



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: Prof^a. Dr^a. 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
Göz Kaufmann
Helmut Galle
João Azenha Júnior
Maria Helena V. Battaglia
Masa Nomura
Selma Martins Meireles
Willi Bolle

Conselho Consultivo

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

Comissão Executiva:

Göz Kaufmann 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.º 9.610, de 19.02.98).

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei n. 1.825, de 20/12/1907)
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*
Janeiro 2006

ISSN 1414-1906

pandaemonium

GERMANICUM

REVISTA DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS

Volume 9

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS — FFLCH/USP
ÁREA DE ALEMÃO

Pandaemonium Ger. • n. 9 • p. 1-431 • São Paulo • 2005

Copyright 2005 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^a. Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

Projeto gráfico e Diagramação

Selma M^a. Consoli Jacintho – MTb n. 28.839

Projeto da Capa

Isabel Carballo

Arte Final da Capa

Bruno Salerno Rodrigues

Revisão

autores

Apresentação

Pandaemonium Germanicum N° 9 é dedicada ao bicentenário da morte de Friedrich Schiller e contém, paralelamente ao conjunto de contribuições de estudos literários, culturais, lingüísticos e tradutológicos, um dossiê com sete ensaios sobre a questão da representação da história na literatura de língua alemã.

O romanista Joseph JURT (Freiburg, Alemanha) abre o dossiê com um trabalho histórico-literário sobre a pré-história do *Wilhelm Tell*. No século XVIII, a figura de Tell já fora tema de versões dramáticas, antes de Schiller interessar-se pelo assunto. O artigo mostra, em particular, o desenvolvimento desta figura histórica da Suíça como defensor da liberdade humana. Há, também, a inclusão do motivo da paisagem sublime neste tema. – O artigo de Hans KNOLL (Córdoba, Argentina) trata do Schiller historiador e a visão da pesquisa mais recente sobre sua *História da separação dos Países Baixos*. Nesse trabalho fica clara a tendência de não só valorizar a capacidade literária de Schiller, como também de mostrar que o texto pode ser visto como um acesso metodologicamente genuíno para a representação da história, que é muito mais do que uma narração posterior dos fatos. – Klaus EGGENSBERGER (Curitiba, Brasil) destaca em sua interpretação do poema de Schiller “Die Götter Griechenlands” que a referência elegíaca ao mundo da Grécia clássica marca, de um lado, a diferença em relação à modernidade cristã – já secularizada – mas, de outro lado, aponta para a religião da arte que encontra seu desdobramento, no século XIX, de Heine a Nietzsche. – Karin VOLOBUEF aborda a recepção de Schiller na Europa e no Brasil e descreve, principalmente, o mérito do romântico brasileiro, Gonçalves Dias, cuja obra mostra influências visíveis de Schiller. Dias tornou os clássicos alemães conhecidos no Brasil com suas traduções. Com Lion Feuchtwanger, Isabel HERNÁNDEZ (Madri, Espanha) retoma um re-

presentante importante do romance histórico, gênero que floresceu durante a República de Weimar e na literatura do exílio. Os ‘romances espanhóis’ de Feuchtwanger surgem, na análise de Hernández, principalmente como construções imaginárias, para as quais a Alemanha contemporânea serviu muito mais de modelo, do que a Espanha histórica. –O artigo de Helmut GALLE (São Paulo, Brasil) trata de uma tendência da literatura atual na medida em que analisa a novela *Im Krebsgang* de Günter Grass, considerando a relação entre as partes ficcionais e históricas. O autor chega à conclusão de que uma retomada do factual desempenha um papel decisivo na nova avaliação da geração da guerra e de sua posição entre culpa e sofrimento. – Herbert HERZMANN (Dublin, Irlanda) mostra no drama histórico *Burghtheater* da autora austríaca Elfriede Jelinek, a mais recente ganhadora do prêmio Nobel, que a ficcionalidade da peça serve não só para exercer uma crítica real à instituição deste teatro, mas também às figuras históricas a ela relacionadas. A ambivalência epistêmica da peça, segundo Herzmann, implica, em última análise, o perigo de destruir a forma artística e remetê-la ao campo da mentira pragmática.

No âmbito da literatura há nesse número quatro trabalhos. Flavio QUINTALE NETO (São Paulo) empenha-se, em seu artigo, na conceituação de “romance de formação” a partir da perspectiva da experiência mística. Fios condutores das suas reflexões sobre a dialética de ação e de contemplação são as obras *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, na qual a “flor azul” simboliza a aspiração por aperfeiçoamento e transcendência do homem. – A “flor azul” também é contemplada no artigo de Simone MALAGUTI (Kassel) que nela vê simbolizada principalmente, o desejo da felicidade. Além disso, esta autora estuda o significado da cor azul no âmbito do Classicismo e do Romantismo. – Celeste RIBEIRO, Eduardo BRITO e Maria SANTOS (São Paulo) apresentam um relatório sobre suas pesquisas a respeito da recepção de Kafka no Brasil. Esse vasto campo de traduções, resenhas, discussões acadêmicas e trabalhos artísticos sobre a obra do autor de Praga traz a lume, pela primeira vez, um panorama estruturado desta recepção que pode ajudar futuros pesquisadores de Kafka. – Uma tendência atual da literatura alemã, o romance pop, é tratada no último artigo de literatura; os romances *Faserland* e *1979* de Christian Kracht são analisados por Christine LEHMANN (Fortaleza) de acordo com os seus

elementos de cultura pop. A autora defende a tese de que o segundo romance de Kracht já se distancia claramente da pretensa estética de consumo do primeiro.

Sob a rubrica “miscelânea” foram publicados dois textos que nos parecem bastante interessantes para serem apresentados ao público leitor de *Pandaemonium*, mesmo que não pretendam ser extensos estudos de elaboração científica. O primeiro é o sugestivo ensaio de Paulo SOETHE (Curitiba) que debate a questão se, no capítulo 62 do livro *Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil, projeta-se uma síntese do ‘senso da realidade’ (Wirklichkeitssinn) e do ‘senso da possibilidade’ (Möglichkeitssinn): o “ensaísmo”. – Hubertus von MORR (Cônsul geral da Alemanha, São Paulo), que há alguns anos participou ativamente do planejamento da umdança das instituições governamentais de Bonn para Berlim e desde algum tempo acompanha a realidade brasileira de perto, apresenta, em seu texto, uma série de paralelos entre os dois países e suas capitais, dando, com isso, uma certa continuidade ao dossiê de *Pandaemonium* N° 7. Embora não negue o encanto da capital planejada “artificialmente”, o autor acaba priorizando, em sua argumentação, a unidade entre capital e metrópole, o que significa uma opção por Berlim em detrimento a Bonn.

No âmbito da lingüística, apresentamos, neste número quatro contribuições, das quais duas trabalham com o tema Alemão como Língua estrangeira. Ruth BOHUNOVSKY (Campinas, Brasil) questiona, com base na teoria crítica aplicada, se os livros de ensino usados no Brasil estimulam os aprendizes locais a uma atitude crítica frente a língua e cultura alemãs. Além disso, a autora debate o problema de que os livros usados aqui provêm, geralmente, da Alemanha e não foram programados especialmente para aprendizes brasileiros. – Stephan BAUMGÄRTEL (Florianópolis, Brasil) nos apresenta no seu artigo possibilidades de desenvolver formas de aprendizagem individuais e interculturalmente relevantes, baseadas nos livros de ensino habitualmente usados. Sua argumentação baseia-se, particularmente, no ensino escolar do alemão como língua estrangeira. – Selma MEIRELES (São Paulo) e Ulrike SCHRÖDER (Belo Horizonte, Brasilien) abordaram o tema da dependência cultural das interações e convenções lingüísticas. Enquanto Meireles analisa principalmente os possíveis conflitos e mal-entendidos no contato entre alemães e brasileiros, que podem ser vistos de uma

perspectiva supraindividual como resultado de condicionamentos socioculturais, SCHRÖDER compara os estilos discursivos diferentes nas duas culturas. No desenvolvimento de seu artigo, atribui diferentes funções comunicativas a esses estilos discursivos.

Finalmente, encontram-se no N° 9 do *Pandaemonium Germanicum* dois artigos da Área de tradução. João AZENHA (São Paulo) trata, no seu trabalho, da problemática específica e das dificuldades genéricas da tradução de literatura infantil e juvenil. Postula que esse tipo de traduções deva ser contemplado mais freqüentemente na teoria e práxis tradutória. – Bibiana Almeida (São Paulo) transmite uma visão fascinante e detalhada da produção de um banco de dados eletrônico. Com isso, a autora mostra como se pode conservar a experiência e o conhecimento reunido de um tradutor profissional diante do esquecimento.

