgeschlossen waren dabei irgendwelche Konzessionen an den Zeitgeist wie etwa die Effekthascherei mit dem Gruseligen. So beklagt sich der alte Goethe in einem Gespräch 1830 über die „allerneuste ultraromantische Richtung“ in der französischen Literatur, in der gerade Teufel, Hexen und Vampire *en vogue* waren: „Dergleichen ist pikant! Das wirkt! Nachdem aber das Publicum diese stark gepfefferte Speise einmal gekostet und sich daran gewöhnt hat, wird es nur immer nach Mehre-

rem und Stärkerm begierig. [...] In diesem Jagen nach äußern Effectmitteln aber wird jedes tiefere Studium und jedes stufenweise gründliche Entwickeln des Talents und Menschen von innen heraus ganz außer Acht gelassen.“ (GOETHE 1998: 31392f.)

Nach Aufklärung, bürgerlicher Revolution und de Sade wäre die naheliegende Lösung für das Teufelsproblem gewesen, Faust einen radikal bösen Partner beizugeben, der eben nicht mehr Abgesandter der Hölle, sondern menschlicher Natur ist. Mephistopheles hat ja auch zweifellos säkulare Züge, wie oben erörtert. Den großen Bösen hätte Goethe allerdings gegen seine persönlichen Überzeugungen auf die Bühne stellen müssen, denn ein manichäisches Welt- oder Menschenbild war ihm völlig fremd. „Das, was wir böse nennen, ist nur die andre Seite vom Guten“ ist ein in diesem Zusammenhang häufig zitierter Satz aus der Rede des jungen Goethe zu Ehren Shakespeares (1771). Entsprechend lässt sich Mephistopheles verstehen, wenn er auf Fausts Frage „Wer bist du denn?“ antwortet: „Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ (V. 1335f., vgl. dazu den Kommentar in GAIER 1999, dem ich an dieser Stelle folge, im Unterschied zum Kommentar bei SCHÖNE 2003). Über die Jahrzehnte hinweg findet man immer wieder ähnliche Hinweise in Goethes Korrespondenz, z. B. in frühen Briefen an Lavater, in Briefen an Schiller oder einem Brief an das Ehepaar Herder vom 7. Juni 1793, wo er sich in dieser Frage von Kant, dem zeitgenössischen Philosophen, den er am meisten geschätzt hat, abgrenzt: „Dagegen hat aber auch Kant seinen philosophischen Mantel, nachdem er ein langes Menschenleben gebraucht hat, ihn von mancherlei sudelhaften Vorurtheilen zu reinigen, freventlich mit dem Schandfleck des radicalen Bösen beschlabbert, damit doch auch Christen herbeigelockt werden, den Saum zu küssen.“ (GOETHE 1998: 4948)

Goethe hat sich mit der Figur des Mephistopheles – kein Mensch, aber in vielem sehr menschlich, eindeutig ein Teufel, doch mit weitgehend unteuflichem Charakter – für eine ganz andere Lösung entschieden. Der postchristliche Goethesche Teufel ist „verfügbar für ein freies Spiel der Bedeutungen und Rollen, die er selber sich zuschreibt, oder in denen die anderen ihn wahrnehmen“ (SCHÖNE 2003, Kommentar: 168). Er ist ein Spieler seiner eigenen Rolle („Muss wieder recht den Teufel spielen“, V. 2010) in vielfältigen Masken und Verkleidungen, ein Mischwesen, manch-

mal ein mittelalterlicher Dämon, dann wieder ein moderner Lucifer (von lat. lux) als Träger des Lichts, also ein Aufgeklärter. „Der Teufel wird zur reinen Metapher ohne Halt in einer selbständigen ‚eigentlichen‘ Bedeutung“ heißt es bei Eibl (EIBL 2000: 102). So ganz stimmt das nicht, denn Mephisto bezieht (auch) deutlich den Standpunkt des destruktiven Verneiners, verkörpert (auch) die reine Negativität. Aber selbst in dieser Position muss er sich letztlich dem Gang der Schöpfung unterordnen.

Den großen Bösen finden wir weder in Mephistopheles noch in einer anderen Figur; Goethe lässt ihn auch nicht in Gestalt des Satans in der Szene *Walpurgisnacht* auftreten, wie ursprünglich geplant und in einigen handschriftlichen Entwürfen überliefert.<sup>7</sup> Allerdings drängt sich dem Leser oder Zuschauer unwillkürlich im Verlauf des Dramas die Frage nach dem Bösen und der moralischen Schuld des Protagonisten auf. Faust selbst handelt offensichtlich amoralisch und destruktiv. Seine Taten wie seine Unterlassungen verursachen im ersten Teil die Zerstörung einer Familie und den völligen Ruin eines jungen Mädchens; auch im zweiten Teil kommt es seinetwegen zu Gewaltverbrechen. Gretchen will er sofort besitzen, als er sie zum ersten Mal sieht, Helena ebenso (Szene *Rittersaal*, 1. Akt), Philemon und Baucis sind ihm im Weg und werden mit den Mitteln Mephistos beseitigt. Goethe zeigt uns mit Faust einen modernen Narziss, der nur auf sich, seine Bedürfnisse, seine Vorstellungen und seinen Willen konzentriert ist. Margarete ist eine ganz in der christlichen Moral befangene Figur, die in Mephisto den traditionellen „Widersacher“ spürt. Als sie aber am Ende der Szene *Kerker*, vor Schuld und Verzweiflung wahnsinnig geworden, ihre Angst vor dem Tod überwunden hat und sich Gott übergibt, merkt sie zum erstenmal, dass man Angst vor Menschen wie Faust haben muss. „Heinrich, mir graut’s vor dir“ (V.4610) ist der letzte Satz, den sie sagt.

<sup>7</sup> Dazu gibt es eine Kontroverse in der Fachliteratur, ausgelöst durch Albrecht Schönes Rekonstruktionsversuch der Szene *Walpurgisnacht*. Einen Überblick über die Problematik bietet SCHMIDT 1999. Schönes These der Selbstzensur Goethes ist nur überzeugend, wenn man davon ausgeht, dass die *Walpurgisnacht* in der ‚synagoga satanae‘ gipfeln sollte, der Satan als „häretischer Gegengott“ geplant war (SCHÖNE 1982: 151). Goethe vertritt aber keine manichäische Weltsicht im Faust. Vgl. auch ZABKA 1998.

Bei alledem handelt Faust subjektiv mit den besten Absichten. Eine teuflische Gesinnung, die darin bestünde, „das Böse als Böses zur Triebfeder in seine Maxime aufzunehmen“ (KANT Bd. 4: 686),<sup>8</sup> hat er sicherlich nicht. Andererseits hat er auch keine moralische Richtschnur, sein Gewissen ist eindeutig unterentwickelt. Weil für ihn das Jenseits und damit auch die Hölle weggefallen sind, ist seine faustische Freiheit unbegrenzt. Human könnte diese Freiheit erst durch Begrenzung werden (so BINDER 2003), aber selbst Mephisto schränkt Faust nicht ein, im Gegenteil hilft er dabei, alle Grenzen zu überwinden. In seiner *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* hatte Kant 1785 darauf hingewiesen, dass die Grundgesetze der Moral mit rücksichtslosem Verhalten gegenüber anderen Menschen nicht vereinbar sind: „Der Mensch [...] existiert als Zweck an sich selbst, nicht bloß als Mittel zum beliebigen Gebrauche für diesen oder jenen Willen, sondern muß in allen seinen [...] Handlungen jederzeit zugleich als Zweck betrachtet werden.“ (KANT Bd. 4: 60) Ein solcher Maßstab ist der Faustfigur wegensfremd.

Fragen des Bösen und der Moral in Goethes Faustdichtung zu erörtern impliziert nicht zwangsläufig, Goethe habe mit dem Faust eine moralisch-didaktische Geschichte geschrieben. Es geht im Faustdramen nicht um den Kampf des Guten gegen das Böse, wie ihn der Autor der *Historia* über 200 Jahre vorher oder beispielsweise Paulo Coelho in *Der Dämon und Fräulein Prym* knapp 200 Jahre danach beschrieben haben. Doch lässt sich Goethes Text unter der Fragestellung lesen (und sicherlich auch inszenieren): Wie wird Böses produziert, wie entsteht das Böse unter den Menschen, ohne dass es noch den Bösen gibt? Das ist meiner Ansicht nach ein zentrales Thema im Faustdrama. Die Frage wird im Text nicht direkt gestellt, wie sie auch nicht direkt beantwortet wird. Es kann aber am Ende keinen Zweifel darüber geben, dass sich das Böse in diesem Drama nicht auf den Teufel schieben lässt, es vielmehr durch die handelnden Menschen selbst produziert wird.

Der Klassiker Goethe steht mit diesem Herangehen an die Frage nach dem Bösen in der Tradition der europäischen Aufklärung. Spätestens seit Rousseau in seinem *Emile* darauf hingewiesen hatte, dass die Menschen

<sup>8</sup> Diesen und viele andere Hinweise auf Kant findet man bei BINDER 2003.

auf der Suche nach dem Urheber des Übels sich selbst befragen sollten, aber auch seitdem dessen Gegner Voltaire die Übel dieser Welt im *Candide* beschrieben hatte, konnten gebildete Europäer wissen, dass die Menschen für das moralisch Böse selbst verantwortlich sind. Schon Leibniz hatte bei der Erörterung des Begriffs der Theodizee, welcher die Güte des Schöpfers trotz des offensichtlich miserablen Zustandes der von ihm geschaffenen Welt rechtfertigt, deutlich gemacht, dass Übel und Schuld innerweltlich sind und ihren Ursprung in der Freiheit der Menschen haben. Goethes Welt- und Lebensspiel beinhaltet keine Theodizee im Leibnizschen Sinne; allerdings lässt sich dieser Begriff weiter fassen: „A teodicéia, no sentido estrito, permite ao crente conservar sua fé em Deus diante dos males do mundo. No sentido amplo, é uma maneira de dar significado ao mal que nos ajuda a encarar o desespero. As teodicéias inserem os males em estruturas que nos permitem continuar a viver no mundo.“ (NEIMAN 2003: 264)

So aufgefasst handelt es sich im Faustdrama doch um eine Theodizee, besser noch um eine Anthro- oder Homodizee (s. BINDER 2003, Dialog 26). „Es irrt der Mensch, so lang’ er strebt“ (V. 317) lautet eine sprichwörtlich gewordene Bemerkung des Herrn zu Mephisto während ihrer Diskussion über Faust im *Prolog*, und in der letzten Szene des Stücks jubilierten die Engel: „Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen“ (V. 11936f.). Skandalös sind diese Sprüche nur für diejenigen, die die Figurenrede im Drama mit der Haltung des Autors verwechseln und meinen, Goethe wolle mit diesen Worten die Taten Fausts rechtfertigen, womöglich alle Verbrechen entschuldigen, zu denen faustische Menschen in der Lage sind. Mephistos Spott über solche moralischen Eiferer mag man sich leicht ausmalen. Wie Goethes Teufel allerdings zweihundert Jahre später spotten würde, ist wesentlich schwerer vorstellbar. Angesichts unserer sehr faustischen Gegenwart würden wahrscheinlich selbst ihm die passenden Worte schwerfallen.

### Literaturverzeichnis:

BINDER, Alwin. *Faustische Welt. Interpretation von Goethes Faust in dialogischer Form. Urfaust – Faust-Fragment – Faust I*. Münster, LIT <sup>3</sup>2003.

- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva 2001.
- BLUMENBERG, Hans. *Goethe zum Beispiel*. Frankfurt a. M., Leipzig, Insel 1999.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras 2001.
- BOYLE, Nicholas. *Goethe. The Poet and the Age. Vol. I: The Poetry of Desire (1749-1790). / Vol. II: Revolution and Renunciation (1790-1803)*. Oxford, Oxford University Press 1992 / 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva 1981.
- DINZELBACHER, Peter (Hg.). *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, Kröner 1993.
- EIBL, Karl. *Das monumentale Ich. Wege zu Goethes 'Faust'*. Frankfurt a. M. / Leipzig, Insel 2000.
- GAIER, Ulrich. *Faust-Dichtungen. Band 2: Kommentar I. Band 3: Kommentar II*. Stuttgart, Reclam 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Briefe, Tagebücher, Gespräche*. CD-ROM. Digitale Bibliothek Bd. 10. Berlin, Directmedia 1998.
- GOETHE *Werke*. Band 3: *Faust I, Faust II, Urfaust*. Hg. v. Erich Trunz. 11. neubearbeitete Auflage. München, Beck 1981.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust. Bd. 1: Texte. Hg. v. Albrecht Schöne. Bd. 2 Kommentare von Albrecht SCHÖNE*. Frankfurt a.M. / Leipzig, Insel 2003.
- HENKEL, Arthur. „Mephistopheles – oder der vertane Aufwand“ In: CRAMER, Thomas / DAHLHEIM, Werner (Hg.). *Gegenspieler*. München, Hanser 1993, 130-147.
- HISTORIA *von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587*. Kritische Ausgabe hg. von Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart, Reclam 1999 (1988).
- KANT, Immanuel. *Werke in 6 Bänden*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. *Bd. 4: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie*. Sonderausgabe. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.



- LUKÁCS, Georg. *Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst. Ausgewählte Schriften II*. Reinbek, Rowohlt 1967.
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus and other plays*. Ed. by D. Bevington and E. Rasmussen. Oxford / New York, Oxford University Press 1998.
- MATUSSEK, Peter. "Faust I" In: BUCK, Theo (Hg.) *Goethe-Handbuch*. Bd. 2: Dramen. Stuttgart / Weimar, Metzler 1996, 352-390.
- MICHALZIK, Peter. *Gustav Gründgens. Der Schauspieler und die Macht*. München, List 2001.
- MICHELSEN, Peter. „Mephistos ‚eigentliches Element‘. Vom Bösen in Goethes Faust“ In: ders, *Im Banne Fausts*. Würzburg, 2000, 171-191.
- MCALINDON, Thomas. *Doctor Faustus: divine in show*. New York, Twayne, 1994.
- NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da filosofia*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro, DIFEL 2003.
- PRANDI, Reginaldo. "Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu" In: *Revista USP* 50/2001, 46-63.
- RUSSELL, Jeffrey Burton. *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca: Cornell University Press 1988.
- SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*. München, Beck 1999.
- SCHÖNE, Albrecht. *Götterzeichen – Liebeszauber – Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*. München, Beck 1982.
- STRASSER, Peter. *Der Weg nach draußen. Skeptisches, metaphysisches und religiöses Denken*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2000.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar 1997.
- ZABKA, Thomas. „Dialektik des Bösen. Warum es in Goethes ‚Walpurgisnacht‘ keinen Satan gibt.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72, 1998, 201-226.

„Heinrich! Mir graut's vor dir.“  
 Ein Gespräch über den Paradigmenwechsel in der  
 Faust-Interpretation

*Anlässlich des Erscheinens der Monographie Fausts Kolonie<sup>1</sup> führte Marcus Vinicius Mazzari\* ein Interview mit dem Autor Michael Jaeger\*\* über seine Interpretation des Dramas und seine Bedeutung für die Gegenwart.*

**M. V. M.:** Herr Jaeger, Sie haben gerade eine umfangreiche Studie über Goethes *Faust* veröffentlicht. Könnten Sie in großen Zügen angeben, warum Sie diese Thematik gewählt haben? Was hat der *Faust* zu Beginn des 21. Jahrhunderts dem Leser – innerhalb und außerhalb der deutschen Kulturtradition – zu sagen? Könnte man sagen, dass Goethes Tragödie moderner und aktueller wäre als andere klassische Texte?

**M. J.:** Betrachtet man die Geschichte der Faust-Auslegungen seit den frühen Reaktionen auf Goethes Publikation eines ersten Fragments des Dramas 1790, so wird man zusammenfassend feststellen (die wenigen Ausnahmen bestätigen die Regel), dass während jener 200 Jahre die Leser und Interpreten, so unterschiedlich sie im Detail urteilen, übereinstimmen in einer weitgehend „perfektibilistischen“ Lektüre des Textes: Faust erscheint hier als eine

---

<sup>1</sup> Michael JAEGER: *Fausts Kolonie*. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg Königshausen & Neumann 2004.

\* M. V. Mazzari ist Professor für Literaturtheorie und Komparatistik an der USP.

\*\* Michael Jaeger ist Privatdozent an der Universität Tübingen.

Vorbildfigur, sicherlich mit einigen bedenklichen Zügen, sein pausenloses „Streben“ gilt als Tugend und seine Lebensgeschichte stellt sich in dieser Perspektive als eine exemplarisch gelungene Persönlichkeitsentwicklung, als produktive Weltaneignung, kurzum als Fortschritt und Glück dar, mögen auch bedauerlicherweise einige Opfer seinen (Lebens-) Weg säumen und beträchtliche Kosten zu Buche schlagen. Diese Verluste indessen konnten den vorherrschenden perfektibilistischen Deutungsoptimismus nicht erschüttern, da nun einmal Späne fallen durften, wo der tüchtige Faust die Welt, die ihm nicht stumm sein sollte, bearbeitete. („Wo gehobelt wird, fallen Späne“, lautet das entsprechende deutsche Sprichwort, und der vermeintlich dazu passende Faust-Vers: „Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.“ V. 11446)

In neuerer Zeit und immer offensichtlicher deutet sich allerdings ein Paradigmenwechsel der Faust-Lektüre an: Man nimmt nun den Untertitel des Goetheschen Textes beim Wort und liest Fausts Drama als „Eine Tragödie“, d. h. als Unglücksgeschichte, als Katastrophe (der Zivilisation), ohne (irdische) Versöhnung, mit einem rätselhaften (himmlischen) Schlussbild.

Als Vorbild- und Identifikationsfigur ist Faust also schon ziemlich blass geworden, und ich glaube, man kann heute noch einen Schritt weiter gehen und den vermeintlichen Heroen des Dramas ansehen als eine veritable Schreckensfigur, die die Negation der gesamten Philosophie Goethes, aller seiner Zivilisationsideale personifiziert. Wenn man außerdem bedenkt, dass Goethe seit seiner Frankfurter Jugendzeit bis ins höchste Alter an der Tragödie gearbeitet hat (eine Publikation des vollendeten Manuskriptes hat er zu Lebzeiten vermieden, weil er fest davon überzeugt war, dass das Publikum den Text falsch verstehen werde), dann stellt sich eben die Frage, die mein Faust- und Gothestudium motiviert hat: Aus welchem Grund arbeitet sich der klassische Goethe an seinem ungeliebten, nicht-klassischen Tragödienhelden über 60 Jahre lang ab, warum kann er ein Leben lang nicht lassen von der Ausarbeitung des dramatischen Geschehens, das angetrieben wird von einem teuflischen Pakt? Rückt man die Faust-Tragödie in den ideengeschichtlichen und politisch-historischen Kontext der Zeit Goethes sowie in den Zusammenhang seines literarischen Werkes, seiner

Biographie und seiner autobiographischen Zeugnisse, dann wird man den stets virulenten Anlass für diese Sisyphosarbeit des Dichters erkennen: Goethe gab seinem Unbehagen an der Moderne, das sich im Alter bis zur Verzweiflung steigern konnte, in der Faust-Tragödie eine literarische Form. Seit der für Goethe traumatischen Erfahrung der Französischen Revolution geht dieses Unbehagen ein in die Arbeit an der Faust-Tragödie, man spürt es bereits im erwähnten ersten Faustfragment von 1790. Faust gewinnt unter den Händen seines Erfinders die Physiognomie eines Archetypus der Moderne, der radikal bricht mit der kulturellen (religiösen, philosophischen ...) und politischen Tradition, um eine ganz neue Welt aufzubauen. Sein charakteristisches ungeduldiges Streben steht im Dienst des spezifisch modernen „Projektes“ einer „2. Schöpfung“, Fausts Wille repräsentiert jenen – Goethe, dem Verehrer und Schüler der Resignationsphilosophie Spinozas, so suspekten – Willen des modernen „prometheischen“ Menschen, in Kenntnis der vermeintlichen Gesetze der Geschichte, als Arbeiter, Ingenieur und Erfinder eine neuere, bessere Welt zu konstruieren, womöglich auch einen neuen (stärkeren, gesünderen ...) Menschen zu erschaffen, wie Dr. Wagner, Fausts Schüler im Laboratorium, und zu diesem Zwecke alle überlieferten Tabus zu brechen. Das moderne Projekt der 2. Schöpfung erfordert also eine komplette Kolonisation der 1. Schöpfung, eine totale Destruktion der natürlichen und überlieferten („alten“) Lebensverhältnisse. „Fausts Kolonie“ ist ein literarisches Bild für das Projekt der Moderne, für ihre Utopie – daher also der Titel meines Buches und, im Sinne des hier Gesagten, sein Untertitel: „Goethes kritische Phänomenologie der Moderne“. Die letzten (irdischen) Bilder der Tragödie zeigen eine Riesenbaustelle – Palastbauten, Kanalbauten, das Meer soll trockengelegt werden, um Ackerland zu gewinnen. Dem Kolonialherren Faust legt Goethe (1831) wörtliche Zitate des Frühsozialisten Saint-Simon in den Mund als Ausdruck des Konstruktivismus- und Technizismusglaubens der Moderne und ihres Willens, das Gesetz des Fortschritts zu vollstrecken. Das gleiche (Fortschritts-) Bekenntnis der Moderne kommt übrigens auch und gleichfalls in frühsozialistischer Diktion in den Worten der brasilianischen Nationalfahne zum Ausdruck. Die brasilianischen Bezüge der Goetheschen Faust-Tragödie sind überhaupt enger, als es der erste Augenschein vermuten lässt. Denn die Hauptstadt Brasiliens könnte auch von Faust erbaut worden sein, verwirklicht doch Brasilia Fausts Kolonie, und das ist, wie gesagt, die Utopie

der Moderne, deren deutlichstes Symbol die moderne Architektur ist. In Brasilia tritt – nicht anders als in Fausts Kolonie – an die Stelle der 1. Schöpfung (der Natur, der historischen, regionalen, individuellen Überlieferung) die 2. Schöpfung des konstruktivistischen Willens des modernen Menschen. Es würde mich nicht wundern, wenn der Architekt der brasilianischen Hauptstadt ein begeisterter (perfektibilistischer!) Faust-Leser war, ja, ich bin mir sogar fast sicher (das ist eine Aufgabe für brasilianische Wissenschaftler), dass man in seinen Notizen, womöglich auf seinen architektonischen Plänen Faust-Zitate oder doch zumindest „faustisch“ inspirierte Gedanken finden könnte.

So sehr wir allen Anlass haben, die enormen (Aufbau-) Leistungen der Moderne und ihrer konstruktivistischen Utopie zu bewundern, so sensibel sind wir unter dem Eindruck der Vollendung der 2. Schöpfung und der universellen Totalkolonisation (die manche heute auch Globalisierung nennen, in der alle historisch gewachsenen Differenzen hinter einer weltweiten neuen Wirklichkeitskonstruktion verschwinden) geworden für die Kosten und die Verluste des „Projektes der Moderne“. Und wer von uns könnte heute im Rückblick auf das 20. Jahrhundert noch den geschichtsphilosophischen Optimismus der Moderne teilen, die Geschichte als Fortschrittsbewegung (der eine politische und zugleich künstlerische Avantgarde voraneilt) zu begreifen und die historischen Krisen, Katastrophen und Tragödien ansehen als Instrumente einer geschichtsimmanenten Vernunft? Wer also wollte heute die Geschichte des modernen Menschen, die Goethe im „Faust“ in ein literarisches Bild übersetzt, noch perfektibilistisch lesen?

Die brillantesten perfektibilistischen Leser der Geschichte – und des Goetheschen *Faust*! – finden wir unter den Anhängern der kommunistischen Idee, und das ist nur konsequent. Hütet doch der Sozialismus, gleichsam als sein profanes Heiligtum, die Utopie des historischen Perfektibilismus und bekennt er sich zu dem säkularen Glauben an eine universelle Fortschrittsbewegung, die angetrieben wird durch menschliche Arbeit, vor allem durch den industrialisierten Arbeitsprozess. Aber mit der epochalen Krise des kommunistischen Systems, dessen Niedergang das ausgehende 20. Jahrhundert geprägt hat, musste auch jener perfektibilistische Glaube

der Moderne (dessen reinster, radikalster Ausdruck die kommunistische Idee ist) der Skepsis anheimfallen. Heute nun, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, erkennen wir, dass der Krise des Sozialismus die Krise des Kapitalismus (die wir ja wohl gerade erleben) zuzuordnen ist. Die Turbulenzen zunächst des „östlichen“ und jetzt des „westlichen“ Systems zeigen uns – sofern wir nicht zwanghaft fliehen vor der Desillusion – die zwei Seiten ein und derselben Medaille: Sie zeigen die Krise der Moderne insgesamt, sie zeigen die krisenträchtigen Konsequenzen des modernen Willens zur Macht (über die Natur, über die Überlieferung, über die Differenzen ...), sie offenbaren die intellektuellen und spirituellen Defizite seines Heilsversprechens einer säkularen Erlösung durch (Industrie-) Arbeit, sie bringen neben den Errungenschaften auch die Zerstörungen des megalomanen Konstruktivismus der Moderne vor unseren Blick sowie die kritischen Resultate der modernen Euphorie für industrielle Großproduktion, Großbaustellen und Weltkolonisation, die im Kapitalismus beinahe die gleichen Bilder der Naturunterwerfung hervorbringen wie im Sozialismus. In Goethes kritischer Phänomenologie der Moderne, die im *Faust* literarische Gestalt angenommen hat, können wir noch einmal zurückblicken (gleichsam mit den Augen des Zeitzeugen Goethe) auf den Beginn jener modernen Zwillingsgeschichte westlicher und östlicher, kapitalistischer und sozialistischer Weltkolonisationsutopien und auf jene epochale Krise des 19. Jahrhunderts schauen, aus der die beiden Antagonisten und dennoch sehr ähnlichen Geschöpfe des Maschinen- und Industrialisierungsglaubens der Moderne hervorgingen. Weil sich in der (globalen) Krise von heute die Geschichte der Moderne gleichsam schließt und jene krisenhaften Ursprünge wieder sichtbar werden, die Goethe thematisiert hat, vermag uns die Tragödie Fausts so unmittelbar anzusprechen. Goethes geniale literarische Erfindung besteht in einer Variation des alten Fauststoffes: Fausts Pakt mit dem Teufel gestaltet Goethe als Karikatur des modernen Fortschritts- und Bewegungsideals. Faust verurteilt sich selbst in der Wette mit Mephisto dazu, keinen Augenblick mehr stillzustehen, keinen Moment mehr zur Ruhe und zur Reflexion kommen zu können, er zwingt sich zur permanenten, rasenden, immer schnelleren Bewegung und zur dauernden Flucht vor dem gegenwärtigen Sein in die Zukunft. Den ersten Augenblick des Innehaltens in der rasenden Bewegung, so der teuflische Kontrakt, muss er mit seinem Leben bezahlen. Die eine große Ausnahme des ruhigen und infolgedessen glücklichen

Augenblicks bei Helena – in einer anderen Welt, in einer anderen Epoche, in einem „Zwischenspiel“ zur Tragödie – bestätigt die Regel des modernen Bewegungszwanges, eine Regel, die doch wohl auch unser aller Leben heute so dominant und scheinbar ausweglos bestimmt. Nicht genug staunen lässt sich also über die seismographische Genauigkeit und über die prognostischen Qualitäten des Goetheschen Textes. Dankbar gewahren wir die intellektuelle Kraft der kritischen Reflexion, die wir bei jeder Lektüre wahrhaft großer Literatur gewinnen und die uns – zuerst im Bewusstsein und in der Phantasie – in Freiheit setzt gegenüber einer scheinbar diktatorischen Realität.

**M. V. M.:** Kann man erwarten, dass der „Faust“ ohne die Hilfe von Anmerkungen einem durchschnittlichen – oder selbst einem gebildeten – Leser verständlich wird? Könnten Sie einige Worte über zwei oder drei der bedeutendsten deutschen Ausgaben sagen?

**M. J.:** Dieses befreiende Erlebnis der Autonomie der humanen Reflexion wird uns allerdings nur widerfahren, sofern wir uns die Zeit nehmen und die Geduld aufbringen, ungestört, konzentriert und in Ruhe die 12111 Verse der Faust-Tragödie zu lesen. Sie bemerken: Fausts spezifisch moderne Konstitution, die Ungeduld, die Ruhelosigkeit und die permanente, heute industriell betriebene Ablenkung von jeglicher konzentrierten Reflexion, sie ist identisch mit unserer eigenen Konstitution und sie ist problematisch für jeden Leser (Faust liest nicht, nach wenigen Zeilen gibt er jeweils frustriert und entnervt auf, er kann gar nicht lesen, seine Ungeduld hindert ihn daran), in Deutschland nicht anders als in Amerika oder Brasilien. Es gibt auf dem Globus keinen Bezirk mehr, der verschont würde von der großen Kolonisation im Zeichen der Ungeduld. Gerade seine prophetische Ahnung jenes allgemeinen, das zeitaufwendige, klassische Bildungsideal verschlingenden Rausches der Ablenkung, der sensationellen Bilder und Begierden – Faust ist süchtig danach – inspirierte Goethes Horror. Seine Verzweigung über die Tragödie der Kultur gestaltet er im 5. Akt des Dramas: Fausts Kolonie verschlingt den Bezirk von Philemon und Baucis, den letzten Bereich der überlieferten europäischen, klassischen Zivilisation, der nicht nur Goethes Werk, sondern seine gesamte Existenz verpflichtet ist.