*

O próximo número da *Pandaemonium* será, de certo modo, uma publicação que comemora o jubileu da revista, que, em 2006, chega ao seu décimo número e completa dez anos de presença no mercado.

Haverá, como de costume, um eixo temático em literatura e outro em lingüística. O tema central para as contribuições em literatura será o **Prêmio Nobel de literatura** e os critérios usados para conferi-lo a escritores de língua alemã. Cabe também a questão a ser debatida: por que não foram conferidos a determinados autores? Neste caso, pensa-se em Franz Kafka, Bertolt Brecht e Paul Celan, com obras de categoria universal, a quem, de certo modo, caberia a outorga do prêmio. Paralelamente, espera-se, para este dossiê, artigos sobre Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Hermann Hesse, Nelly Sachs, Heinrich Böll, Elias Canetti, Günter Grass e Elfriede Jelinek, assim como reflexões sobre a “literatura universal” e a sociologia do Prêmio Nobel. O segundo eixo temático será **Lingüística e Alemão como língua estrangeira**.

Os dois eixos temáticos não excluem o envio de artigos que se ocupem de outras questões da literatura de língua alemã, de estudos lingüísticos, tradutológicos e culturais. *Pandaemonium Germanicum* continua sendo um fórum aberto à germanística no Brasil e na América Latina.

Se há interesse em nos enviar um artigo (em alemão, inglês, português ou espanhol), pedimos que observe o **prazo de envio (até dia 30 de abril de 2006)**, assim como, a nova versão para as regras de formatação dos textos no final desta edição (as regras antigas, no apêndice dos números anteriores, perdem sua validade e não devem mais ser usadas).

Para concluir, queremos chamar sua atenção para o fato de que nossos colegas da Argentina, após muitos anos, ressuscitaram um periódico. A partir de agora, o *Anuário Argentino de Germanística* deve publicar artigos de congressos, trabalhos acadêmicos concluídos e resultados de pesquisas de áreas específicas. Expressamos à AAG, por causa desta conquista, nosso reconhecimento e nossos cumprimentos. Desejamos vida longa ao *Anuário*. Uma imagem do título da primeira edição com as apresentações do 13º Congresso da AAG encontra-se no final desta edição.

Nossos agradecimentos são para os autores que nos colocaram seus textos à disposição, aos pareceristas e revisores, que se empenharam mais uma vez pela publicação da *Pandaemonium Germanicum*. Como redatores responsáveis assinam

Göç Kaufmann e Helmut Galle
São Paulo, em outubro de 2005

Geleitwort

Pandaemonium Germanicum Nr. 9 ist dem 200. Todestag Friedrich Schillers gewidmet und enthält daher neben dem gewohnten Spektrum von literatur-, kultur-, sprach- und übersetzungswissenschaftlichen Beiträgen ein Dossier mit sieben Artikeln zur Frage der Darstellung von Geschichte in deutschsprachiger Literatur.

Der Freiburger Romanist Joseph JURT eröffnet das Dossier mit einer literarhistorischen Aufarbeitung der Vorgeschichte des Tell-Stoffes. Die Figur des Wilhelm Tell war im 18. Jahrhundert bereits Thema von dramatischen Bearbeitungen geworden, bevor Schiller sich des Stoffes annahm. Der Artikel zeigt insbesondere die Entwicklung der historischen Schweizer Figur zum Vorkämpfer für menschliche Freiheit und die Einbindung des Motivs der erhabenen Landschaft in das Thema. – Im Artikel von Hans KNOLL (Córdoba, Argentinien) geht es um den Historiker Schiller und die Sichtung der jüngeren Forschung zu seiner Schrift über den Freiheitskampf der Niederlande. Dabei wird die Tendenz deutlich, dass nicht nur Schillers literarische Leistung nach wie vor hoch veranschlagt wird, sondern dass der Text auch als ein methodisch genuiner Zugang zur Geschichtsdarstellung angesehen werden kann, der weit mehr ist als ein nachträgliches Erzählen von Fakten. – Klaus EGGENSBERGER (Curitiba, Brasilien) hebt in seiner Interpretation von Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands“ hervor, dass der elegische Rückbezug auf die Welt des klassischen Griechenland einerseits die Differenz der christlichen – und bereits säkularisierten – Moderne markiert, andererseits aber bereits die Kunstreligion andeutet, die im neunzehnten Jahrhundert von Heine bis Nietzsche ihre Ausfaltung erfahren wird. – Mit der Rezeption Schillers in Europa und Brasilien befasst sich Karin VOLOBUEF (Araraquara, Brasilien) und zeichnet dabei insbesondere die Verdienste des brasilianischen Romantikers Gonçalves Dias nach, der den deutschen Klassiker in seiner Heimat bekannt machte,

übersetzte und dessen eigene Werke deutliche schillersche Einflüsse aufweisen. – Mit Lion Feuchtwanger hat Isabel HERNÁNDEZ (Madrid) einen wichtigen Repräsentanten des Geschichtsromans aufgegriffen, der während der Weimarer Republik und in der Exilliteratur eine Konjunktur erlebte. Die Spanienromane Feuchtwangers erscheinen in der Analyse von Hernández vor allem als imaginäre Konstruktionen, für die weniger das historische Spanien als vielmehr das zeitgenössische Deutschland zum Modell gedient hat. – Um eine Tendenz der Gegenwartsliteratur geht es im Beitrag von Helmut GALLE (São Paulo), der Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang* im Hinblick auf das Verhältnis von fiktionalen und historischen Anteilen untersucht. Er kommt zu dem Schluss, dass eine Rückbindung an das Faktische eine entscheidende Rolle in der aktuellen Neubewertung der deutschen Kriegsgeneration und deren Stellung zwischen Schuld und Erleiden spielt. – Herbert HERZMANN (Dublin) zeigt an dem historischen Drama *Burgtheater* der jüngst gekürten österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek, dass die Fiktionalität des Stücks nicht zuletzt dazu dient, eine durchaus reale Kritik an der Institution und den mit ihr verbundenen historischen Figuren zu üben. Die epistemische Ambivalenz des Stückes birgt laut Herzmann letztlich die Gefahr, dessen Kunstcharakter zu sprengen und es in den Bereich der pragmatischen Lüge zu verweisen.

Im Bereich Literaturwissenschaft sind in dieser Ausgabe neben dem Schiller-Dossier noch vier weitere Arbeiten vertreten. Flavio QUINTALE NETO (São Paulo) bemüht sich in seinem Aufsatz um ein Verständnis des Bildungsromans aus der Perspektive der mystischen Erfahrung. Leitfaden seiner Überlegungen zur Dialektik von Handeln und Kontemplation sind ihm hierbei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, in dessen „Blauer Blume“ das Streben nach menschlicher Vervollkommnung und Transzendenz symbolisiert ist. – Um die „Blaue Blume“ geht es auch im Aufsatz von Simone MALAGUTI (Kassel), die hierin vor allem das Glücksstreben versinnbildlicht sieht und im weiteren der Bedeutung der Farbe Blau im Umfeld von Klassik und Romantik nachgeht. – Celeste RIBEIRO, Eduardo BRITO und Maria SANTOS (São Paulo) stellen einen zusammenfassenden Bericht zu ihren Untersuchungen in Sachen der brasilianischen Kafka-Rezeption vor. Dieses unübersichtliche Feld von Rezensionen, Übersetzungen, wissenschaftlicher und künstlerischer

Auseinandersetzung mit dem Werk des Prager Autors ist damit zum erstenmal übersichtlich aufgearbeitet, was allen zukünftigen Kafka-Forschern in Brasilien zugute kommen dürfte. – Mit einer neueren Erscheinung der deutschen Literatur, dem Pop-Roman, beschäftigt sich die letzte literaturwissenschaftliche Arbeit. Christian Krachts Romane *Faserland* und *1979* werden von Christine LEHMANN (Fortaleza) hinsichtlich ihrer Pop-Kultur-Elemente untersucht. Sie stellt dabei die These auf, dass sich bereits Krachts zweiter Roman deutlich von der vermeintlichen Konsum-Ästhetik des ersten entfernt hat.

Unter der Rubrik „Miszellen“ haben wir zwei Texte abgedruckt, die uns hinreichend interessant erschienen, um dem Publikum von *Pandaemonium Germanicum* vorgestellt zu werden, wenngleich sie nicht den Anspruch einer ausgearbeiteten wissenschaftlichen Studie erheben. Paulo SOETHES (Curitiba) anregender Essay geht der Frage nach, ob in Kapitel 62 von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* eine Synthese von naturwissenschaftlichem Wirklichkeitssinn und idealistischem Möglichkeitssinn entworfen wird: der „Essayismus“. – Hubertus von MORR (Generalkonsul der Bundesrepublik Deutschland in São Paulo), der vor einigen Jahren aktiv an den Umzugsplanungen der deutschen Regierungsstellen von Bonn nach Berlin beteiligt war und nun seit einiger Zeit die brasilianischen Realitäten aus nächster Nähe verfolgen kann, stellt in seinem Vortrag eine Reihe von Parallelen zwischen den beiden Ländern und ihren Hauptstädten vor und setzt damit gewissermaßen das Dossier von *Pandaemonium Germanicum* Nr. 7 fort. Wenngleich er den Reiz der geplanten, „künstlichen“ Hauptstadt nicht verkennt, gibt er letztlich der Einheit von Hauptstadt und Metropole den Vorzug und damit der Entscheidung für Berlin und gegen Bonn.

Im Bereich Linguistik gibt es diesmal vier Beiträge, wovon sich zwei mit dem Thema Deutsch als Fremdsprache beschäftigen. Ruth BOHUNOVSKY (Campinas, Brasilien) geht auf der Basis der Angewandten Kritischen Theorie der Frage nach, ob die in Brasilien verwendeten Lehrwerke die hiesigen Lerner zu einem kritischen Umgang mit der deutschen Sprache und Kultur anregen. Daneben beschäftigt sie sich mit dem Problem, dass die hier verwendeten Lehrwerke im Regelfall aus Deutschland kommen und nicht speziell für brasilianische Lerner konzipiert wurden. – Stephan BAUMGÄRTEL (Florianópolis, Brasilien) stellt uns in seinem Beitrag

Möglichkeiten vor, wie man auf der Grundlage von gängigen Lehrwerken individuelle und interkulturell relevante Lernformen entwickeln kann. Er bezieht sich dabei besonders auf den schulischen DaF-Unterricht. – Selma MEIRELES (São Paulo) und Ulrike SCHRÖDER (Belo Horizonte, Brasilien) nehmen sich des Themas der kulturellen Abhängigkeit sprachlicher Interaktionen und Konventionen an. Während MEIRELES sich besonders mit möglichen Konflikten und Missverständnissen beim Kontakt von Deutschen und Brasilianern beschäftigt, die überindividuell als Folge soziokultureller Bedingtheiten angesehen werden können, vergleicht SCHRÖDER unterschiedliche Redestile in beiden Kulturen. Diesen Redestilen weist sie dann jeweils unterschiedliche kommunikative Funktionen zu.

Schließlich finden sich in der neunten Ausgabe des *Pandaemonium Germanicum* zwei Beiträge zum Bereich Übersetzung. João AZENHA (São Paulo) geht in seiner Arbeit auf die spezielle Problematik und genre-bedingte Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur ein. Er stellt die Forderung auf, diesen Typ von Übersetzungen stärker in der Übersetzungstheorie und -praxis zu berücksichtigen. – Bibiana ALMEIDA (São Paulo) bietet einen faszinierenden und detailreichen Einblick in die Erstellung einer elektronischen Datenbank. Sie zeigt damit eine Möglichkeit auf, wie die Erfahrung und das gesammelte Wissen eines professionellen Übersetzers vor dem Vergessen bewahrt werden kann.

*

Bei der kommenden Ausgabe der Zeitschrift handelt es sich gewissermaßen um ein Jubiläumsheft von *Pandaemonium germanicum*, das im Jahr 2006 die 10. Nummer herausbringen und damit die ersten zehn Jahre seiner Präsenz auf dem Markt feiern wird.

Es soll diesmal sowohl einen Schwerpunkt in Literatur als auch einen in Linguistik geben. Leitthema der Literaturbeiträge wird der **Nobelpreis für Literatur** sein sowie die Kriterien, nach denen er an deutschsprachige Autoren verliehen – oder auch nicht verliehen wurde. Bei den Werken von Weltrang, denen der Preis gewissermaßen zugestanden hätte, ist vor allem an Franz Kafka, Bertolt Brecht und Paul Celan zu denken. Daneben erwarten wir Beiträge zu Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Hermann Hesse, Nelly

Sachs, Heinrich Böll, Elias Canetti, Günter Grass und Elfriede Jelinek sowie allgemeine Reflexionen zur „Weltliteratur“ und zur Soziologie des Nobelpreises. Den zweiten Schwerpunkt soll das Thema **Linguistik und Deutsch als Fremdsprache** bilden.

Diese beiden Schwerpunkte schließen freilich nicht aus, dass Sie uns 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 30. April 2006** sowie die neu gefassten Text- und Formatierungsvorschriften am Ende dieses Heftes (die älteren Regeln im Anhang der früheren Ausgaben sind damit ungültig geworden und nicht mehr anzuwenden).

Abschließend möchten wir noch darauf aufmerksam machen, dass unsere Freunde und Kollegen in Argentinien nach vielen Jahren wieder ein Periodikum aus der Taufe gehoben haben. Das *Anuario Argentino de Germanística* soll von nun an jährlich Tagungsbeiträge, akademische Abschlussarbeiten und Forschungserträge zu germanistischen Spezialgebieten veröffentlichen. Wir möchten der AAG zu diesem Erfolg unsere Anerkennung und unsere Glückwünsche aussprechen und hoffen, dass dem *Anuario* ein langes Leben beschieden sein wird. Eine Abbildung des Titels der ersten Ausgabe mit den Vorträgen der 13. Tagung der AAG findet sich am Ende dieser Ausgabe.

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

Göç Kaufmann und Helmut Galle
São Paulo, im Oktober 2005

*DOSSIÊ POR OCASIÃO DO BICENTENÁRIO DA
MORTE DE FRIEDRICH SCHILLER:*
Sobre a representação da história na literatura —

DOSSIER ZUM 200. TODESTAG FRIEDRICH SCHILLERS:
Zur Darstellung von Geschichte in Literatur

Wilhelm Tell vor Schiller

Joseph Jurt*

Abstract: In Switzerland the figure of Wilhelm Tell represented two traditions, on one hand the hero expressing the proud of the confederates, on the other the incarnation of the oppressed in general. In the play ‚Grisler ou l’Helvétie délivrée’ (1748) by the Bernese author Samuel Henzi, the figure of the despot Grisler is central, and Tell stands in opposition to him. After the overturn of the tyrant, a republican programme is published that founded upon the idea of equality before the law. In the tragedy ‚Guillaume Tell’ (1766) by Antoine-Marin Lemierre, virtue and the sense of liberty are related to the topological motive of the mountains. Here, Tell does not appear any more as a loner but as one of the confederates. At the time of the French Revolution, Tell becomes – at the side of Brutus – an emblematic figure of peoples resistance against tyranny, and Lemierre’s play is widely known. In addition, Schiller, in his ‚Wilhelm Tell’ (1804), also associated the idea of Swiss freedom to the idea of sublime nature as it is seen in travelogues. His play, however, resists the usurpation of the Tell figure by the Jacobins who support a community based on fraternity which should replace the former social model marked by the figure of the super-father.

Keywords: Wilhelm Tell tradition; Swiss identity; French Revolution; Schiller; Lemierre, Henzi.

Zusammenfassung: In der Schweiz repräsentierte die Figur Tells zwei Traditionen, einerseits den Helden, der das Selbstbewusstsein der Eidgenossen

* Der Autor ist Professor für romanische Literatur an der Universität Freiburg.

zum Ausdruck bringt, andererseits die Verkörperung der Unterdrückten generell. Im Stück des Berners Samuel Henzi ‚Grisler ou l’Helvétie délivrée‘ (1748) steht die Figur des Despoten Grisler im Zentrum, dem sich Tell widersetzt. Nachdem der Tyrann gestürzt ist, wird ein republikanisches Programm verkündet, das auf der Idee der Gleichheit vor dem Gesetz beruht. In der Tragödie ‚Guillaume Tell‘ (1766) von Antoine-Marin Lemierre werden Tugend und Freiheitssinn mit dem topologischen Motiv der Berge in Verbindung gebracht. Tell erscheint hier nicht mehr als Einzelgänger, sondern als einer der Mit-Eidgenossen. Zur Zeit der Französischen Revolution wird Wilhelm Tell neben Brutus zu einer emblematischen Figur des Widerstandes des Volkes gegen die Tyrannei und das Stück von Lemierre kennt nun eine große Resonanz. Auch Schiller assoziierte in seinem ‚Wilhelm Tell‘ (1804) die Idee der Schweizer Freiheit an die Vorstellung einer sublimer Natur, wie sie in den Reiseberichten verbreitet wurde. Sein Stück widersetzte sich jedoch der Vereinnahmung der Figur Tells durch die Jakobiner und beschwor eine Gemeinschaft, die auf Brüderlichkeit beruhte, die das alte Gesellschafts-Modell, das durch die Figur des Über-Vaters geprägt war, ablösen sollte.