Wer würde nicht bemerken, dass auch noch unsere „Bildung“ heute im Zeichen des von der Moderne institutionalisierten und permanent gemachten Überlieferungsbruches steht, der uns immer weiter entfernt von Goethes Bildungswelt (die uns dann wieder nahegebracht wird durch die Kommentare). Und dennoch sorgt eine List der Geschichte dafür, dass wir durch unsere Erfahrung der Krise der modernen Welt heute besonders sensibilisiert sind für die Krisenerfahrung Goethes, die in die Darstellung Fausts, jenes Archetypus der modernen Ungeduld, einging. Das tragische Universum dieses grandiosen Textes ist uns also wohlvertraut: das Leiden, die Brutalität, der Spleen, der groteske Witz, das Unglück, das rare Glück und die unüberbietbare Einsamkeit jener exemplarisch modernen Existenz Fausts.

Unter den zahlreichen Faust-Kommentaren ragen zwei exzeptionelle Werke heraus. Dazu zählt der wohltuend knappe und zugleich höchst präzise Kommentar Albrecht Schönes, der im trocken-eleganten Ton der postperfektibilistischen Faustdeutung geschrieben ist und der auf der neuesten, gleichfalls von Schöne besorgten wissenschaftlichen Textedition beruht. Daneben wird man immer noch den Faust-Kommentar von Erich Trunz heranziehen insbesondere dann, wenn man etwas erfahren möchte über die Einbindung der Faust-Tragödie ins Gesamtwerk Goethes und über den subtilen Beziehungsreichtum des Goetheschen Oeuvres. Denn Trunz zählte zu jenen Philologen (aufgrund der heute selbst Literaturwissenschaftlern mangelnden Lektürezeit eine verschwindende Spezies), der in jenem gigantischen Kosmos des Goetheschen Werkes noch ganz selbstverständlich zu Hause war und die Beziehungen der Motive und Gedanken Goethes – sensibler, wacher als es je ein Computer könnte – sogleich erkannte.

**M. V. M.:** Wie sieht es mit dem *Faust* auf den deutschen Bühnen aus? Wird er viel aufgeführt? Handelt es sich dabei eher um ein Lesestück, oder hat es Goethe wirklich für die Bühne geschrieben? Könnten Sie vielleicht etwas über eine heutige Inszenierungspraxis sagen?

**M. J.:** Es sieht mit dem „Faust“ auf den deutschen Bühnen nicht anders aus als mit dem „Faust“ auf den imaginären Bühnen in den Köpfen der



(deutschen) Leser, steht doch auch die heutige Theaterpraxis unter dem allgegenwärtigen Diktat der modernen Ungeduld. Wo gibt es ein Publikum, das noch die Zeit und die Geduld aufbrächte, für die Aufführung eines Textes, die volle 2 Tage in Anspruch nimmt? Welcher Regisseur hat heute noch den Mut, auf ein solches Publikum zu vertrauen und der von der Unterhaltungsindustrie gezüchteten Sensationsgier die Stirn zu bieten, 12111 Verse lang? Wo gibt es noch die Schauspieler, die die Geduld aufbringen können, solche Textmassen künstlerisch zu bewältigen, wer unter ihnen ist noch in der Lage dazu, die verschiedensten Versmaße und mithin die Sprache dieser Tragödie authentisch zu sprechen? Wie die Schwierigkeiten der Faust-Lektüre, so spiegeln also auch die Schwierigkeiten der Faust-Aufführung jenes prinzipielle (Zeit-) Problem wider, das im Zentrum der Tragödie steht.

Und doch gelang dem bedeutenden deutschen Theaterregisseur Peter Stein im Jahre 2000 das grandiose Kunststück, den gesamten „Faust“ ohne jegliche Textstreichung auf die Bühne zu stellen. Freilich wollte das Publikum, das das Glück hatte, jene wundervolle Inszenierung zu sehen, das melancholische Gefühl nicht loslassen, etwas Ultimatives „Letztes“, nämlich den betörend schönen Schwanengesang des Literaturtheaters zu hören, das in unserer ungeduldigen, bewegungssüchtigen, lärmenden, sensationsgierigen, ruhelosen, konzentrationsunwilligen Welt keine weitere Gelegenheit bekommen wird, zu uns zu sprechen. Denn wer von uns könnte heute leugnen, dass unsere Zeit im Banne des fatalen Ausrufs Fausts steht: „Und Fluch vor allen der Geduld!“ (V. 1606)

**RESENHA:**

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte. Tradução do original alemão de Jenny KLABIN SEGALL. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius MAZZARI. Ilustrações de Eugène Delacroix. Edição bilíngüe. São Paulo: editora 34, 2004.

**Helmut Galle\***

Esta nova edição do Fausto I, realizada pela editora 34, apresenta três clássicos: a obra mais emblemática da literatura alemã, as ilustrações fascinantes de um grande pintor romântico francês e uma tradução brasileira já consagrada. Trata-se de um empreendimento louvável e um pouco arriscado, pois, dentro da literatura mundial, o Fausto é considerado um texto pouco acessível e está presente no mercado brasileiro em pelo menos 4 versões – uma variedade em princípio vantajosa, que corresponde à polissemia do texto poético.

O livro está equipado com alguns destaques particulares. Além de utilizar a tradução de Jenny Klabin Segall de 1943/49 (também presente na edição da Atataia), o texto português vem acompanhado por alguns elementos complementares e importantes: aparece lado a lado com o texto alemão e leva a tradicional contagem dos versos que permite não somente a comparação imediata com o original, mas também a identificação fácil de citações na bibliografia crítica. Em segundo lugar, o leitor encontra aqui as notas e comentários de Marcus Mazzari, que corrigem a tradução onde isto era necessário e que proporcionam ao leitor brasileiro um resumo atual da pesquisa alemã sobre o drama. Finalmente, trata-se da primeira apresentação brasileira de algumas cenas censuradas e arquivadas pelo próprio Goethe,

---

\* O autor é Professor Doutor da Universidade de São Paulo.

que foram anexadas nas últimas edições alemãs e que têm a capacidade de mudar a imagem pública do livro e do seu autor.

Este perfil define a edição como particularmente adequada para o uso de estudantes e professores. O aparato científico permite tanto um trabalho com o texto bilíngüe em cursos universitários como a leitura individual por pessoas sem conhecimentos da língua estrangeira; ambos são beneficiados com as explicações e as soluções poéticas da tradutora.

Um problema da tradução métrica e rimada é, em geral, a falta de exatidão, porque a versificação obriga o tradutor a utilizar formulações que negligenciam a sintaxe e o léxico do original. A tradução em prosa pode aproximar-se mais fielmente à estrutura lingüística, mas, por outro lado, se perde o efeito estético, o ritmo, a estilização. Em muitos casos, a tradução prosaica e interlinear é uma solução para aqueles leitores que têm conhecimentos da língua original e que desta maneira compreendem o sentido principal do texto na tradução, seguindo a estrutura poética no original. Nesta edição temos uma terceira opção: a tradução oferece as vantagens de uma poesia independente, arriscando uma maior distância ao texto de partida. Mas as notas compensam este problema, explicando o texto goetheano onde isto parece necessário.

A edição foi orientada por Marcus Mazzari, professor de Teoria Literária e Literatura comparada da USP e atualmente um dos melhores conhecedores do Fausto no Brasil. Sua decisão de seguir o texto e a contagem da amplamente aceita *Hamburger Ausgabe* é tão justificada quanto as ligeiras adaptações ortográficas, que facilitam uma leitura por brasileiros não muito familiarizados com o alemão antiquado da época Goetheana.

Do mesmo modo, podemos compreender a opção pelo texto português de Jenny Klabin Segall. Sua ocupação séria e intensa com o Fausto durou décadas e resultou em um texto elogiado, entre outros, por Sérgio Buarque de Holanda e Augusto Meyer. Vale mencionar que uma certa asperidade desta tradução corresponde à complexidade da linguagem de Goethe, que em parte não é muito ‘palatável’, embora muito fluida e que, no longo processo da recepção, foi assimilada pelos alemães. O *Fausto* de Klabin Segall se coloca, ao meu ver, na corrente de traduções que dá preferência a conservar uma certa estranheza no texto traduzido ao invés de “trazer” o autor para a cultura-alvo. O próprio Goethe considerou esta

terceira maneira de traduzir como a historicamente última e, ao mesmo tempo, “superior”, porque “procura tornar a tradução idêntica ao original” e até ocupar “o lugar do outro”.<sup>1</sup>

A tradução de Klabin Segall foi submetida a uma revisão cuidadosa por M. Mazzari, deixando intactos os seus versos, mas anotando às margens onde o texto português se afastou do original em razão das obrigações da métrica ou mesmo em caso de erros. Aqui o leitor também encontra explicações sobre elementos históricos, intertextualidades ou expressões antiquadas que dificultam a leitura tanto para o leitor brasileiro como para o alemão. Mazzari se baseia nos trabalhos exaustivos da pesquisa germanística sobre o clássico, resumindo os conhecimentos reunidos nas grandes edições, em particular a de Erich Trunz (*Hamburger Ausgabe*) e a mais recente de Albrecht Schöne (*Frankfurter Ausgabe*). Os comentários destas edições e várias monografias atuais sobre o Fausto forneceram também o material para o ensaio inicial, assim como para as introduções que Mazzari coloca antes de cada cena. Assim, o leitor interessado pode inteirar-se, num esboço, sobre a história do mito fáustico, os transtornos da produção goetheana e as interpretações mais correntes da obra e das diversas cenas.

Finalmente, no apêndice, Mazzari refere a sorte dos paralipômena, que Goethe escreveu para a Noite de Walpurgis, e que ele censurou, segundo vários críticos, por consideração ao pudor do seu público contemporâneo e, como opinam outros, por razões estéticas. As cenas da missa satânica e a “Visão do patíbulo” apresentam uma imagem bem distinta daquele Goethe olímpico e límpido, nutrida pela crítica do século XIX, e foram muito discutidas na Germanística durante os últimos anos. O autor apresenta estes textos segundo a edição de Schöne e uma versão portuguesa própria em prosa.

Como já foi mencionado, a edição está destinada particularmente a um público culto com interesses científicos. Tendo em vista este fato, sen-

---

<sup>1</sup> Em „Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divan“. Veja: Goethe, Johann Wolfgang von: Três Trechos sobre a Tradução. Tradução de R. Friesen Blume. In: W. Heidermann (Org.): Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia Bilíngüe Vol. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC 2001. 15-23. 21.

te-se a falta de uma bibliografia selecionada que ofereça pelo menos alguns itens bibliográficos acessíveis para estudantes brasileiros (o ensaio de Eggensperger nesta revista lista alguns textos em português e inglês). A bibliografia em alemão já enche bibliotecas e apenas pode ser estudada exaustivamente quando se limita rigorosamente a um aspecto muito particular, mas mesmo assim (ou particularmente por isso) os leitores precisariam de algumas indicações sobre ensaios relevantes (p. ex. os de Adorno e Schöne) e monografias atualizadas (como o *Faust* de J. Schmidt, *Weimarer Klassik* de Borchmeyer, ou o artigo “Faust” de Matussek no *Goethe-Handbuch*). Espera-se que na edição do Fausto II – que está sendo preparada – esta falta seja compensada.

### Referências bibliográficas

- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Texte und Kommentare. 2 Bände. Hg. v. Albrecht SCHÖNE. Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag 1999. [Frankfurter Ausgabe]
- GOETHE'S *Werke*. Band 3: *Faust I, Faust II, Urfaust*. Hg. v. Erich TRUNZ. 11. neubearbeitete Auflage. München, Beck 1981. [Hamburger Ausgabe]
- ADORNO, Theodor. „Zur Schlußszene des Faust. In: Th. W. A.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2002, 129-137.
- BORCHMEYER, Dieter. *Weimarer Klassik*. Stuttgart, Beltz 1998.
- MATUSSEK, Peter. *Faust*. In: Th. BUCK (Hg.): *Goethe-Handbuch* Bd. 2 Dramen. Stuttgart, Metzler 1996, 352-390.
- SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil*. München, Beck 1999.
- SCHÖNE, Albrecht. *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*. München <sup>3</sup>1993.

## Metáforas tecnológicas do cotidiano: uma análise do falar alemão

Ulrike Schroeder\*

**Abstract:** This paper deals with metaphorical transference of technical concepts to our everyday way of speaking. At the focus of the investigation there will be the question why one finds specifically in German, in comparison with Portuguese, for instance, frequently, technological metaphors related to other metaphorical concepts. On the basis of some examples extracted from the comparative survey “Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten – eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten” [Brazilian and German realities – a comparative case study of communicatively created universes of meanings], we will discuss what traces of the German language and of historical-cultural development of the German nation contribute to such dynamics of everyday metaphors.

**Keywords:** Technology; Methaphoric Speech; Communicative Contexts; World-view; Literalisation.

**Zusammenfassung:** Der Artikel thematisiert die metaphorische Übertragung technischer Konzepte auf unseren alltäglichen Redestil. Im Fokus der Untersuchung steht dabei die Frage, warum sich gerade in der deutschen Sprache, etwa im Vergleich zur portugiesischen, so viele Technologiemetaphern, die ihrerseits mit anderen metaphorischen Konzepten in Zusammenhang stehen, finden lassen. Auf der Grundlage einiger Redebeispiele aus der von mir im Jahre 2000 / 2001 durchgeführten kulturkontrastiven Studie „Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten – eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten“ soll geklärt werden, welche Merkmale der deutschen

---

\* A autora é leitora do DAAD e professora visitante da UFMG.

Sprache und ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung eine solche Dynamik metaphorischen Sprechens im Alltag begünstigen.

**Stichwörter:** Technologie; metaphorisches Sprechen; kommunikative Kontexte; Weltsicht; Literalisierung.

**Resumo:** O artigo tematiza a transferência metafórica dos conceitos técnicos ao nosso estilo de falar cotidiano. No foco da investigação, coloca-se um esclarecimento da questão por quê se encontram especificamente no falar alemão em comparação com o português, por exemplo, de forma freqüente, metáforas tecnológicas ligadas a outros conceitos metafóricos. Com base em alguns exemplo extraídos da pesquisa comparativa „Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten – eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten“ [Realidades brasileira e alemã – um estudo de caso comparativo sobre mundos de sentido criados comunicativamente], questiona-se sobre a questão sobre quais traços da língua alemã e do desenvolvimento histórico-cultural da nação alemã contribuem para uma tal dinâmica das metáforas utilizadas no falar cotidiano.