Stichwörter: Wilhelm-Tell-Tradition; Schweizer Identität; Französische Revolution; Schiller; Lemierre, Henzi.

Resumo: Na Suíça, a figura de Guilherme Tell representava duas tradições, por um lado o herói que expressa o orgulho dos confederados, por outro, a encarnação dos oprimidos em geral. Na peça ‚Grisler ou l’Helvétie délivrée‘ (1748) do autor de Berna Samuel Henzi, a figura central é a do déspota Grisler, a quem Guilherme Tell se opõe. Após a deposição do tirano é introduzido um programa republicano que se baseia na idéia de igualdade frente à lei. Na tragédia ‚Guillaume Tell‘ (1766) de Antoine-Marin Lemierre virtude e senso de liberdade são postos em relação com o motivo topológico das montanhas. Tell não aparece aqui mais como um solitário e sim como um dos confederados. Na época da revolução francesa, Guilherme Tell aparece ao lado de Brutus como uma figura emblemática da resistência do povo contra a tirania, e a peça de Lemierre obteve então grande sucesso. Schiller também associou em seu ‚Wilhelm Tell‘ (1804) a idéia de liberdade suíça à representação da natureza sublime, como era propagado nos relatos de viagem. Sua peça, no entanto, se contrapunha à usurpação da figura de Tell pelos jacobinos e invocava uma comunidade baseada na fraternidade que deveria substituir o velho modelo social marcado pela figura do super-pai.

Palavras-chave: Tradição Guilhermo Tell; identidade suíça; Revolução francesa; Schiller; Lemierre, Henzi.

Die modernen Nationen bildeten sich im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gefolge einer ideologischen Revolution aus, die dem Volk die Souveränität der Macht zuschrieb. Die moderne Nation als umfassende Gemeinschaft definierte sich nicht mehr über ein Zugehörigkeitsverhältnis zu einem Monarchen und auch nicht über die Zugehörigkeit zu einer Religion oder zu einem Stand. Die Ausbildung moderner Nationen bedeutete den Beginn eines demokratischen Zeitalters; die Zukunft wurde indes durch den Rückgriff auf die Vergangenheit legitimiert.

In der Schweiz versuchte man so in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen neuen Patriotismus anzuregen, der die Bürger wieder stärker an das Gemeinwesen binden sollte. Die Befreiungsmythen, die sich um die 'Gründung' der Eidgenossenschaft mit dem Bundesbrief von 1291 rankten, wurden durch die Figur von Wilhelm Tell neu belebt. Die ersten Spuren dieser legendären Figur hatte man erst ein anderthalb Jahrhundert nach der Gründung der Eidgenossenschaft in der Chronik des *Weissen Buches* von Sarnen gefunden, zu einem Zeitpunkt, wo es galt, die militärische Expansion und die Schaffung neuer Untertanengebiete zu legitimieren. So bildete sich ein Befreiungsmythos aus, in den historische Tatsachen *und* Sagenelemente eingingen. In späteren Zeugnissen, etwa in Aegidius Tschudis *Chronicon Helveticum* aus dem 16. Jahrhundert wurde dieser Kern ausgestaltet. Diese Chronik wurde aber erst 1734 gedruckt, zu einem Zeitpunkt, als man sich erneut auf die Vergangenheit besann.

Vor allem im Zürcher Kreis von Bodmer stellte man die Vorfahren als Vorbilder für die Gegenwart dar. Dieser Intention waren mehrere Tell-Dramen verpflichtet. So erschien ein Stück des eben genannten Johann Jacob Bodmer, eines von Joseph Ignaz Zimmermann (1777) und schließlich der *Wilhelm Tell* von Johann Am Bühl (1792). (s. HENTSCHEL 2002: 247-260)

Anne-Marie Thiesse hat in ihrer Arbeit über die Entstehung der nationalen Identität eine Art 'check-list' der rekurrenten symbolischen und materiellen Elemente erstellt, die bei der Identitäts-Konstitution der modernen Nationen auftauchen: eine Geschichte, die die Kontinuität mit

den großen Vorfahren betont, eine Reihe von Helden, die die nationalen Tugenden verkörpern, eine Sprache, Kulturdenkmäler, Folklore, typische Landschaften und Erinnerungsorte, eine bestimmte Mentalität, Staatssymbole, Trachten, Nationalgeschichte, emblematische Figuren.¹

Man sieht so, dass der Nationalheld eine zentrale Rolle beim Prozess der Ausbildung moderner Nationalidentitäten spielt. Die Orte der Zentralschweiz, wo die ‘Heldentaten’ Wilhelm Tells situiert wurden, wurden zu eigentlichen Kultstätten. Mehrere ‘Tellskapellen’ wurden seit dem 16. Jahrhundert in der Innerschweiz errichtet: in Bürglen, wo Tells Vaterhaus gestanden haben soll, an der Tellsplatte, wo er aus dem Boot sprang, an der Hohlen Gasse, wo er Gessler tötete. Tell erschien hier zwar nicht als Heiliger, aber in Gesellschaft von Heiligen: eine Art Kanonisierung durch Kontiguität.²

Die überzeugendste Darstellung der Tell-Figur war indes ein Bild von Johann Heinrich Füssli, das dieser Maler zürcherischen Ursprungs in London malte und das uns bloß in einem Stich erhalten ist, der von Carl Guttenberg zwischen 1787 und 1788 nach dem Modell erstellt wurde. Dieses Bild zeigt uns Tell, wie er sich von der Barke Gesslers abstößt und in einem dynamischen Sprung auf die ‘Tellsplatte’ übersetzt. Dieses Bild wurde in Europa zu einer Art Ikone des Freiheitswillens gegen das Ancien Régime.³

In der Schweiz verkörperte die Figur Tells zwei Traditionen, einerseits den Helden, der das Selbstbewusstsein der Eidgenossen zum Ausdruck bringt, was schon im alten ‘Tellerlied’ angesprochen wurde. Andererseits war Tell zur Verkörperung aller Unterdrückten geworden. Man schrieb der

¹ THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil, p. 14, 1999; siehe auch JURT, Joseph. “Die Konstruktion nationaler Identitäten in Europa (18.-20. Jahrhundert)”, *Francia*, t. 28/3, p. 1-14, 2001.

² Siehe dazu WINDISCH, Uli und CORNU, Florence. *Tell im Alltag*. Zürich, Edition M, 1988, p. 42-52: “Der Kult des Helden” sowie ERNST, Fritz. *Wilhelm Tell. Blätter aus seiner Ruhmesgeschichte*. Zürich/Berlin, Atlantis, p. 26-30, 1936 und BERGIER, Jean-François. *Guillaume Tell*. Paris, Fayard, 1988.

³ Siehe GAMBONI Dario und GERMANN Georg (Hrsg.). *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*. Bern, Stämpfli, p. 195-197, 1991.

Figur so entweder eine nationale oder eine soziale Bedeutung zu. Die letztere Bedeutung wurde von den Bauern während der Bürgerkriege des 17. und 18. Jahrhunderts, aber auch von den Intellektuellen in ihrem Kampf gegen das Ancien Régime in Anspruch genommen. Im epischen Gedicht Hallers *Die Alpen* stellte Tell jedoch die Revolution der Schweizer dar, die andere noch nicht vollzogen hatten. (s. UTZ 1984: 29-30)

1. Henzi, der Tyrann und sein Gegenspieler

Samuel Henzi, ein Berner Zeitgenosse von Albrecht Haller, brachte in seinem Stück, das er Wilhelm Tell widmete, die revolutionäre Dynamik des Stoffes zum Ausdruck. In seinem Memorial von 1749 bezeichnete er die Mitglieder der Berner Oligarchie als ‘Grisler’. (*ibidem*)

Wir verdanken ihm in der Tat eine Tragödie zu Wilhelm Tell. Henzi, der aus Bern stammte, schrieb auf französisch wie andere Mitglieder der Berner Elite, so etwa der relativ bekannte Beat Ludwig von Muralt mit seinen *Lettres sur les Anglais et les Français* von 1725. Henzi hatte sich gegen das oligarchische Regime (die berühmten 300 Familien von Bern) erhoben und war deshalb zum Exil verurteilt worden. Er blieb im preußischen Neuenburg, wo er unter anderem Gedichte zu Ehren von Friedrich II. schrieb.⁴ Nachdem er mit einer Art Verschwörung in Verbindung gebracht worden war, die sich für demokratische Zustände in Bern einsetzte, wurde Henzi 1749 zur Todesstrafe verurteilt. Sein Fall war immerhin so bekannt, dass ihm der junge Lessing noch im selben Jahr ein Trauerspiel widmete, das allerdings Fragment blieb.