**Palavras-chave:** Tecnologia; conceitos metafóricos; contextos comunicativos; visão de mundo; literalização.

## 1. Introdução

Wir alle haben, genetisch bedingt, einen *Chip* im Kopf. Aber wie *schnell* der *läuft*, ist eine Frage der *Programmierung*. Je mehr Sie Kinder anregen, durch Musik, Sprache oder mathematische Aufgaben ihre *Kapazität* zu *nutzen*, desto mehr *verdrängt* sich ihr Gehirn und der *Computer* wird *leistungsfähiger*.<sup>1</sup>

Ich kenn das nicht anders, inna *intakten* Familie, wo alles *funktioniert* und *klappt* und, ich kenn das nicht anders, und das ist für mich auch schön und wichtig und etwas, woraus man auch immer wieder *Kraft schöpfen* kann.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Jürgen Kluge 2001. Kluge, chefe do McKinsey na Alemanha, serviu-se desta metáfora numa entrevista para o jornal *Welt am Sonntag*.

<sup>2</sup> Estudante alemão (extraído de entrevista), cf. de Schröder 2003, p. 216.

A transferência metafórica dos conceitos técnicos ao cérebro já foi tematizada por muitas vezes (por exemplo, através da comparação do seu funcionamento com o de um computador, de uma câmera fotográfica, fita magnética, central telefônica e sistema hidráulico). Entretanto, o fato de tais conceitos, de forma mais implícita, também estarem relacionados ao nosso estilo de falar cotidiano é raramente tema das áreas da lingüística e da comunicação social.

A seguir, deve ser mostrado até que ponto e por quê se encontram especificamente no falar alemão, de forma freqüente, metáforas tecnológicas ligadas a outros conceitos metafóricos. Uma análise do fenômeno compreende três etapas:

1. Primeiramente, será apresentada uma exposição no intuito de esclarecer o que significa falar metaforicamente. Para tal, é retomada a noção de metáfora de Lakoff e Johnson.

2. Num segundo momento, serão apresentados alguns exemplos de conceitos metafóricos que constituem áreas de experiência específica das culturas. Um deles é o dualismo corpo/alma dentro da visão de mundo ocidental, que transfere à área de experiência da filosofia a imagem do mundo matematizado das línguas indo-européias ocidentais e as metáforas espaciais que servem de base a tal visão. Ao mesmo tempo, essas metáforas espaciais também alimentam muitos conceitos metafóricos das esferas da matemática, mecânica, economia, tecnologia.

3. Finalmente, em um terceiro momento, serão apresentados exemplos do falar alemão cotidiano que mostram que os nomes expressos pelos conceitos metafóricos do alemão, obviamente, são diferenciados daqueles de outras comunidades culturais. Para tal tarefa, recorre-se a alguns exemplos do modo de falar extraídos de entrevistas realizadas dentro da pesquisa comparativa „Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten – eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten“, publicada em 2003<sup>3</sup>. No centro da análise, questiona-se quais traços da língua alemã e do desenvolvimento

---

<sup>3</sup> As unidades de pesquisa deste estudo foram: a) o grupo de estudantes alemães; b) o grupo de não-estudantes alemães; c) o grupo de estudantes brasileiros; d) o



histórico-cultural da nação alemã contribuem para uma tal dinâmica das metáforas utilizadas na língua alemã.

## 2. A estruturação da realidade através do falar metafórico

O ponto de partida dessa análise pressupõe que a realidade e a língua resultam do contexto dos atos comunicativos entre os participantes de uma comunidade cultural. Desse modo, são gerados mundos de sentido que são externalizados e internalizados e, ao mesmo tempo, modificados dentro de um processo dialético. A língua representa o meio pelo qual esse processo advém através da sua força de transcender o „Aqui“ e „Agora“. Com isto, a língua cria significados aparentemente fixos que, por sua vez, podem tornar-se ponto de partida para a criação de novos significados, conferindo à língua o seu caráter auto-referencial. Isto implica em: se a língua estruturasse a nossa área de experiência, as categorias de língua, uma vez estabelecidas, serviriam a uma expansão permanente de quadros cognitivos, assim como faria sua transferência para esferas de sentido que ainda terão que ser estruturadas:

New cultural experiences frequently make it necessary to enlarge the resources of a language, but such enlargement is never an arbitrary addition to the materials and forms already present ; it is merely a further application of principles already in use and in many cases little more than a metaphorical extension of old terms and meaning.<sup>4</sup>

---

grupo de não-estudantes brasileiros. Uma condição para este grupo de não-estudantes foi a de que eles não estudassem, ou não tivessem estudado até a conclusão do segundo grau. Os entrevistados tinham entre 20 e 30 anos. No centro da pesquisa, foi focalizada a reconstrução dos mundos de sentido desses quatro grupos a partir da sua experiência cotidiana. Nisso, devia ser entendido o conceito através dos resultados de entrevistas profundas e questionários, para, em um segundo passo, através da comparação com os outros grupos, sistematizar um conceito típico de cada grupo como base de uma comparação intercultural posterior. No total, foram distribuídos 400 questionários em cada país, e realizadas 40 entrevistas; cf. Schröder 2003, p. 63ss.

<sup>4</sup> Sapir 1949, p. 10. Por conseguinte, falar metaforicamente influencia o nosso vocabulário inteiro, não apenas no campo do cotidiano, como também no cien-

Lakoff e Johnson mostram, na sua pesquisa *Metaphors We Live By*, como estruturas cognitivas podem ser reconstruídas através de uma análise dos estilos de fala. Para os autores, falar metaforicamente significa qualquer entendimento de um assunto com ajuda de expressões de outra área de assunto. Em conformidade com isto, perceber uma experiência de modo significativo quer dizer estabelecer correspondências entre uma área de experiência já deduzida conceitualmente e uma outra ainda não estruturada. Destarte, a nossa experiência torna-se coerente. Em regra geral, a maioria de nossos conceitos metafóricos criados baseiam-se em experiências físicas:

Rather, what we are claiming about grounding is that we typically conceptualize the nonphysical *in terms of* the physical – that is, we conceptualize the less clearly delineated in terms of the more clearly delineated. Consider the following examples. Harry is in the kitchen. Harry is in the Elks. Harry is in love. The sentences refer to three different domains of experience: spatial, social, and emotional. None of these has experiential priority over the others ; they are all equally basic kinds of experience.<sup>5</sup>

Segundo Lakoff e Johnson, três tipos de metáforas são muito importantes para nossa estruturação da experiência:

1) *Structural Metaphors* são metáforas que transferem padrões de ação de uma área de ação definida a uma outra. Através do exemplo da metáfora da guerra, que estrutura discussões nas culturas ocidentais, os autores ilustram a relatividade cultural das metáforas: nós „ganhamos“ ou „perdemos“

---

tífico. Isto também foi indicado, por, entre outros, Schmitz, na sua crítica a uma limitação da maioria das teses sobre *tropos*, a uma perspectiva “extrakommunikativ”; cf. a isto Schmitz 1996, S. 153. Em geral, nos anos passados, a pesquisa da metáfora viveu uma mudança de concepção em relação à natureza dos processos cognitivos envolvidos. Isto implica que as metáforas são entendidas cada vez mais como espelho do pensamento humano; cf. além de Lakoff/Johson também as teorias sobre metáforas cognitivas de Earl MacCormac 1985, Christa Baldauf 1997 ou Olaf Jäkel 2003.

<sup>5</sup> Lakoff/Johnson 1980, p. 59.

uma discussão, não acreditamos que o outro possa „defender“ os seus argumentos, e temos que confessar que o outro conseguiu “ameaçar” os “pontos fracos” da minha contribuição. Imaginando uma cultura que organiza discussões segundo uma dança, toda a área de experiência obtém um novo contorno que não representa o que, em geral, estamos acostumados a chamar de „discussão”. Enquanto dentro da área metafórica da guerra, a argumentação ultrapassa vitória ou derrota, a área metafórica da dança interpreta uma discussão como um movimento harmônico e recíproco, que não conhece a vivência de triunfo.<sup>6</sup> Outros exemplos são: a transferência do conceito *edifício* a teorias, ou do conceito *plantas* a idéias.<sup>7</sup>

2) *Orientational Metaphors* referem-se a conceitos que, através de uma referência a uma direção ou a um local, aplicam relações espaciais àquelas não-espaciais. Para tal, são exemplos os pares conceituais *em cima/em baixo*, *dentro/fora*, *em frente/atrás*, *fundo/plano* e *central/periferia* que se encontram em inúmeras áreas da experiência. “Ele está sob hipnose.” ou „sobressaltar-se“ são imagens diferentes, atrás ainda do que fica o mesmo conceito metafórico: o consciente (ou graus do consciente) e o inconsciente são agarrados através de uma metáfora *em cima/em baixo*. Nisto, também se modificam valores fundamentais de uma comunidade cultural, como é óbvio na transformação do valor “o que é mais é melhor“ para “o que é mais é em cima“. Assim, por exemplo, nós falamos do status alto ou baixo de uma pessoa e referimo-nos à relação do salário e do status.<sup>8</sup>

3) *Ontological Metaphors* interligam experiências com coisas do mundo fisicamente perceptível, ou seja, com experiências não-físicas para tratar essas últimas também de modo perceptível. Acontecimentos, atividades, emoções ou idéias são moldados em entidades ou substâncias como, por exemplo, é o caso da declaração “A inflação baixa o nosso padrão de vida”. Metáforas desse tipo servem para a qualificação das coisas (“Precisará de um montão de paciência para terminar o livro”), para identificar um aspec-

<sup>6</sup> Cf. Lakoff/Johnson, p. 5.

<sup>7</sup> Cf. Lakoff/Johnson, p. 41ss.

<sup>8</sup> Cf. Lakoff/Johnson, p. 14ss.

to parcial de uma coisa (“o lado feio de uma pessoa”), para nomear causas (“Ele fez isto por raiva”) ou para tornar objetivos “tangíveis” (“Ele foi para Nova Iorque procurar por sorte e glória”).<sup>9</sup>

O nosso conceito da realidade, por fim, pode ser entendido como acumulação e representação de conceitos metafóricos que, por sua vez, são compostos de camadas e estratos de vários outros conceitos metafóricos, que representam metáforas básicas. Quando alguém me diz: “O seu argumento é inconsistente. Você ainda não avançou ao núcleo”, reúnem-se a idéia de um argumento como *container* e aquela de um argumento como viagem com destino. Assim, duas metáforas podem interferir: “Neste ponto, seu argumento não tem *muito conteúdo*.” Nas composições mais complexas, surgem não só relações horizontais, mas também verticais, nas quais metáforas mais complexas têm raízes nessas mais profundas, como a orientação espacial, que corresponde, por exemplo aos conceitos “edifício” e “container” na frase: “Estes pontos são centrais para o nosso argumento e formam os pilares fundamentais para tudo em seguida.”<sup>10</sup>

Aproveitar expressões em contextos diversos, dentro da perspectiva de Lakoff e Johnson, pode ser visto como raiz para todas as tradições de ação de uma comunidade de comunicação. O filósofo da linguagem Fritz Mauthner observa que o falar metafórico é a origem de qualquer desenvolvimento da língua<sup>11</sup> e realça a força enganadora da língua como poder social que provoca alucinações.<sup>12</sup> Produzir conhecimento sobre a realidade, para Mauthner, não significa progresso, mas sim, a classificação de algo até agora desconhecido sob uma categoria de língua já existente, na qual o desconhecido ocupa um lugar, ao passo que o reconhecer e o saber limitam-se às fronteiras da língua. Independente do quão convincente é a posição da crítica da linguagem de Mauthner, o que deve ficar claro é que a aplicação de uma expressão idiomática que já tem uma função explicativa a

<sup>9</sup> Cf. Lakoff/Johnson, p. 25ss.

<sup>10</sup> Cf. Lakoff/Johnson, p. 102.

<sup>11</sup> Cf. Mauthner 1923, p. 36.

<sup>12</sup> Cf. Mauthner, p. 43.

uma outra área de experiência facilita a familiarização de um comportamento através da transmissão de uma rede de relações e disposições já conhecidas.

### 3. Geração de metáforas num contexto culturalmente específico

Se metáforas, como foi dito anteriormente, são criadas dentro de contextos comunicativos, logo, elas variam de uma cultura para a outra e de uma língua para a outra. Isto foi indicado especialmente por estudos antropológicos, entre eles, o conhecido e polêmico estudo sobre os índios Hopi do antropólogo americano Benjamin Lee Whorf, que parte da suposição de que gramáticas diferentes implicam também em visões de mundo diferentes.<sup>13</sup> Dentro do contexto das suas pesquisas, Whorf também menciona alguns conceitos metafóricos que se encontram na maioria das línguas do SAE (*Standard Average European*), mas de modo nenhum esses conceitos são universalmente válidos. Por exemplo, áreas de experiência como *duração*, *intensidade* e *tendência* são estruturadas dentro do SAE, ao contrário da língua dos Hopis, em que essas áreas pertencem a uma classe própria denominada *tensores* para a descrição de intensidades, com ajuda de expressões metafóricas para a extensão espacial – através de conceitos como tamanho, número, posição, forma e movimento:

We express duration by ‘long, short, great, much, quick, slow,’ etc. ; intensity by ‘large, great, much, heavy, light, high, low, sharp, faint,’ etc. ; tendency by more, ‘increase, grow, turn, get, approach, go, come,

<sup>13</sup> Este postulado que Whorf desenvolve junto com Edward Sapir tornou-se conhecido pela denominação de “hipótese de Sapir/Whorf” e tem raízes no determinismo lingüístico de Wilhelm von Humboldt; cf. Humboldt 1960, p. LXXV. Assim, Whorf chega à conclusão de que as línguas de SAE (*Standard Average European*), através da sua tendência de substantivação, estão mais dispostas a uma divisão bipolar da natureza do que a dos índios Hopi, que descrevem a natureza por meio de verbos e, dessa forma, entendem o mundo menos como sendo um universo de coisas separadas, mas, antes, um processo. Também a nossa metafísica do espaço e do tempo, com sua linearidade inerente, retrocede, dentro da visão de mundo dos Hopis, a um entendimento dos acontecimentos pontuais se manifestando ou se dissolvendo dentro do cosmos; cf. Whorf, p. 139ss.

rise, fall, stop, smooth, even, rapid, slow' ; and so on through an almost inexhaustible list of metaphors that we hardly recognize as such, since they are virtually the only linguistic media available.<sup>14</sup>

Essa tendência de tratar espaços de idéias como espaços de percepção, uma vez estabelecida, torna-se fundamento do mundo científico ocidental. Isto pode ser acompanhado no arsenal de metáforas da filosofia ocidental. Entre outros, o filósofo Ludwig Wittgenstein dedicou-se a uma desagregação de mitos filosóficos através de uma desconstrução das metáforas que os constituem. Neste contexto, ele remete ao ponto de vista etnocêntrico de muitas análises culturais e critica o antropólogo britânico Sir James George Frazer por sua conclusão, apresentada na sua famosa obra *The Golden Bough*, de que o mágico nas culturas primitivas resulta numa física inconsistente. Segundo Wittgenstein, não se pode esquecer que, afinal de contas, também a nossa concepção ocidental representa somente uma visão casual e não privilegiada de fundamentos que são formados de tais metáforas ilusórias que a nossa língua nos oferece:

[...] und es wird viel zu wenig Aufhebens davon gemacht, daß wir das Wort „Seele“, „Geist“ („spirit“) zu unserem eigenen gebildeten Vokabular zählen. Dagegen ist es eine Kleinigkeit, daß wir nicht glauben, daß unsere Seele ißt und trinkt. In unserer Sprache ist eine ganze Mythologie niedergelegt.<sup>15</sup>

Tais „certezas“, manifestadas idiomáticamente, ocupam espaço no mundo científico, como se observa, por exemplo, na dicotomia entre o sujeito e o objeto: o ponto de partida desse mito da língua é a época do Renascimento, através do qual se desenvolve a matematização da natureza. Galileu e seus sucessores interrogam-se sobre a natureza do mundo externo e não sobre as obras do sujeito que, sobremaneira, apresentam as condições para uma análise da realidade de que resulta a consequência, ”daß wir mit dem mathematischen Ideenkleid für *wahres Sein* nehmen, was eine *Methode*

<sup>14</sup> Whorf 1973, p. 145.

<sup>15</sup> Wittgenstein 1975, p. 46.

ist.<sup>16</sup> Assim, pouco a pouco, estabelece-se a imagem da natureza como um mundo corpóreo fechado em si mesmo, e de que tudo o que não seja adaptável a esta imagem é excluído e a isso contraposto.<sup>17</sup> Nesta dicotomização do mundo, a alma torna-se metáfora-chave da filosofia europeia como pode ser observado com base nas diferenças ontológicas *espírito/corpo*, *interior/exterior*, *mental/físico*, *res cogitans/res extensa*. Independente da respectiva direção filosófica, a alma, dentro deste discurso, e em analogia ao corpo, sempre é vista como algo extenso, por exemplo, como espírito.<sup>18</sup> Dessa maneira, a maioria dos filósofos fiam uma teia de metáforas que é tecida nessa dualidade insolúvel.<sup>19</sup> Em tais imagens, o modelo geométrico torna-se base para uma metáfora dinâmica que, finalmente, domina inteiramente o nosso pensamento pré-científico e científico:

Die räumliche Metaphorik erzwingt einen Blick, der etwas „sehen“ will, was nicht „gesehen“ werden kann. So treten die Metaphern einer Ein-sicht, einer inneren Schau, eines Ein-blicks, einer Introspektion auf den Plan. Ihr Organ ist ein Auge, das nicht körperlich ist, ein „inneres Auge“, das einen paraoptischen Blick auf das zu werfen ermöglichen soll, was sich als Seele vorspiegelt.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Husserl 1977, p. 52.

<sup>17</sup> O entendimento da natureza como sendo um mundo corpóreo fechado em si mesmo divide-o em dois: o mundo da natureza e o da alma – o mundo do objeto, e o mundo do sujeito. Esta cisão divide os mundos a partir dos conceitos da *res extensa* e da *res cogitans*, introduzidos por Descartes. Como reação a ele, foi formulada a psicologia psicofísica: começando com o fisicalismo de Hobbes e a naturalização do psíquico por Locke, o esforço de reduzir o segundo mundo nas regularidades do primeiro, gera, finalmente, o solipsismo de Hume.

<sup>18</sup> O início do dualismo do corpo *versus* alma é radicado já na pré-história. Mesmo nos rituais funerários do homem pré-histórico, observam-se pegadas que indicam que se acreditava numa vida contínua depois da morte. Por trás, encontra-se a idéia de que, durante o morrer, algo humano sai do corpo; cf. Geier 1989, p. 190.

<sup>19</sup> Wittgenstein também indicou esta armadilha; cf. Wittgenstein 1995, p. 300, §115.

<sup>20</sup> Geier 1989, p. 187. De acordo com Geier, este modelo óptico, principalmente segundo Descartes, entra no entendimento moderno do espírito e da alma: assim como o objeto exterior reflete a luz e pode ser visto, também a alma irradia uma luz interior que ilumina um cenário interior.

Em virtude da distinção dos diferentes sistemas funcionais a partir da época do Renascimento, a metáfora do espaço se desenvolve tão dinamicamente que são geradas novas semânticas que, por sua vez, produzem conceitos metafóricos baseando-se nos processos da indústria, da economia e da tecnologia. Um pioneiro quanto à taxonomia tecnológica ou à tecnomorfologização do homem é La Mettrie, que o compreende como máquina e o descreve baseado na metáfora mecânica do relógio:

[...] le corps humain est une horloge, mais immense, et construite avec tant d'artifice et d'habileté, que si la roue qui sert à marquer les secondes vient à s'arrêter, celle des minutes tourne et va toujours son train; comme la roue des quarts continue de se mouvoir, et ainsi des autres, quand les premières, rouillées ou dérangées par quelque cause que ce soit, ont interrompu leur marche.<sup>21</sup>

Entretanto, metáforas tecnológicas estenderam-se a diversos rumos das Ciências Humanas. Isto pode ser observado, por exemplo, dentro da teoria do sistema de Niklas Luhmann,<sup>22</sup> que compreende a sociedade como um *sistema*, em que *subsistemas auto-referenciais* operam baseando-se em *códigos binários* e, desta forma, tornam distintos *aparelhos* semânticos através de *processos recursivos*. Também a psicologia cognitiva tenta descrever o modo de funcionamento do cérebro humano recorrendo às metáforas tecnológicas. Nisso, o homem é definido como um *sistema que processa informações*, através das combinações *input/output, codificação/decodificação*. Nesse contexto, a *capacidade de memória* do cérebro é representada como *módulo de calculadora*, e o aprender torna-se simplesmente *armazenar informações*, no qual três memórias tornam-se relevantes: a *memória curta*, a *memória temporária* e a *memória longa*, entre elas ocorrendo *processos de transmissão*.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> La Mettrie 1981, p. 143. A imagem do homem como máquina já se encontra em Descartes; cf. „L'Homme“ de Descartes 1664: „Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une tâtue ou machine de terre“ (Descartes 1953, p. 873).

<sup>22</sup> Cf. Luhmann 1999.

<sup>23</sup> Cf. sobre isto as análises de MacCormac 1985. Nos anos sessenta, desenvolve-se a ciência da cognição a partir da idéia de que o homem é passível de descrição como um sistema que processa informações. O primeiro esboço de uma teoria



#### 4. O arsenal de metáforas no falar alemão cotidiano

Será apresentado adiante que, dentro do uso da língua alemã, existem muitas correlações e interdependências entre metáforas de vários níveis, e que todos esses estão relacionados a um modo especificamente tecnológico de interação com o modo de vida. Os exemplos do estilo do falar alemão foram retirados do estudo comparativo alemão-brasileiro já mencionado no início desta apresentação. Tratam-se apenas de tendências que não excluem o fato de que uma ou outra dessas metáforas também possam ser encontradas em outras línguas. Na verdade, o ponto decisivo é a aplicação das metáforas já idiomatizadas e freqüentes.

Um olhar comparativo ao português do Brasil elucidada esta tendência: no português brasileiro, por exemplo, observa-se mais a transferência de

---

de cognição como ciência dos processos cognitivos, que podem ser entendidos como processos computacionais, remonta a Allen Newell e Herbert A. Simon; cf. Newell/Simon 1956. Dentro da lingüística teórica, especialmente Noam Chomsky se dedica a uma tentativa de uma descrição exata da capacidade de falar com base nos processos de cálculo naturais dos neurônios, como verificamos na sua gramática transformacional ou gerativa. Sua premissa mental baseia-se na possibilidade de se observar uma capacidade de uma permanente recombinação de frases e no fato de que crianças, apesar de um input deficiente, conseguem construir uma estrutura gramatical complexa. Desse modo, ele conclui que possa existir uma gramática universal que forme a base para um desdobramento de um mecanismo lingüístico inato; cf. Chomsky 1977. Na sua análise, Steven Pinker radicaliza o modelo de Chomsky, ao falar de um órgão mental, um sistema neuronal, ou mesmo um módulo de cálculo, no caso da língua; cf. Pinker 1994, p. 297ss. Os teóricos da cognição Jerry Fodor e Zenon Pylyshyn, finalmente, aplicam a metáfora do computador para uma descrição do processo de cálculo. Nesse ponto, eles fazem analogia entre as condições teóricas da contabilidade, o software, e as estruturas biológicas, assim como entre os processos cerebrais que realizam o cálculo e o hardware de um computador. Os algoritmos calculados são os mesmos para o computador e para o cérebro; cf. Fodor/Pylyshyn 1988. A rigor, esta linha de desenvolvimento cognitiva remonta ao início da modernidade, começando com a analogia entre o homem e a máquina de Descartes, até a idéia de uma calculabilidade universal do pensamento de Leibniz. Ele pretendeu substituir a argumentação natural pelo cálculo, por meio de expressões formais; cf. Leibniz 1960.

conceitos metafóricos construídos a partir da sensibilidade – o mundo da percepção sensorial imediata – para as realidades conceituais e racionais do que no alemão. Assim, por exemplo, as palavras *fluir*, *sentir*, *comer* ou *apaixonar* obtiveram um caráter mais extensivo do que no alemão. Prova disso são expressões como *os sentimentos fluem naturalmente – comer carne – desejo da carne – sentir dor – sentir uma certa capacidade para fazer isso – sentir algo estranho – apaixonar-se pela sociologia/música* etc.<sup>24</sup> No uso da língua alemã, esta relação inverte-se, como será mostrado a seguir. Áreas da vida cotidiana são estruturadas pelas metáforas das esferas de sentido público e racional, como por exemplo as do mundo do trabalho, da economia e da ciência, e não vice-versa.

Desse modo, o desenvolvimento de tais metáforas não deveria ser observado somente dentro do contexto de crescente diferenciação e racionalização dos diferentes sistemas funcionais como o trabalho, a política, a economia, a ciência, o direito, etc., mas também, além disso, dentro do contexto da literalidade, do protestantismo e da individualização, que exerceram uma grande influência no desenvolvimento da língua alemã. Assim, junto à introdução da escrita, institucionaliza-se um quadro temporal dentro do qual a distância do passado em relação ao presente e ao futuro aumenta. A distância em relação à escrita também produz um distanciamento em relação ao presente que contribui para que o mundo se torne classificável. Este início de cisão das experiências reflete uma necessidade que se estabelece paralelamente a uma extensão da crescente mecanização dos processos de trabalho e da vida pública, que, por sua vez, resultam das aquisições das Ciências Naturais modernas. Em substituição ao fluxo de experiência pura, surgem, de uma perspectiva meta, relações que são criadas entre diversas experiências, assim como entre diversos modi de experiência, o que se reflete lingüisticamente especialmente no fenômeno da subordinação.

Assim, em virtude das inovações sócio-culturais, como desenvolvimento das cidades, da tipografia, da Reforma Protestante, da fundação das primeiras universidades, do Humanismo, do Renascimento e da mecanização, que surgiram já no primeiro período do Alto Alemão (1350-1650), observa-se também uma extensão da sintaxe através da hipotaxe. De forma

---

<sup>24</sup> Cf. sobre isso Schröder 2003, p. 196ss.

crecente, oração principal e subordinada distinguem-se formalmente por meio de ligação das frases assim como por regras fixas da colocação dos verbos. As palavras modais epistêmicas<sup>25</sup> e os atos de falar assertivos, que ampliam a sintaxe e promovem uma distância crescente em relação ao conteúdo da afirmação, aumentam, dessa forma, as próprias afirmações que são refletidas mais persistentemente. Aí, desenvolve-se a possibilidade de se reportar aos próprios conteúdos.<sup>26</sup> O princípio do quadro da oração da língua alemã estabelece-se especificamente.<sup>27</sup> Além disso, o alemão, como uma língua mais sintética em comparação às línguas românicas e ao inglês, possui a possibilidade de formação dos assim chamados substantivos compostos *ad hoc*.

É possível observar um crescimento expressivo de compostos dentro da língua alemã no contexto da literalização. A porcentagem média de substantivos compostos dentro de um texto aumenta de 6,8% na segunda parte do século doze para 18,4% na segunda metade do século dezessete.<sup>28</sup> E, especialmente na área dos verbos, podemos observar um crescimento das formações com prefixos de dinâmica espacial como *hin-, her-, nach-, entgegen-* etc., através dos quais são expressas várias imagens espaciais, como por exemplo, a imagem da contraposição ou da direção em cima/em baixo: *hin-, hinweg-, her-, herzu-, nach-, entgegen-, ab-, los-, aus-, heraus, ein-, hinein, durch-, auf-, hinauf-, aufwärts-, hinan-, empor-*.<sup>29</sup> Todas essas inovações levam a um mundo de idéias tridimensional<sup>30</sup> que, ao mesmo tempo, forma a base para

<sup>25</sup> Por exemplo *sicherlich - ohne Zweifel - fürwahr - wahrlich - vielleicht - meiner Meinung nach* etc.

<sup>26</sup> Cf. Ägel 1999, p. 181ss. Raramente encontram-se tantos graus dentro do sistema dos atos de fala como no alemão: *behaupten, feststellen, für wahr erklären, eine Behauptung aufstellen, die gesicherte Erkenntnis haben, sich sicher sein* etc. Nisto, também as possibilidades dos “Funktionsverbgefüge” têm uma grande importância.

<sup>27</sup> Cf. Polenz 1991, p. 202; Wolff 1994, p. 104ss e Stedje 1994, S. 128ss.

<sup>28</sup> Cf. Solms 1999, p. 234.

<sup>29</sup> Cf. Polenz 1991, p. 312.

<sup>30</sup> Junto com outros desenvolvimentos da época, como o protestantismo e a individualização crescente, estas diferenciações expandidas junto com os processos de literalização também trazem uma metáfora espacial específica que

a diferenciação de mais conceitos que, por sua vez, radicam na racionalização da vida cotidiana.<sup>31</sup> Fundamento da técnica como "Wissenschaft von der Umwandlung von Rohstoffen in Fertigprodukte (Verfahrenskunde)", e, respectivamente, "Gesamtheit der zur Gewinnung und Bearbeitung oder Verformung von Stoffen nötigen Prozesse"<sup>32</sup> é, sobretudo, uma concepção matemático-física do mundo, e seus traços mais importantes são o princípio da divisão em linhas de produção e a partição dos processos em componentes singulares. O objetivo da técnica é a mecanização, aceleração, racionalização, cálculo e exatidão do modo de vida cotidiana.

A seguir, são diferenciados dois tipos de conceitos metafóricos do falar alemão. O primeiro tipo aproxima-se do que Lakoff e Johnson, dentro da sua análise, chamam *Oriental Metaphors*, e põe à disposição metáforas fundamentais com uma dinâmica e classificação espacial sem as quais o segundo tipo relacionado à esfera da *técnica (tecnologia)*, que serve de base para as *Structural Metaphors*, não seria possível.<sup>33</sup>

---

tenta abranger a vida interior do homem. Em comparação à comunicação oral, o processo de escrever se torna uma atividade solipsística, com a qual se expande o aparelho semântico da interioridade, que remonta ao século treze, quando a língua mística floresce. Meister Eckhart e Mechthild von Magdeburg começam a representar experiências religiosas dentro da língua, e criam metáforas como *Einfluss*, *Eindruck*, *Einkehr*, *Einbildung* e *Einwirkung*. Esta tendência tem continuidade no Pietismo, na época do *Sturm und Drang* e, finalmente, no Romantismo, com o qual a interiorização chega ao ponto culminante; cf. entre outros Stedje 1994, p. 104 e Polenz 1991, p. 312ss.