1748 hatte Henzi die Idee einer Tragödie zu Ehren “unserer Schweizer Nation” entworfen, wie er dem berühmten Literaturkritiker Bodmer nach

⁴ Diese Auskünfte verdanken wir Manfred Gsteiger, “Verschwörer und Literat: Samuel Henzi, ein französischer Schriftsteller des bernischen Ancien Régime und sein Tell-Drama”, In: GSTEIGER, Manfred und UTZ, Peter (Hrsg.). *Telldramen des 18. Jahrhunderts*. Bern, Stuttgart, Paul Haupt, p. 87-100, 1985. Zu Henzi siehe auch HELMENSCHDORFER, Urs. “La tête à l’échafaud ou Guillaume Tell à Berne” In: HENZI, Samuel. *Grisler ou l’ambition punie*. Edition bilingue, Basel, Editions Theaterkultur Verlag, p. 152-181, 1996.

Zürich schrieb. Der Protagonist des Stückes war allerdings der Tyrann, Gessler oder Grisler in der Diktion von Henzi.

Der erste Titel war *Grisler ou l'Helvétie délivrée*, der so die beiden wichtigen Themenstränge unterstrich: einerseits die Tyrannen-Natur Grislers, andererseits die Befreiung der Schweiz. Dramenpoetisch orientierte er sich jedoch an der Vorgabe der klassischen französischen Tragödie. Gemäß diesem Modell konnte eine Tragödie sich nicht in einer ausschließlich politischen Dimension erschöpfen. So hatte etwa Corneille in seinem Stück *Œdipe* noch eine Liebesaffäre hinzugefügt. Ähnlich ging Henzi vor, der den legendären Sohn Tells in eine Tochter – Edwige – verwandelt, in die Adolphe, der – ebenfalls erfundene – Sohn des Tyrannen verliebt ist. Das politische Drama der Feindschaft des Freiheitshelden gegen den Tyrannen wird so überlagert durch eine Liebesaffäre ihrer beider Kinder, was an Romeo und Julia gemahnen und Anklänge an die Pathetik Corneilles ermöglichen mag: das Überleben des einen der beiden Väter bringt den Tod des andern mit sich. Die Tatsache, dass die Tell-Legende ziemlich bekannt war, ließ die Liebesaffäre als wenig glaubhaft erscheinen und schwächte so auch den Themenstrang des politischen Freiheitskampfes ab, selbst wenn der Autor sich sehr bemühte, den Parallelismus zwischen dem kollektiven und dem individuellen Schicksal zu unterstreichen. Um der Norm der französischen Tragödie zu genügen, verwandelte Henzi überdies Tell in einen “helvetischen Edelmann”, bezeichnete aber gleichzeitig dessen Tochter als Schäferin; ihr Adel erscheint so eher als ein Adel des Herzens als des Blutes. Der Adel der Schweizer beruht nach Edwige, der Tochter Tells, auf ihrer Tugend.

Wenn das Stück von Henzi sich als klassische Tragödie versteht, dann muss der Untergang des Protagonisten durch eine maßlose Leidenschaft motiviert werden. In seinem zweiten Titel stellte der Autor darum auch nicht mehr den Befreiungskampf ins Zentrum, sondern den “bestraften Ehrgeiz” – “l’ambition punie”. Grisler erscheint so als Tyrann. Ab der ersten Szene wird diese Dimension angesprochen: “Beim Anblick seines Herrn erzittern soll der Knecht”.⁵ Aus diesem Grunde vertauscht er die Zeichen: Der Hut, der in Rom “einst als Emblem der Freiheit [galt], deren Name

⁵ HENZI, Samuel. *Grisler ou l’ambition punie. Grisler oder der bestrafte Ehrgeiz*. Edition bilingue. Deutsch von Kurt Steinmann. Basel, Theaterkultur Verlag, p. 13, 1996.

allein schon mich erzürnt“, wird zum Zeichen der Herrschaft, das man verehren muss, um zu überprüfen, ob der Herrscher auch ohne physisch präsent zu sein, Furcht einjagt. An mehreren Stellen wird Grisler durch seinen Stolz, seine ehrgeizigen Launen gekennzeichnet. Sein Sohn spricht von schrecklichem Ehrgeiz, der seine Seele beherrscht. Der Zorn Grislers steigert sich noch, als er erfährt, dass sein Sohn in Edwige, die Tochter Tells, verliebt ist. Diese “ungleiche Wahl” entflammt seinen Zorn. Ein rekurrentes Thema der Literatur des 18. Jahrhunderts scheint hier auf: die Standesunterschiede als Hindernis für die Liebesbeziehung. Der Sohn hebt die natürlichen Qualitäten von Edwige hervor: ihre Schönheit und ihre Tugend. Es ist auch kein Zufall, dass Rousseau seine *Nouvelle Héloïse* (1767), die ebenfalls den Standesunterschied als soziales Hindernis der Liebe thematisiert, auf die Verdienste der Freiheitskämpfer der Schweiz verweist: Tell, Fürst und Stoffacher gehören nicht dem Adel an - dem “tödlichen Feind der Gesetze und der Freiheit”.⁶

Als Edwige sich mutig Grisler widersetzt, wird dieser gepackt von ihrem Charme und wird so zum Rivalen seines Sohnes. Er nutzt das erpresserisch aus: das Leben Edwiges und ihres Vaters stehen bei der Verweigerung der Unterwerfung auf dem Spiel. Henzi inszeniert so einen Corneille’schen Konflikt, der Edwige zwingt, zwischen der Liebe zum Vater und der Liebe zu Adolphe, dem Sohn Grislers zu wählen. Diese ist jedoch eher bereit zu sterben als ihre Ehre zu besudeln: “Mein Leben liegt in deinen Händen, doch nicht meine Ehre.” (HENZI 1996: 117)

⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris, Garnier-Flammarion, p. 114, 1967: “De quoi s’honore donc, continua milord Edouard, cette noblesse dont vous êtes si fier? Que fait-elle pour la gloire de la patrie ou le bonheur du genre humain? Mortelle ennemie des lois et de la liberté, qu’a-t-elle jamais produit dans la plupart des pays où elle brille, si ce n’est la force de la tyrannie et l’oppression des peuples? Osez-vous, dans une république, vous honorer d’un état destructeur des vertus et de l’humanité, d’un état où l’on se vante de l’esclavage, et où l’on rougit d’être homme? Lisez les annales de votre patrie: en quoi votre ordre a-t-il bien mérité d’elle? quels nobles comptez-vous parmi ses libérateurs? Les *Furst*, les *Tell*, les *Stoffacher*, étaient-ils gentilshommes? Quelle est donc cette gloire insensée dont vous faites tant de bruit? Celle de servir un homme, et d’être à charge à l’Etat.”

Um sich zu verteidigen, zieht die Tochter Tells einen Dolch aus ihrer Tasche und wirft dem Tyrannen ihr “Halt, du schändlicher Bock” (HENZI 1996: 117) entgegen. Die Erpressung wird jedoch noch höher, als Grisler Tell nötigt, mit seinem Bogen einen Apfel vom Kopfe seiner Tochter zu schießen. Henzi hat hier im übrigen die legendäre Armbrust durch den ‘nobleren’ Bogen ersetzt. Grisler verkörpert den Despoten, so wie ihn Montesquieu definierte: die Natur des despotischen Regimes besteht darin, dass ein einziger bloß gemäß seinem Gutdünken und seinen Launen regiert. Wenn jedoch in einem despotischen Regime der Fürst die Arme senkt, wenn er diejenigen, die die ersten Plätze einnehmen, nicht im Augenblick vernichten kann, dann ist alles verloren.⁷

Im Stück von Henzi widersetzt sich das Volk dem Despoten. Der Autor beschreibt ein Volk, das sich den ausgewogenen Gesetzen unterwirft, der Willkür jedoch widersteht. So erklärt Tell im Stück, er sei nicht bereit, dem tyrannischen Stolz, der ihn verletze, die Ehre zu erweisen. Der Begriff, der am häufigsten in bezug auf das Schweizer Volk auftaucht ist der der Freiheit: “Allein die Freiheit hat für sie verlockenden Reiz,/ sie ist ein Gut, das sie dem Tode selbst abrängen.” (HENZI 1996: 15) Mit dem Begriff der Freiheit ist aber, wie Urs Helmersdorfer zu Recht unterstreicht, nicht die individuelle Freiheit und Gleichheit gemeint, die die Französische Revolution proklamieren wird. Unter Freiheit versteht Henzi die Souveränität des Gemeinwesens. Freiheit ist nicht Freiheit vom Staat, sondern das Recht zum Staat, das Recht, selber regieren zu können, allerdings stets im Rahmen der überkommenen Gesetze. (HELMERSDORFER 1996: 161)

Im Stück ist Tell die eigentliche Verkörperung des Wertes der Freiheit. Er wird nur von Werner, dem Freiherrn von Attinghausen, begleitet, und nicht von den drei Vertretern der Gründer-Kantone der Eidgenossenschaft, wie es in der Tell-Tradition üblich war. Werner von Attinghausen spricht voller Hochachtung von Tell.

Die Erhebung gegen die Autorität ist jedoch keine Selbstverständlichkeit. Mit Tells Handeln stellt sich die Frage der Legitimität des Tyrannenmordes. Henzi erfindet in diesem Kontext die Figur eines Eremiten Nicolas – der trotz

⁷ Nach MONTESQUIEU. *Œuvres complètes*. Paris, Edition de Nagel, t. I, p. 26; 35, 1950.

des Anachronismus an Niklaus von der Flüh denken lässt – bei dem die Schweizer um Rat bitten. Seine Meinung wird wie ein unumstößlicher Orakelspruch betrachtet (was auch wieder an ein Motiv der klassischen Tragödie erinnert): die Macht eines legitimen Fürsten ist im Prinzip nicht beschränkt. “Doch wenn die ungerechte Gewalt angemasseter Macht Untertanen zu Boden drückt,/ wenn ihre Güter und ihr Leben seiner Willkür ausgesetzt, nur seine Schandtaten nähren, so muss nach seinem Recht, das Gott ihm gibt, das Volk das Joch dieser Macht zerbrechen./ Ja, der Himmel lässt den Thron eines Tyrannen im Stich und gestattet seinen Sturz.” (HENZI 1996: 51)

Dieser Kampf gegen die Tyrannei wird vom Volk geführt, aber es ist vor allem Tell, der beispielhaft wird. Er war der erste, der den Tyrannenhut (“dieses verhasste Siegeszeichen”; HENZI 1996: 53) nicht begrüßt hat. Er hat nach dem Apfelschuss den Vogt herausgefordert mit der Bemerkung, er hätte sich eines zweiten Pfeils bedient, um den Tyrannen zu töten, wenn er die Tochter getroffen hätte. Er stieß das Boot von Grisler in den tobenden Urner See hinaus und schoss den tödlichen Pfeil auf Grisler ab. Grisler stirbt im Stück von Henzi auf offener Szene und gibt sein Fehlverhalten zu. Er legitimiert so a posteriori den Aufstand: “Heut, dass ich von diesem schrecklichen Irrtum geheilt bin,/ steht meine Reue am Ende meiner verhassten Herrschaft,/ ja, ich segne den Pfeil Tells, der mich durchbohrt hat:/ Ich vergesse all mein Blut und fühl mich nicht entehrt./ Mit gutem Recht erzürnt, stürzen die Völker der Schweiz/ an diesen Orten meine finstere Tyrannei.” (HENZI 1996: 149) Dieser Reueakt am Schluss verleiht der Tragödie eine erbauliche Dimension, die zu einer Art Versöhnung führt, da der vormalige Despot nun die Verbindung von Edwige und Adolphe gutheißt.

Die Liebesgeschichte erlaubt so rhetorische Einsätze Adolphes, der zwischen der Sohnesliebe und der Sympathie zum Volk seiner Geliebten hin- und hergerissen ist – was aber kaum etwas zur Erhellung der zentralen Thematik des Stückes beiträgt. Der Autor scheint hier zu sehr dem Corneille’schen Modell zu folgen, vor allem durch die Hinzufügung der Liebesgeschichte und auch durch die Figuren eines Vertrauten für Grisler und einer Vertrauten von Edwige.

Was aber überzeugender ist, das ist das politische Programm, das von Tell nach dem Fall Grislers verkündet wird, ein republikanisches Programm,

das auf der Idee der Gleichheit vor dem Gesetz beruht: “Der stolze Räuber einer unumschränkten Macht,/ die auf Verbrechen gründet, wird schließlich ihr Opfer,/ unsere Provinz ist frei, und schon führt die Schweiz/ mit unserem Segen anderswo ihre siegreichen Kriege./ Die Gesetze werden regieren, diese ehrwürdigen Richter,/ die gleiche Strenge stets unparteiisch macht,/ deren treue Stimme ohne Ansehen der Person/ nur das Verbrechen straft und nicht den Verbrecher, / und in deren Händen weder das Gold noch die Macht/ in nichtswürdigem Versuch die Waage zum Sinken bringt./ Unter diesem mächtigen Schutz, freie Schweizer,/ werdet ihr eure Güter von heute an besitzen.” (HENZI 1996: 145)

2. Die Republik – die politische Staatsform kleiner Länder

Eine andere Dimension, die schon bei Henzi auftaucht, ist die Verbindung der Schweizer Freiheitsidee mit der Topographie. In französischen politischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts hatte man schon die Staatsform der Republik mit einer Berg-Topographie in Verbindung gebracht, während man das ebene und darum besser kontrollierbare Land für die Monarchie geeignet sah.⁸ Angesichts der Burg, die das Volk von Uri in die Krise zwingen soll, beschwört Henzis Tell die Berge: “O ihr gestrengen Berge, unsre treuen Schranken,/ stürzt unsere Gipfel um, erschöpft eure Steinbrüche, / reisst nieder und zermalmt Grislers Ritterburg!” (HENZI 1996: 57) Die Berge werden als die einzige Grenze beschrieben: “Das edle Volk [...] kann nur in den höchsten Bergen eingesperrt werden,/ und nur dem Schöpfer steht es zu, ihren Kerker zu bauen.” (HENZI 1996: 61)

⁸ Siehe DE SILHON, Jean. *Le Ministre d'état avec le véritable ouvrage de la politique moderne*. Paris, 1631: “L'union des suisses, ne put périr et se dissoudre, que par une violence qui vienne du dehors. Elle a un fondement éternel qui est la jalousie de la liberté: et bien qu'ils habitent presque que des Rochers et que la pauvreté ne bouge point de chez eux, ils ne voudraient pas pour cela changer leur condition: ils ne la trouvent pas si laide qu'elle ne leur donne bien fort de l'amour, et ils croient que l'opulence que la nature a refusé à leur pays, est largement réparée par l'indépendance, où ils se sont unis et par la franchise sous laquelle ils vivent.” (Zitiert nach VON ALBERTINI Rudolf. *Das politische Denken in Frankreich zur Zeit Richelieus*. Marburg, Simons Verlag, p. 126, 1951.)

Tell bezieht sich auch auf die Dimension der Berge, um den Größenwahn des Despoten zu relativieren und um in dieser Topographie die Orte der Freiheit zu situieren: “Betrachtet diese Berge, deren Riesenhöhe/ die Anmassung der stärksten Bollwerke demütigt./ Dort, tapfere Krieger, dort in dieser so hohen Welt/ versammelt die Freiheit ihre Stände.” (HENZI 1996: 63)

Die Figur Wilhelm Tells war einem französischen Publikum schon seit dem 16. Jahrhundert bekannt, namentlich durch das Werk *Les vrais portraits et vies des hommes illustres* (1584) des Franziskanerpaters Thevet, in dem der Autor Tell in Beziehung zu Brutus brachte.⁹ Im Kapitel “De la Suisse, de sa révolution au commencement du 14^e siècle” in seinem *Essai sur les mœurs* (1756) hatte Voltaire ebenfalls die Schweizer Freiheit als einen markanten Zug des Volkes herausgehoben: Wenn die Schweiz nicht frei wäre, hätte sie keinen Platz in der Geschichte. Nie hätte ein Volk länger und besser für seine Freiheit gekämpft als die Schweizer.