<sup>31</sup> O fato de que, no alemão, essa tridimensionalidade é mais marcada do que em outras línguas indo-européias, mostram, particularmente, os estudos comparativos dentro da área da lingüística que falam de uma linearidade e de um método indutivo, considerando os textos anglo-americanos em comparação a um método mais espacial e dedutivo, no caso dos textos científicos alemães; cf. sobre isso entre outros Galtung em: Wierlacher 1995, p. 179, Clyne 1991, p. 376ss e Schröder em: Stichel 1995, p. 156ss.

<sup>32</sup> Duden 1999: Das Fremdwörterbuch, p. 800.

<sup>33</sup> *Ontological Metaphors* podem ser encontradas em ambos os tipos de metáfora. Neste contexto temático, elas não têm uma relevância grande. Por isso, não são mencionadas explicitamente.

## 4.1 Orientational Metaphors: espacialização da vida cotidiana

### 4.1.1 Metáforas com dinâmica espacial

Pode-se observar que, do ponto de vista semântico, diversos elementos da língua alemã são formados mais por meio de imagens de significação espacial, do que, por exemplo, no caso da língua portuguesa.

Por exemplo, verbos que, em português, começam com *sub-*, dentro do dicionário português-alemão,<sup>34</sup> correspondem a 33 registros, e aqueles que, em alemão, começam com *unter-* equivalem a 58 registros. Verbos que, em português, começam com *sobre-* podem ser encontrados 25 vezes, ao passo que aqueles que, em alemão, começam com *über-* o são em frequência muito maior, a saber 130 vezes. Devido ao fato de que algumas palavras que em alemão começam com *über-* são expressas através do prefixo *trans-* em português, também foram contados os verbos que começam com *durch-* ou com *trans-*. Porém, o resultado é semelhante: 31 vezes surgem verbos que começam com *trans-*, 121 vezes, em contrapartida, verbos que começam com *durch-*. Os seguintes exemplos mostram metáforas espaciais alemãs que surgem freqüentemente dentro do falar cotidiano e para as quais não existem equivalentes na maioria das outras línguas indo-européias.<sup>35</sup>

METÁFORAS DO ESPAÇO	
Was man gerade macht und dann im Studium, das wird dann <i>hin- und bergewälzt</i>	Es ist manchmal ganz schön schwierig, das so für sich <i>abzustecken</i>
Ich hätte es mir interessanter <i>vorge stellt</i>	... ohne Menschen Verträge <i>unterzujubeln</i>
Das heißt, dass man versucht, das Gefühl <i>aufrechtzuerhalten</i> auch über'ne längere Zeit, über Jahre hinweg vielleicht auch	So dass wir alles andere auch halten können, weil, sonst würd sich das nicht lohnen, wenn ich aus meinem Beruf <i>rausgeb</i>
Den Stoff, den die hier <i>durchgenommen</i> hatten, der war doch schon ganz schön schwer	Aber jetzt nichts so, was so <i>herausragen</i> würde aus dem allem
So würd ich da nicht <i>drauf eingehn</i>	Da fand ich Kinder ganz <i>abstoßend</i>

<sup>34</sup> Langenscheidts Taschenwörterbuch Portugiesisch 1995.

<sup>35</sup> Os exemplos foram extraídos das respostas do estudo de Schröder acima mencionado; cf. Schröder 2003, p. 202ss.

Dass man sich nichts <i>vormacht</i> irgendwie	... und mir nicht irgend'nen Humbug <i>aufschwätzt</i>
Wenn man mich <i>hintergeht</i>	Wenn man irgendwie <i>auffällt</i> und das nicht will
Einen Beruf, der mich <i>ausfüllt</i>	Das <i>zieht</i> einen <i>runter</i>
Viele haben kein Interesse an einer <i>vielseitigen</i> Ausbildung, sie <i>hinterfragen</i> zu wenig	Das sind so Sachen, die irgendwann noch mal <i>anstehn</i>
Vielleicht, wenn ich'nen neuen Job <i>antrete</i> und die Leute nicht kenne	Das bewunder ich irgendwie, das hätt ich denen nie zugetraut. Dass die's mal so <i>weit bringen</i>
Das ist ja so, dass die immer <i>gut drauf sind</i> und das halt nicht ganz so <i>eng sehn</i> , so stur <i>nach vorne</i>	Ich mach mir große Gedanken, ob ich das wirklich schaffen könnte, ob ich das <i>durchziehn</i> kann mit dem Studium

#### 4.1.2 Metáforas do fracionamento e da classificação espacial

Não é somente no campo sintático, através da subordinação, que se desenvolve uma extensão do espaço mental por meio de ligações causais, condicionais e temporais trazendo uma ordem às fases da vida humana. Observa-se que também no campo semântico ocorre um processamento fracionário, começando com a noção de industrialização, que implica, em termos lingüísticos, no tratamento de uma classificação do tempo como espaço. Este método aproxima-se de uma expressão dos sociólogos Peter e Brigitte Berger que, em sua pesquisa sobre mudanças do pensamento cotidiano trazida pela modernidade, chamam o estilo de viver e falar moderno de "cognitive style of bureaucratic consciousness".<sup>36</sup> Família, namorados, amigos ou o ambiente doméstico são organizados pelos mesmos axiomas que controlam uma repartição ou uma empresa:<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Berger/Berger 1974, p. 50. Assim, os autores vêem, por exemplo, no típico quadro negro para cozinhas ocidentais, um índice de desejo de regularidade, já que fundamentalmente o que se observa é uma necessidade de classificação e de ordenação das experiências e esferas vitais; cf. Berger/Berger, p. 47.

<sup>37</sup> Cf. Schröder 2003, p. 205ss.

METÁFORAS PARA O FRACIONAMENTO E CLASSIFICAÇÃO DA VIDA	
Ja, das Vergessen, das hab ich von meinem Papa, das Ordentliche und Bedächtige, das hab ich von meiner Mutter. So <i>fünfzig, fünfzig</i> , von Mama und Papa, aber der väterliche Teil, der <i>überwiegt</i> schon	Aber wie gesagt, das ist – die <i>Grenze</i> ist dann auch irgendwo, also die <i>Grenze</i> von dem besten Freund <i>zu</i> der Partnerin, sag ich mal so, <i>von'nem ganzen Kuchen</i> so, ist vielleicht <i>so'n Stück</i> [zeigt ein kleines Stückchen an]
Ja, ich konstruier immer so'nen <i>Schnitt</i> gegen Ende der Oberstufe	Vielleicht <i>in Abgrenzung</i> so von anderen Leuten
Also es gibt – ich hab zwar immer so Verhältnisse, aber die sind jetzt nicht so für Familie <i>geeignet</i> , sozusagen für den <i>Übergang</i> , Männer	Also erst mal sagt man immer so: Das sind Freunde von mir und dann <i>schränkt</i> man immer so selber <i>ein...</i>
Klar, irgendwann möchte ich auch mal'n Haus haben, aber das ist jetzt nicht mein <i>Endziel</i>	Also <i>im Rahmen meiner Möglichkeiten</i> hab ich doch so das rausgeholt, was möglich war
Ja, im Endeffekt <i>grenzenloses</i> Vertrauen	Meine <i>Lebensabschnittsgefährten</i>
Also ich kann mich zwar streiten, auch diskutieren und das ist auch in Ordnung, aber ich find, das muss irgendwann auch'nen <i>Punkt</i> haben. Und dann muss man auch sagen: Okay, so isses und <i>fertig</i>	Ach herrje, es gibt so viele Ansichten, vom „Mir doch sch-egal“ bis „Alles muss geplant werden.“ Ich denke, dass ich für mich eine <i>sachliche Mitte</i> gefunden habe
Also gerade so Job und Uni, dadurch, dass ich in der Uni viele Freunde habe, auch gerade in der <i>Abschlussphase</i>	Also so Sachen, die nicht <i>in meinen Aufgabenbereich fallen</i> , die könnten ja <i>schief</i> gehen
Ja, mit seinem Partner macht man vielleicht – der <i>deckt</i> vielleicht mehr <i>ab</i> oder so.	Ich hab immer so das Gefühl, man hat verschiedene Freunde für verschiedene Bereiche.
Ich will diesen <i>Abschnitt</i> meines Lebens, das Studium halt auch möglichst genießen	Obwohl ich mich da'n bisschen <i>ausgrenzen</i> möchte

Uma forma especial de fracionamento lingüístico da experiência é representada por uma classificação que a valoriza, ou seja, por um princípio de "ranking":<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Cf. Schröder 2003, p. 205ss.

METÁFORAS PARA A CLASSIFICAÇÃO DE EXPERIÊNCIA	
Ehrlichkeit ist <i>das Oberste</i> in einer guten Partnerschaft	Mein Bruder war immer schon <i>eine Stufe höher als</i> ich
Ausbildung ist <i>das erste Ziel</i> und <i>steht</i> bei mir <i>ganz oben</i>	Ohne Familie ist das Finanzielle <i>eigentlich recht zweitrangig</i>
Die Leute <i>in den unteren oder mittleren Ebenen</i> sind sowieso glücklicher.	Echte Freunde stehen bei mir <i>hoch bzw. mittel im Kurs</i>
Es wäre schön, wenn man noch'ne Etage höher käme	Also Nr. 1 mein Beruf, Nr. 2 würd ich sagen, die Freunde und die Freizeit

## 4.2 Structural Metaphors: A tecnicidade do cotidiano

### 4.2.1 Metáforas dos conceitos da economia, competitividade e da exatidão

Enquanto nas entrevistas realizadas no Brasil observou-se a estruturação das metáforas por meio do campo da sensibilidade, esta relação se inverte nas entrevistas alemãs. O vocabulário da economia, freqüentemente, torna-se um instrumento da estruturação do mundo das relações pessoais. No centro desse conceito, permanece o axioma da maximização: a lógica do processo de produção técnica tende a um aumento maior possível dos resultados: melhor, mais barato, mais produtivo, mais forte, mais rápido. Este axioma é também transferido a outros setores da vida:<sup>39</sup>

METÁFORAS ECONÔMICAS	
Ich will aus einer Beziehung <i>etwas schöpfen</i> können	Eine Beziehung sollte eine sexuelle <i>Komponente bieten</i>
Die Beziehung <i>bringt nix mehr</i>	Die Zeit vor der Heirat will ich <i>ausnutzen</i>
<i>Aus</i> meinem Leben möchte ich <i>etwas rausholen</i> , sodass ich am Ende sagen kann: Es hat sich alles <i>gelohnt</i>	Ich kann inzwischen <i>abschätzen</i> , wer mich <i>ausnutzt</i> , wer nicht, von wem ich was erwarten kann, von wem nicht
Ob man eine Familie <i>gründet</i> oder nicht, sollte man im Zeitalter der <i>Unterhaltszahlungen</i> genau <i>abwägen</i>	Freunde sollten auf jeden Fall auch dazu bereit sein, kleine Gefälligkeiten <i>ohne Gegenleistung zu erbringen</i>
Vor Bekannten würde ich nichts von mir <i>preisgeben</i>	Mit meinen Freunden und meinem <i>Partner</i> will ich Gefühle und Gedanken <i>austauschen</i> können

<sup>39</sup> Cf. também Berger/Berger 1974, p. 40. Os seguintes exemplos lingüísticos são citados segundo Schröder 2003, p. 211s.



Próximo a essa metáfora observa-se a da competitividade.<sup>40</sup>

METÁFORAS DA COMPETITIVIDADE	
<i>Erfolg</i> im Berufs- und Privatleben haben	Das Studium <i>erfolgreich</i> beenden
Ich will mein Berufs <i>ziel erreichen</i>	Ich will auf jeden Fall <i>vorwärts kommen</i>
Ich würde gerne den <i>Laufbahnen</i> meiner Freunde <i>nachbeifern</i>	Ich muss einfach <i>noch mehr</i> tun, um <i>noch weiter nach vorne zu kommen</i>
Um was zu <i>erreichen</i> , muss man auch <i>Leistung bringen</i>	Ich will später auf jeden Fall <i>besser da stehen als andere</i>
Man muss eben <i>zielstrebig</i> sein, wenn man <i>oben ankommen</i> will	Durch die neue Studienordnung bin ich <i>zurückgeworfen worden</i>
Ich habe dazu eine neue Einstellung <i>gewonnen</i> und wünsche mir eine <i>Erböhung</i> meiner <i>Qualifikationen</i>	Urlaub ist für mich eine Art <i>gebührende Belohnung</i> für eine gewisse <i>Etappe</i> , die ich mir <i>gesetzt</i> und <i>erreicht</i> habe

Por meio da economia e da competitividade surge também o cálculo. Quem quer vencer, tem que fazer a conta certa. Assim, o estilo de falar alemão é impregnado de cálculos e pesos exatos pela ajuda das unidades métricas:<sup>41</sup>

METÁFORAS MÉTRICAS	
Vieles ist <i>in gewissem Maße</i> schon vorgegeben	Der väterliche <i>Teil</i> in mir <i>überwiegt</i> schon
Gleiche und unterschiedliche Lebenseinstellungen bei anderen Studenten <i>halten sich die Waage</i>	Etwas aus meinem Leben zu machen, bedeutet für mich <i>eine ganze Menge</i>
Ich <i>rechne</i> mir in der Großstadt ehrlich gesagt <i>bessere Berufschancen aus</i>	Dass man mal ein Semester nicht so voran kommt, sollte man schon <i>mit einkalkulieren</i>
Familie ist schon wichtig, aber erst, wenn der <i>angemessene Zeitpunkt</i> dazu da ist	Ich muss auf den anderen <i>hundertprozentig zählen</i> können

<sup>40</sup> Citado segundo Schröder 2003, p. 212s. Aqui, especialmente a metáfora do „o que é mais é superior“ se torna significante.

<sup>41</sup> Cf. Schröder, p. 213. Neste contexto, pode ser mencionado que também a frequência de números dentro das entrevistas alemãs em contrapartida às brasileiras é muito mais alta. Apesar de algumas expressões idiomáticas como *hundertprozentig* / *fünfundzig*, *fünfundzig* / *fifty*, *fifty* / *Hundertachtziggradwendung*, são contados horas, dias, semanas, anos, países, amigos, parceiros, crianças, dinheiro, metros, quilômetros, notas da escola e semestres, assim como dados, tempo e idade são apresentados em números exatos; cf. Schröder 2003, p. 214.