Wie Montesquieu war Voltaire überzeugt, dass das Regime der Freiheit, die Demokratie, für kleine Länder geeignet sei, während für die großen, wie Frankreich oder England, die konstitutionelle Monarchie angemessen sei. Die Menschen seien – so Voltaire – sehr selten würdig, sich selbst zu regieren. Im selben Kapitel über die Schweiz äußert sich Voltaire als Aufklärer sehr skeptisch gegenüber dem Gründungsmythos der Schweiz. Vor allem die Apfelschuss-Geschichte erscheint ihm als suspekt. Es scheine, man habe sich bemüßigt gefühlt, die Wiege der Schweizer Freiheit mit Fabeln zu schmücken.

Im Jahre 1760 hatte ein Schweizer Pastor, Freudenberger, die These vertreten, die Apfelschuss-Legende sei aus Dänemark importiert worden (*Wilhelm Tell. Ein Dänisches Märchen*).¹⁰ Dem antwortete ein Luzerner Autor, J.A.F. Balthasar noch im Jahre 1760 mit einer *Défense de Guillaume Tell*. Für die Dramen-Autoren stellte die Apfelschuss-Geschichte in der Tat ein

⁹ Siehe LABHARDT, Ricco. “Tells revolutionäre und patriotische Maskeraden”, In: STUNZI, Lilly (Hrsg.). *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*. Bern/Stuttgart, Hallwag, p. 90, 1973; derselbe Autor erinnert an den Humanist Glareanus, der bereits vom 16. Jahrhundert an diese Nähe thematisiert hatte: “Brutus erat nobis Uro Guitelmo in Arvo” (*ibidem*, p. 92). Im *Wilhelm Tell* von Am Bühl findet man ebenfalls als Epigraph: “Brutus erat nobis” (siehe UTZ, Peter (Hrsg.), p. 101).

¹⁰ Zu diesem Thema siehe ERNST, Fritz. *Wilhelm Tell*, p. 41-43.

Problem dar. In den Augen von Henzi ist die Idee, einen Apfel vom Kopfe des eigenen Kindes zu schießen, eines Adelligen unwürdig; darum lässt er diese Idee vom Vertrauten Grislers vorschlagen, der die Geliebte des Sohnes des Vogtes auf diese Weise zum Verschwinden bringen will, ohne sich selbst die Hände schmutzig zu machen. Der Apfelschuss erscheint als das Äquivalent des Todes durch den Giftbecher in den klassischen Anti-Tyrannen-Dramen. Bei Henzi wird der Apfelschuss nicht szenisch dargestellt, sondern im Nachhinein von Edwige erzählt, was erlaubt, den furchtlosen Charakter der Tochter Tells herauszustellen, die schon fast eine Erwachsene ist und nicht ein Kind, wie in der Tell-Tradition.

3. Lemierre: der patriotische Held

Obwohl Voltaire gegenüber der Apfelschuss-Geschichte skeptisch war, konzipierte er trotzdem ein Theaterstück, das zu nächst *Les Suisses* heißen sollte, dessen Titel er dann zu *Les Scythes* änderte. Denn der Schriftsteller Antoine-Marin Lemierre war ihm 1766 zuvorgekommen mit einem Stück mit dem Titel *Guillaume Tell*, das Voltaire nicht verhindern konnte.¹¹ Das Stück von Lemierre war sehr viel näher an der überlieferten Tradition als das von Henzi, denn paradoxerweise fühlte sich der Franzose den gattungspoetischen Vorgaben des Tragödien-Modells weniger verpflichtet als der Schweizer Autor. Lemierre bezeichnet sein Stück wohl als ‘tragédie’, aber der Literaturkritiker Laharpe hatte nicht unrecht, wenn er es eine “pièce républicaine” nannte. Lemierre fühlte sich so nicht gemüßigt, die Protagonisten seines Stückes in Adlige zu verwandeln.

Er vertritt eher die These, dass die Bewohner der Berge, selbst wenn sie arm und einfach lebten, sich durch die Tugend und den Freiheitssinn auszeichneten. Tell bringt das ab der zweiten Szene zum Ausdruck: “De nos antiques mœurs la sauvage âpreté,/ Le nerf de nos vertus, fruit de la pauvreté,/ Nous ont fait dédaigner, nous ont fait méconnoître/ D’un peuple ami du luxe, & qui vit sous un maître.” (LEMIERRE 1767: 8) Hier steht nicht

¹¹ Nach LABHARDT, Ricco. “Tells”, p. 94; zu Lemierres *Guillaume Tell* siehe LANCASTER Henry Carrington. *The French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*. New York, Octagon Books, t. II, p. 455-458, 1977.

mehr der Vogt und seine Maßlosigkeit im Zentrum, sondern sein Gegenspieler, der Held der Freiheit. Die Einheit des Ortes wird gleich zu Beginn durch eine präzise topographische Angabe bestimmt: “La scène est dans les Montagnes, près du Bourg d’Aldorff et du Lac de Lucerne”. (LEMIERRE 1767: 2) Das bedeutet auch, dass die Ermordung Gesslers berichtet und, hier in Übereinstimmung mit den Vorgaben des klassischen Theaters, nicht dargestellt wird.

Das Problem der Legitimität des Tyrannenmordes stellte sich Lemierre ebenfalls. Er versucht, die Ermordung des Vogtes zu rechtfertigen, indem er ab der ersten Szene dessen ausgesprochene Grausamkeit in den Worten von Melchtal zum Ausdruck bringt, der davon berichtet, wie Gessler seinen eigenen Vater blenden ließ. Aber Tell führt ihn dazu, nicht bloß an private Rache zu denken: “Venge plus que ton pere [...] La Patrie.” (LEMIERRE 1767: 5) Tell ist im Stück von Lemierre nicht ein Einzelgänger wie bei Henzi, sondern ist von den überlieferten drei ‘Eidgenossen’ Melchtal, Fürst und Werner umgeben, die die drei Urkantone repräsentieren: “Uri, Schweiz, Underval gardent avec fierté/ Le profond sentiment de notre liberté,/ C’est aux cœurs indomtés & tels que sont les nôtres,/ C’est à nos trois cantons à réveiller les autres”.(LEMIERRE 1767: 6)

Tell erscheint als ein patriotischer Held, der nicht den Nachruhm sucht, sondern die Freiheit seines Landes: “Ami, pour mon pays tout entier je m’immole,/ Qu’importe qui je sois chez la postérité?/ Nous affranchir, voilà notre immortalité;/ Que de si grands desseins par nos mains s’accomplissent,/ Que la Suisse soit libre, & que nos noms périssent.” (LEMIERRE 1767: 6) Tell denkt daran, sich für die Rechte der Freiheit und der Gleichheit einzusetzen, die in seinen Augen Naturrechte sind: “[...] les humains nés libres, nés égaux,/ N’ont de joug à porter que celui des travaux./ Amis, que parmi nous la valeur rétablisse/ Les droits de la nature & l’honneur de la Suisse.” (LEMIERRE 1767: 8)

Die Frau Tells, die hier Cléofé heißt und deren spezifisches Profil von Lemierre dichterisch ausgemalt wurde, beklagt sich in einer Szene, die an Julius Caesar von Shakespeare gemahnt,¹² dass sie nicht in die Pläne der

¹² Nach ZELLER, Rosmarie. “Der Tell-Mythos und seine dramatische Gestaltung von Henzi bis Schiller”, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 30, p. 80, 1994.