#### 4.2.2 Metáforas dos conceitos do trabalho, mecânica, técnica

Diretamente ligados aos efeitos do mundo do trabalho tecnológico são os conceitos abaixo. Neste contexto, Berger e Berger falam do *cognitive style of componentiality*, cuja origem reside na produção tecnológica, e que, de modo crescente, é estendido a outras esferas da vida:

The components of reality are self-contained units which can be brought into relation with other such units – that is, reality is *not* conceived as an ongoing flux of juncture and disjuncture of unique entities. This apprehension of reality in terms of components is essential to the reproducibility of the production process as well as to the correlation of men and machines. For example, each of several hundred cogs involved in a day’s work is, given certain presuppositions (such as size), a unit freely exchangeable with every other unit, at least for the purpose at hand. Reality is ordered in terms of such components, which are apprehended *and* manipulated as atomistic units. Thus, everything is analysable into constituent components, and everything can be taken apart and put together again in terms of these components.<sup>42</sup>

No contexto de transferência desta ”tinkering attitude“ para a vida privada, os autores falam do ”psychological engineering“ e observam também um manejo tecnológico específico das relações sociais.<sup>43</sup> Em geral, dentro do falar alemão cotidiano, além dos conceitos básicos já apresentados, encontram-se metáforas específicas que radicam no mundo de trabalho tecnológico e de seu próprio campo semântico. Elas podem ser classificadas nos seguintes sub-conceitos:<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Berger/Berger 1974, p. 32.

<sup>43</sup> Berger/Berger 1974, p. 34ss.

<sup>44</sup> Alguns exemplos são citados segundo Schröder 2003, p. 215ss. Outros exemplos representam expressões idiomáticas da linguagem cotidiana.

<b>MERCADO DE TRABALHO</b>	
Es gibt im Leben nun mal Situationen, die <i>gemeistert</i> werden müssen	Kinder neigen ja irgendwie dazu, sich gegenseitig <i>fertig zu machen</i>
Gemeinsames Leid <i>schweißt</i> eben <i>zusammen</i>	Mein Freund is'n richtiger <i>Kollege</i>
Ich strebe schon eine Art <i>Lebenswerk</i> an	In der Partnerschaft zählt <i>Zusammenarbeit</i>
Ich fühle mich sicher, wenn ich etwas <i>geschafft</i> habe	wenn Dinge auf mich zukommen, die nicht <i>in meinen Aufgabenbereich fallen</i>
<b>MECÂNICA E TÉCNICA</b>	
Mir <i>unterlaufen</i> da schon mal ein paar <i>Fehler</i>	Der hat viel zu <i>hochgeschraubte</i> Ansprüche
Da gibt es oft <i>Reibungspunkte mit</i> den anderen	Das wird <i>sich</i> schon wieder <i>einrenken</i>
Wenn die Dinge <i>klappen</i> und <i>laufen</i> <i>eine Schraube locker haben</i>	<i>Denkanstöße</i> Der ist doch nicht <i>ganz dicht</i>
Was du wirklich brauchst, ist ein guter <i>Seelenklemmner</i>	Wie soll man da den richtigen Hebel zu dem Problem <i>ansetzen</i> ?
<i>Jobtechnisch</i> denke ich, sollte ich das wohl schaffen	<i>Musiktechnisch</i> habe ich das eigentlich ganz gut drauf
Der is'n richtiger <i>Senkrechtstarter</i>	Der <i>tickt</i> doch nicht mehr <i>richtig</i>
<b>APARELHOS</b>	
Auf Fetten so richtig <i>aufdrehen</i>	Wenn alles <i>kaputt</i> ist, will man auch nicht mehr
Eine Beziehung kann schon mal <i>in die Brüche geben</i>	In einer <i>funktionierenden</i> Partnerschaft sollte man den anderen auch <i>zufrieden stellen</i> können
<b>VEÍCULO</b>	
Danach muss ich erst mal wieder <i>runterfahren</i>	Noch mal Schule? Der <i>Zug</i> ist ja wohl <i>abgefahren</i>
Ich war auf <i>180</i>	Da war ich <i>von 0 auf 100</i>
Beruflich muss ich mal richtig <i>durchstarten</i>	Der Film ist total <i>abgefahren</i>
Beim Studium sollte ich auf jeden Fall noch etwas <i>mehr Gas geben</i>	Ich muss wohl lernen, mich in der Firma etwas mehr <i>auszubremsen</i>
Die Situation mit ihm ist schon ganz schön <i>eingefahren</i>	Die <i>haben</i> da schon ein ganz schönes <i>Tempo darauf</i> , da kommt man nicht so schnell mit
<b>ELETRICIDADE</b>	
Bei dem sind die <i>Sicherungen durchgebrannt</i>	Der ist nun wirklich keine <i>Leuchte</i>
Ich stehe in letzter Zeit so richtig <i>unter Strom</i>	Bei dem gehen allmählich die <i>Lichter aus</i>
Eine angemessene <i>Beleuchtung</i> des Problems	Das sollten wir genauer noch mal <i>durchleuchten</i>
<b>TELEGRAFIA/RÁDIO/TELEVISÃO/COMPUTADOR</b>	
Schule ist ja sozusagen <i>vorprogrammiert</i>	Die ganze <i>Bandbreite</i> an Müll war dabei
Ich kann im Moment gar nichts mehr <i>speichern</i>	Ich will demnächst eine neue Arbeit <i>anpeilen</i>
Wir haben halt nicht die gleiche <i>Wellenlänge</i>	Neue Deutsche <i>Welle</i>

## 5. Resumo e perspectivas

Dentro do contexto da fundamentação da tese anteriormente colocada, que consiste na afirmação de uma forte presença na língua alemã das metáforas tecnológicas que, por sua vez, advêm de conceitos mais fundamentais, incluindo as metáforas espaciais, foram estabelecidas três etapas:

- 1) foi feita uma definição do falar metafórico que inclui qualquer transferência dos espaços lingüístico-cognitivos a uma área de experiência nova;
- 2) em um segundo passo, foi apontada a dependência da cultura dos conceitos metafóricos, ressaltando o modo de criação de idéias no mundo ocidental por uma imagem de mundo fortemente matematizada, o que se comprova, sobretudo, na metáfora espacial expansiva. Dessa forma, a partir da época do Renascimento, estabeleceu-se, pouco a pouco, a dicotomia filosófica entre corpo e alma;
- 3) depois disso, primeiro, foi ilustrado, baseado em um esboço curto da ação recíproca entre história de cultura e desenvolvimento de língua, o motivo que leva a língua alemã a ser mais susceptível para a extensão dos conceitos metafóricos. Posteriormente, foram apresentados exemplos do falar cotidiano que refletem esta tendência de metaforização do alemão junto com uma crescente tecnologiação do mundo de vida.

Com certeza, em futuras análises reconstrutivas, deve ser focalizada a pergunta se a tecnologiação do nosso mundo cotidiano, tornando-se cada vez mais complexa, continua sendo responsável pela conceitualização das fases das nossas vidas, ou, se esta relação, de forma crescente, inverte-se assim que surge uma bio-morfologiação mais forte dos campos tecnológicos novos, como pode ser observado no caso de computador. Em conformidade com isto, a máquina aparece como organismo, o computador é *atacado* por *vírus*, e *cai* o tempo inteiro. Muitas das metáforas, usadas no contexto da internet, são motivadas regionalmente ou geograficamente. Elas criam imagens, interligando pela rede: lugares – os *sites* –, casas – os *homepages* –, praças – os *marketplaces* – ou colônias – os *global villages*. Por outro lado,

aqui também é levada adiante uma dinâmica metafórica própria, assim que metáforas tecnológicas, por exemplo, *dirigir carro*, entram nesta área de experiência nova, como é testemunhado, entre outros, pelas metáforas do *Hoch- und Runterfabren* do computador, e do *Datenstau* ou da *Datenautobahn*.

### Referências bibliográficas

- ÀGEL, Vilmos. “Grammatik und Kulturgeschichte. Die raison graphique am Beispiel der Epistemik”, In: GARDT, Andreas & HAß-ZUMKEHR, Ulrike. *Sprachgeschichte als Kulturgeschichte*. Berlin, New York, Walter de Gruyter 1999, 171-223.
- BALDAUF, Christa. *Metapher und Kognition: Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher*. Frankfurt am Main, Peter Lang 1997.
- BERGER, Peter L./BERGER, Brigitte. *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd. 1974.
- CHOMSKY, Noam. *The logical structure of linguistic theory*. New York, London, Plenum Press 1977.
- CLYNE, Michael. “Zu kulturellen Unterschieden in der Produktion und Wahrnehmung englischer und deutscher wissenschaftlicher Texte” In: *Information Deutsch als Fremdsprache*. 1991, n. 18, 376-383.
- DESCARTES, René. *Traité de l’homme. Oeuvres et lettres*. Paris, Coll. La Pleiade, Gallimard 1953.
- DUDEN. *Fremdwörterbuch. Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache*. Augsburg, Weltbild Verlag GmbH 1999.
- DÜRBECK, Helmut. “Neuere Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese” In: *Linguistics* 1975, n. 145, 5-45.
- FODOR, Jerry/PYLYSHYN, Zenon. “Connectionism and Cognitive Architecture: A Critical Analysis” In: *Cognition* 1988, n. 28, 3-71.
- FRANZEN, Winfried. “Die Sprachen und das Denken. Zum Stand der Diskussion über den linguistischen Relativismus” In: TRABANT, Jürgen. *Sprache denken. Positionen aktueller Sprachphilosophie*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1995, 249-268.

- GALTUNG, Johan. "Struktur, Kultur und intellektueller Stil. Ein vergleichender Essay über sachsenische, teutonische, gallische und nipponische Wissenschaft" In: WIERLACHER, Alois. *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München, iudicium 1985, 151-193.
- GEIER, Manfred. *Das Sprachspiel der Philosophen. Von Parmenides bis Wittgenstein*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1989.
- GIPPER, Helmut. *Theorie und Praxis inhaltbezogener Sprachforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1990. Band II. Sprache und Denken in sprachwissenschaftlicher und sprachphilosophischer Sicht*. Münster, Nodus Publikationen 1992.
- GIPPER, Helmut. *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*. Frankfurt/Main, Fischer 1972.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Bonn, Ferd. Dümmlers Verlag 1960.
- HUSSERL, Edmund. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Hamburg, Felix Meiner Verlag 1977.
- JÄKEL, Olaf. *Wie Metaphern Wissen schaffen: die kognitive Metaphertheorie und ihre Anwendung in Modell-Analysen der Diskursbereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft, Wissenschaft und Religion*. Hamburg, Kovac 2003.
- KLUGE, Jürgen. "Leistung ist wirklich nichts Schlimmes" (Entrevista com o chefe de McKinsey da Alemanha Jürgen Kluge, realizada por Ulrich Porwollik e Mathias Wulff) In: *Welt am Sonntag* 2001, 30 de dezembro, [www.welt.de/daten/2001/12/30/1230wi304947.htx](http://www.welt.de/daten/2001/12/30/1230wi304947.htx).
- LAKOFF, George/JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago, The University of Chicago Press 1980.
- LA METTRIE, Julien Offroy de. *L'Homme-Machine*. Denoël/Gonthier, éd. P.-L. Assoun, 1981.
- Langenscheidts Taschenwörterbuch Portugiesisch*. Berlin/München, Langenscheidt KG 1995.

- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Fragmente zur Logik*. Berlin, Akademie-Verlag 1960.
- MACCORMAC, Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge/Mass., MIT Press 1985.
- MALOTKI, Ekkehart. *Hopi-Time. A Linguistic Analysis of the Temporal Concepts in the Hopi Language*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton 1983.
- MAUTHNER, Fritz. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 1. Band. Zur Sprache und zur Psychologie*. Leipzig, Felix Meiner Verlag 1923.
- NEWELL, Allen/SIMON, Herbert A. "The logic theory machine" In: *IRE Transactions on Information Theory*. 1956, IT-2, n. 3, 61-79.
- PINKER, Steven. *The Language Instinct*. New York, William Morrow and Company, Inc. 1994.
- POLENZ, Peter von. *Deutsche Sprachgeschichte. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Band I. Einführung, Grundbegriffe. Deutsch in der frühbürgerlichen Zeit*. Berlin, New York, Walter de Gruyter 1991.
- SAPIR, Edward. *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. Berkely, Los Angeles, University of California Press 1949.
- SCHMITZ, H. Walter. "Zur kommunikationstheoretischen Rekonstruktion rhetorischer Kategorien – am Beispiel der Tropen" In: PLETT, Heinrich F. *Die Aktualität der Rhetorik*. München, Fink 1996, 150-159.
- SCHRÖDER, Hartmut. "Der Stil wissenschaftlichen Schreibens zwischen Disziplin, Kultur und Paradigma – Methodologische Anmerkungen zur interkulturellen Stilforschung" In: STICKEL, Gerhard. *Stilfragen*. Berlin/New York, de Gruyter & Co 1995, 150-180.
- SCHRÖDER, Ulrike. *Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten. Eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten*. Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag 2003.
- SOLMS, Hans-Joachim. "Der Gebrauch uneigentlicher Substantivkomposita im Mittel- und Frühneuhochdeutschen als Indikator kultureller Veränderung" In: GARDT, Andreas & HAß-ZUMKEHR, Ulrike. *Sprachgeschichte als Kulturgeschichte*. Berlin, New York, Walter de Gruyter 1999, 225-246.
- STEDJE, Astrid. *Deutsche Sprache gestern und heute: Einführung in Sprachgeschichte und Sprachkunde*. München, Fink 1994.

- WHORF, Benjamin Lee. *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Massachusetts, The M.I.T. Press 1973.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Werkausgabe Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. "Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*" In: WIGGERSHAUS, Rolf. *Sprachanalyse und Soziologie. Die sozialwissenschaftliche Relevanz von Wittgensteins Sprachphilosophie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1975, 37-57.
- WOLFF, Gerhart. *Deutsche Sprachgeschichte: ein Studienbuch*. Tübingen, Basel, Francke 1994.



**RESENHA:**

GRÜNEWALD, Dietrich: *Comics*. Tübingen: Niemeyer 2000. (Grundlagen der Medienkommunikation 8 – 106 p.; ISBN 3-484-37108-0)

Selma Martins Meireles\*

Durante uma reunião do Núcleo de Pesquisas de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicação e Artes de Universidade de São Paulo, um dos pesquisadores certa vez comentou que estava farto de iniciar cada palestra ou artigo justificando-se pelo fato de ter as histórias em quadrinhos como objeto de pesquisa. Após cerca de um século como linguagem independente e farta produção artística em nível mundial, parecia-lhe absurdo ainda ter que comprovar perante a comunidade científica a legitimidade de seu trabalho. Com efeito, o simples fato de constituir uma linguagem de expressão artística claramente reconhecível como tal, com suas regras e convenções próprias, já daria aos quadrinhos o *status* de objeto de estudo ao menos da semiótica e da antropologia. No entanto, a complexidade da linguagem, que alia o lingüístico e o visual, e sua forte penetração na sociedade atual abrem inúmeras possibilidades de investigação em várias áreas das ciências humanas.

Não existe, portanto, necessidade objetiva de justificativa para estudos científicos sobre histórias em quadrinhos, mas há sim uma grande falta de seu reconhecimento na academia por diversas razões. Especialmente seu “caráter híbrido” (entre as artes narrativas e visuais), aliado a uma certa inflexibilidade de nossa comunidade científica em abrir espaços para esquemas de pensamento não-lineares, parece ter atraído a ira de setores que se entendem como responsáveis por definir o que se considera respeitável, desejável, adequado ou nocivo para a sociedade. Por vários fatores, os qua-

---

\* A autora é Professora Doutora da Universidade de São Paulo.

drinhos acabaram sendo socialmente desprestigiados, o que os afastou por um longo período dos estudos acadêmicos (situação que, infelizmente, ainda perdura em grande parte).

Felizmente, o quadro parece prestes a se modificar. Paulatinamente, os quadrinhos finalmente tiveram sua linguagem reconhecida como tal e os estudos sobre eles vêm ganhando mais espaço nas universidades, provavelmente devido ao fato de que as novas gerações de acadêmicos tomaram contato com o gênero em sua adolescência, já com uma abertura maior da família e da sociedade para com ele, e o integraram ao seu *background* cultural. Além disso, nos últimos anos nota-se uma forte tendência dos quadrinhos em retornarem às suas origens, quando não eram considerados como destinados primariamente a um público infanto-juvenil, o que em princípio aumenta suas chances de serem considerados como objetos de estudos “sérios”.

A entrada dos quadrinhos no mundo acadêmico já levou à produção de um pequeno mas expressivo volume de literatura secundária especialmente nas últimas duas décadas, produzida principalmente nos EUA, França e Itália, onde a indústria dos quadrinhos é mais significativa (sem mencionar o Japão e a China, onde o *status* social dos quadrinhos é completamente diferente daquele no ocidente). Porém, isso não significa que bons estudos não estejam sendo realizados em outros países, entre os quais a Alemanha, cuja produção acadêmica sobre o tema pode ser considerada relativamente avançada. Infelizmente, devido principalmente à barreira da língua e à falta de traduções, os estudos alemães sobre quadrinhos são praticamente desconhecidos no Brasil, com o que se perdem constatações importantes e a oportunidade de uma visão crítica fora do eixo dos grandes produtores de quadrinhos.

Nessa perspectiva, o livro *Comics*, de Dietrich Grünewald, publicado pela Niemeyer, é um ótimo ponto de partida para aqueles que buscam uma introdução sucinta mas detalhada à pesquisa dos quadrinhos. Integrado a uma coleção de estudos sobre comunicação medial composta de obras introdutórias (o que determina o seu caráter de visão geral, lançando os questionamentos mas não aprofundando demasiadamente a discussão ou gerando juízos), o livro de Grünewald tem seu ponto forte na demonstração da complexidade e riqueza da linguagem dos quadrinhos, ao contrário da visão corrente, que freqüentemente a considera “pobre” “reducionista”, propiciadora de “preguiça mental” ou “alienante”.

Em seu panorama da pesquisa sobre quadrinhos, Grünewald apresenta os empecilhos ao estudo do tema:

De um lado, os *comics* gozam de grande popularidade junto ao seu público; por outro, por serem avaliados como leitura trivial de entretenimento, sua aceitação pública como produto cultural é muito pequena. Conseqüentemente, o interesse para a pesquisa é também muito pequeno. Desse modo, os primeiros trabalhos mais importantes sobre *comics* na Alemanha investigam menos os *comics* em si, mas sim seus (temidos) efeitos sobre crianças e jovens. [...] Os autores não fazem jus à especificidade dos *comics*; os trabalhos não têm por finalidade contribuir para uma melhor compreensão dos *comics* e de sua estética (cf. p. 67).<sup>1</sup>

Essa visão negativa dos quadrinhos, bem como estudos que não levam em conta suas especificidades como linguagem infelizmente não são privilégio da Alemanha, já que o quadro apresentado foi o mesmo em todo o mundo ocidental. Ao contrário desses primeiros estudos, o livro de Grünewald traz uma abrangente discussão teórica sobre diversos aspectos referentes às histórias em quadrinhos, a partir do problema de sua definição.

Aqui somos surpreendidos pela constatação de que os quadrinhos, exatamente por sua complexidade e pela integração de elementos presentes em diversas linguagens, desafiam aqueles que buscam por uma definição claramente estabelecida. À página 3, o autor apresenta um conceito americano de *comic-strip* (“tira cômica” – do qual se originou o termo utilizado internacionalmente para as histórias em quadrinhos), determinado

---

<sup>1</sup> „Einerseits erfreuen sich Comics bei ihrer Leserschaft großer Beliebtheit; andererseits genießen sie, eingeschätzt als triviale Unterhaltungslektüre, nur geringe öffentliche kulturelle Akzeptanz. Entsprechend gering ist das Forschungsinteresse. So untersuchen die ersten größeren in Deutschland erschienenen Arbeiten über Comics weniger ihn selbst, als seine (befürchteten) Auswirkungen auf Kinder und Jugendliche. [...] Der Spezifik der Comics werden die Autoren nicht gerecht; die Arbeiten haben nicht als Ziel, zu einem besseren Verständnis des Comics und seiner Ästhetik beizutragen“ (p. 67). (Todas as traduções aqui apresentadas são de minha autoria).

tanto por sua forma como pelo conteúdo: uma seqüência de quadros isolados (painéis) determinada de forma cronológica e pelo seu conteúdo, organizada em uma tira e narrando histórias cômicas ou espirituosas.<sup>2</sup>

Entretanto, qualquer leitor moderno de quadrinhos pode perceber que essa definição, apesar de apontar as suas características mais importantes, é extremamente reducionista. Os quadrinhos não são mais obrigatoriamente organizados em “tiras” desde que deixaram de ser publicados em jornais e nem todas as histórias apresentadas são “engraçadas”, sendo que há quadrinhos com várias temáticas, formando uma gama que vai do humor e romance ao terror e à crítica social. Por outro lado, a definição de Scott McCloud apresentada à página 15,

quadros ou outros signos organizados em seqüências espaciais que transmitem informações e/ou devem produzir um efeito estético junto ao observador,<sup>3</sup>

abrange também outras formas de narrativas através de imagens que não são consideradas *comics*.

Grünewald sugere diversas tentativas de definições, todas determinadas pelos variados critérios que as determinam. Devido ao seu caráter narrativo, os quadrinhos são muitas vezes analisados com critérios aplicados ao desenho, à ilustração, à literatura, ao teatro e ao cinema, mas fica claro que não é possível transferir completamente as análises de um gênero para o outro. Nesta discussão, o autor apresenta ainda um outro gênero artístico, o *Papiertheater* (“teatro de papel”), praticamente ignorado na literatura sobre quadrinhos fora da Europa. Segundo o autor, o *Papiertheater* foi muito popular na Inglaterra e na Alemanha no início do século XIX e consistia de

<sup>2</sup> “[Comic-Strips bestehen aus] einer inhaltlich-chronologischen Folge von Einzelbildern (Panel), in einem Streifen angeordnet, und erzählen comic-witzige Geschichten“ (p. 3).

<sup>3</sup> „[...] zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Information vermitteln und / oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen“ (McCloud apud Grünewald, p. 15).

figuras (geralmente litogravuras), representando um palco de teatro, e personagens que eram recortados, colados sobre papelão e com o qual se representavam peças tradicionais da ópera e do teatro europeus, passando mais tarde a incluir também um repertório infantil. Grünewald faz, à página 19, um interessante paralelo entre o *Papiertheater*, as *Bildgeschichten* (“histórias em ilustrações”) e os quadrinhos atuais, questionando a razão de as *Bildgeschichten* terem mantido um certo caráter positivo nos meios acadêmicos, enquanto os quadrinhos passaram a ser vistos apenas como subliteratura e produto da cultura de massa. Segundo o autor,

no que se refere à sua avaliação cultural os quadrinhos tiveram – em bom português – o azar de terem sido desde o início uma oferta dos meios de cultura de massa destinada ao grande público. Com isso, foram excluídos do reino da arte (ao menos da arte séria, com altas pretensões) pelos estudiosos e críticos de arte e literatura” (cf. p. 79).<sup>4</sup>

Apesar do preconceito, as comparações feitas por Grünewald com características das artes consideradas “sérias” nos levam a constatar o que os leitores de quadrinhos já sabem intuitivamente: assim como na literatura, no teatro ou no cinema, não se pode julgar a produção artística de quadrinhos como algo homogêneo, inteiramente genial ou completamente descartável. Dentro de suas especificidades, seja no tocante ao conteúdo abordado ou à forma de sua realização, há sempre bons e maus produtos artísticos e sua avaliação deve ser feita com base nas características próprias de cada linguagem.

Assim como o pesquisador brasileiro mencionado ao início deste texto, Grünewald não se furta à discussão dos fatores que levaram por muito tempo à rejeição dos quadrinhos por determinados segmentos da sociedade, mas já não vê necessidade de justificar a validade de seu objeto de estudo: a

---

<sup>4</sup> „Hinsichtlich ihrer kulturellen Einschätzung hatten die Comics – lapidar gesagt – das Pech, dass sie von vornherein massenmediales Angebot für ein Massenpublikum waren. Für Kunst / Literaturwissenschaftler und -kritiker waren sie damit aus dem Reich der (E-) Kunst (der ernsthaften, anspruchsvollen Kunst) ausgegliedert“ (p. 79).

legitimidade dos quadrinhos como linguagem surge espontaneamente de sua análise cuidadosa e bem embasada. No capítulo *Was ist ein Comic* (“o que é uma história em quadrinhos”), na minha opinião, o ponto alto da obra, o autor utiliza uma pequena tira de três quadrinhos do personagem *Hägar, o Terrível*, para desvendar, passo a passo, o imenso trabalho de decodificação por parte do leitor de quadrinhos, quando conhecimentos referentes ao mundo, a padrões sociais e a pressuposições de toda a ordem precisam ser ativados e combinados a estratégias de recepção de estímulos visuais e de convenções específicas da linguagem dos quadrinhos, como balões de fala e organização dos painéis na página. Detalhando aspectos básicos para a recepção de produtos artísticos e fundamentando-se em estudos teóricos como a semiótica e a teoria da recepção de Iser, o autor mostra a riqueza e complexidade da linguagem dos quadrinhos, ressaltando a interação indissociável entre texto e imagem que se estabelece no gênero e o papel fundamental da seqüência narrativa, da disposição e apresentação dos quadrinhos, balões de falas, onomatopéias e outros recursos que fazem da leitura das histórias em quadrinhos uma experiência sinestésica. O capítulo sobre os requisitos para a recepção dos *comics* deixa clara a necessidade de treino e conhecimentos para o domínio dessa linguagem tão complexos como os necessários à recepção da língua escrita:

Nas histórias ilustradas misturam-se então percepções simultâneas, abstratas e plásticas. Os (possíveis) textos no painel, assim como a seqüência dos quadrinhos, demandam uma leitura progressiva; o quadrinho isolado, assim como, por exemplo, a página da revista, a tira curta no jornal [...] estão presentes simultaneamente. Pelo interesse no andamento da ação (ou seja, na progressão do tempo da narrativa), a observação transforma-se numa “leitura de quadros”, que se concentra nas informações funcionais para a narrativa. O comportamento na recepção não é determinado por uma observação atemporal, de tentativas lúdicas ou longas contemplações – seja do todo ou do quadrinho isolado – mas sim por uma leitura orientada, que busca a informação e que está condicionada à história e ao seu desenvolvimento” (cf. p. 39).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> „In der Bildgeschichte mischen sich nun sukzessive und simultane, abstrakte und anschauliche Wahrnehmungen. Die (möglichen) Texte im Bild wie die Bildfolge verlangen ein lesendes Fortschreiten; das Einzelbild wie z.B. die Seite

Assim, vemos que a tese de que os quadrinhos seriam uma forma “menos complexa” de leitura e cheia de redundâncias inúteis não se sustenta frente a uma análise mais objetiva. Muitos outros aspectos da recepção dos quadrinhos (como a diagramação dos painéis e o conseqüente ritmo de leitura, o papel dos “espaços vazios” entre as cenas, que devem ser preenchidos pelo leitor) são abordados no capítulo. O mecanismo e a complexidade da linguagem dos quadrinhos é apresentado de uma maneira clara e isenta, ao mesmo tempo em que deixa transparecer o carinho do autor para com seu objeto de estudo, sem no entanto se deixar levar pelo excesso de entusiasmo e pouca objetividade que caracteriza ainda parte da literatura secundária sobre o tema.

Além da excelente discussão sobre as características da linguagem dos quadrinhos, o livro de Grünewald também apresenta de forma breve mas bastante esclarecedora aspectos que são geralmente pouco abordados nas pesquisas sobre *comics*, tais como questões relativas à produção, distribuição e direitos autorais de histórias em quadrinhos e o papel do público leitor. Além disso, há capítulos oferecendo um breve panorama histórico sobre a pesquisa em quadrinhos no mundo e especificamente na Alemanha e exemplos de críticas aos quadrinhos no que se refere ao conteúdo, estética e penetração social. Não menos importante e provavelmente especialmente gratificante para os fãs de quadrinhos são as rápidas apresentações de obras exemplares de grandes autores de quadrinhos de vários países (a saber: Will Eisner, Quino, Comès, Thomas Ott e Marc-Antoine Mathieu), ilustrando a grande variedade de temas e estilos encontrada nos *comics*.

À discussão abrangente de diversos aspectos relativos aos *comics*, com respeito à sua forma, conteúdo, posição na cultura/sociedade, evolução histórica e sua produção e distribuição junta-se à riqueza de indicações

---

eines Comic-Heftes, der kurze Strip in der Zeitung [...] sind simultan präsent. Am Fortgang der Handlung (also am Fortschreiten auch der Erzählzeit) interessiert, wird aus dem Betrachten ein ‚Bildlesen‘, das sich auf die für die Erzählung funktionalen Informationen konzentriert. Weniger ein zeitoffenes, spielerisch-probierendes, verweilendes Betrachten – weder des ganzen noch des Panel – sondern ein zielorientiertes, d.h. nach Informationen suchendes Lesen, das die Geschichte resp. ihrem Fortgang verpflichtet ist, bestimmt das Rezeptionsverhalten“ (p. 39).

bibliográficas, principalmente alemãs, fornecendo subsídios aos quais pesquisadores brasileiros infelizmente em geral têm pouco ou nenhum acesso e deixando claro que a pesquisa sobre histórias em quadrinhos começa a tornar-se consistente e a assumir seu lugar dentro das ciências humanas. Esperemos que seja apenas uma questão de tempo para que, no Brasil ou na Alemanha, os seus pesquisadores possam perseguir seus estudos sem a necessidade de justificativas.