Verschwörung eingeweiht wird. Die Ehemänner benähmen sich so zu Hause ebenfalls als ‘Tyrannen’, wenn sie hier das Prinzip der Gleichheit missachteten: “Lorsque l’Etat périt, c’est la faute commune,/ Et s’il est un remède, il doit venir de tous./ [...] Mais chacune de nous est ici citoyenne,/ Chacune toujours libre, & partageant vos droits,/ En cultivant ses champs, s’occupe de ses lois.” (LEMIERRE 1767: 10) Als Tell ins Gefängnis geworfen wird, wirft seine Frau Walter Fürst vor, sich mit beobachten zu begnügen, statt aktiv gegen den Despoten vorzugehen. Worte, die Tells Frau als wahre Republikanerin auszeichnen: “[...] le sang qui coule dans mes veines/ Est le sang généreux de ces républicaines,/ Qui du haut des remparts de Zurich assiégé,/ Forcèrent à la fuite Albert découragé.” (LEMIERRE 1767: 32-32)

Gessler hatte sich mit dem Gesslerhut, den man verehren musste, für die Willkürherrschaft ausgesprochen: “Tiens... de la liberté tel fut jadis l’emblème.../ J’en veux faire un trophée au despotisme même:/ Je prétends que ce peuple asservi sous ma loi/ Rende à se signe vain le même honneur qu’à moi.” (LEMIERRE 1767: 14) Im Stück verkleidet sich Gessler – auch ein traditionelles Verfahren des klassischen Theaters – und fordert in dieser Verstellung das freie Wort von Melchtal heraus, um ihn dann ins Gefängnis werfen zu lassen. Das selbe Schicksal erwartet Tell, der den Gesslerhut nicht begrüßt hat (“des rangs & des honneurs arbitraires symboles”; LEMIERRE 1767: 15). Hier ist es wiederum Tells Frau, die um Gnade für ihren Mann bittet, indem sie ihren Sohn mitbringt. Sie provozierte so, ohne es zu wollen, die tödliche Gefahr, in die der Sohn durch Gesslers Idee gerät, Tell zu befehlen, auf den Apfel auf dem Kopfe seines Sohnes zu schießen – dies wiederum eine tragische Situation par excellence (ungewollt zum Auslöser einer Katastrophe zu werden). Das Stück endet jedoch nicht mit einer Aussöhnung wie bei Henzi, sondern mit dem Tod des Despoten. („Reconnois Tell, barbare, à la mort qu’il t’envoie.” LEMIERRE 1767: 36) Und die Apotheose der Freiheit und des Befreiers, Tell: „Liberté, liberté/ Regardés, peuple, amis, le coup que j’ai porté,/ [...] Mais nés républicains nous sommes tous soldats,/ Aisément la valeur sur le nombre l’emporte,/ Contre ses ennemis la Suisse est assez forte.” (LEMIERRE 1767: 36)

Auch bei Lemierre wird das Drama von Tell mit der Landschaft in Verbindung gebracht. Schon in der ersten Szene wird diese Dimension durch Melchthal angesprochen: „Je pars, j’erre en ces rocs, dont partout se hérise/

Cette chaîne de Monts qui couronnent la Suisse.” (LEMIERRE 1767: 4) Wenig später beschreibt Tell die Schweizer als bescheidene Leute, die mit ihren Bergen verbunden bleiben, die Freiheit lieben und nicht nach Expansion streben: „Protege, Dieu puissant, un peuple vertueux,/ Un peuple né vaillant sans être ambitieux,/ Qui, hors de ses rochers peu jaloux de s'étendre,/ Ne veut point conquérir, mais ne veut point dépendre.” (LEMIERRE 1767: 8) Die Natur wird nach der Ermordung Gesslers als ein Bollwerk gegenüber einer Racheintention des Kaiserreichs eingestuft: „Albert ne peut percer jusque dans nos montagnes/ Que par les défilés qui serrent nos vallons;/ Avant leur arrivée emparons nous des monts,/ Qui, dès qu'ils paraîtront,/ rouleront sur leurs têtes.” (LEMIERRE 1767: 36)

Bei der ersten Aufführung des Stückes von Lemierre war das Bühnenbild überaus reichhaltig - Berge, Wasserfälle, Flüsse, Felsen wurden evoziert. Dieses Bühnenbild stieß auf ein lebhaftes Echo beim Publikum. Das Bühnenbild von Brunetti, von dem Jacques Proust Spuren gefunden hat, verstand es, die im Text immanente Symbolik – vor allem die Metonymie Volk – Berge zu übersetzen und auch dem neuen Interesse des Publikums für die romantische Natur zu genügen.¹³

4. Der Triumph der Freiheit

Das Stück von Lemierre stieß zunächst nur auf einen mäßigen Erfolg. Vor allem die Mitglieder der Schweizer Kolonie in Paris besuchten das Stück. Es wurde zunächst nur sieben Mal aufgeführt; es wurde 1769 wieder aufgegriffen, 1787 wurde es in Bordeaux aufgeführt und 1790 von neuem in der Comédie Française. Zwischen 1790 und 1793 gab es mehrere Gratis-Aufführungen in der Provinz (in Lyon und in Bordeaux), aber auch in

¹³ PROUST, Jacques. „Sans-culotte malgré lui... contribution à la mythographie de Guillaume Tell”. In: PAPPAS, John (org.): *Essays on Diderot and the Enlightenment in Honor of Otis Fellows*. Genève, Droz, p. 271, 1974. Über die Resonanz der Figur des Wilhelm Tell im Kontext der Französischen Revolution siehe vor allem LABHARDT, Ricco. *Wilhelm Tell als Patriot und Revolutionär 1700-1800. Wandlungen der Tell-Tradition im Zeitalter des Absolutismus und der französischen Revolution*, Basel, Helbling & Lichtenhahn, 1947.

Paris. Tell wurde neben Brutus zu einer zentralen Figur des republikanischen Pantheons und Lemierre wurde als einer der ‘Lehrmeister’ des Neuen Staates betrachtet. In einem Nachruf auf Lemierre im Jahre 1793 konnte man lesen, dass sein *Guillaume Tell* den „Triumph der Freiheit“ darstellte und dass er die Revolution in Frankreich voraussah und zum Wiederaufstehen des Landes beigetragen habe. „Depuis le règne de l’Egalité, *Guillaume Tell* est devenu un ouvrage national: il semble fait pour retracer aux Français leur courage.”¹⁴

Ein eigentlicher Tell-Kult verbreitete sich im Kontext der Französischen Revolution über die Theater-Säle hinaus. Anlässlich eines Festzuges zu Ehren der Soldaten von Château-Vieux am 15. April 1792 gab es einen Wagen, an dessen Seitenwand Brutus und Tell dargestellt wurden, der die Freiheit seines Landes vorbereitete, indem er die barbarische Ordnung des Tyrannen, der die Schweiz unterdrückte, umstieß;¹⁵ die Künstler, die für diese Darstellung verantwortlich waren, waren Jacques-Louis David und François Hubert. Die patriotische Sektion des Mail-Viertels zeichnete als Sektion ‘Guillaume Tell’. Das Stück von Lemierre wurde im übrigen ab 1794 unter einem neuen Titel aufgeführt: *Guillaume Tell ou les Sans-Culottes Suisses*. Plätze und Straßen erhielten den Namen Wilhelm Tell und im Revolutions-Kalender widmete man ihm einen eigenen Tag: den 29. September. Nach dem Fluchtversuch des Königs und dem Krieg mit Österreich gewann das Thema des Tyrannenmordes eine neue Relevanz. Das *Directoire* unterstützte darum Aufführungen des Stückes von Lemierre; 1791 hatten im übrigen Sedaine und Gretry Wilhelm Tell eine große Oper gewidmet.

Es gab so in der kollektiven Imagination Frankreichs, wie Michel Vovelle unterstrich, einen Schweizer Mythos, der durch die beiden Figuren Rousseau und Wilhelm Tell geprägt war. Für die aufgeklärte Elite verwies Rousseau, der „Philosoph von Genf“, auf eine „Helvétie agreste, sauvage et en même temps refuge dans ses hauteurs alpestres d’une démocratie, et d’une certaine idée de la République appréciée favorablement à contrepoint des républiques décadentes comme Venise.“ (VOVELLE 2000: 218)

¹⁴ Zitiert *ibidem*, p. 275.

¹⁵ Zitiert *ibidem*, p. 279. Siehe auch JOST, François. *art. cit.*, p. 154-157.

Wilhelm Tell, der mythische Held, dessen Präsenz in der Schweiz sowohl in der Volkstradition wie in den Debatten der Gelehrten sehr lebendig war, wurde in Frankreich vor allem dank des Stückes von Lemierre ab 1766 bekannt, der aus der Figur auf Dauer einen emblematischen Helden des Freiheitskampfes gegen die Tyrannei machte. Michel Vovelle unterstreicht „la singularité de cette captation par la France, du représentant d’une liberté conquise à force ouverte, auquel le moment révolutionnaire va donner un relief nouveau.”¹⁶

5. Wilhelm Tell und die Helvetische Republik

Die Franzosen verglichen so die Revolution von 1789 und den Freiheitskampf der Schweizer gegen die österreichischen Vögte, und Wilhelm Tell wurde so zu einem der ‘Heiligen’ des Revolutionskalenders. Nach dem Vertrag von Campo Formio von 1797 und den Annexionen Bonapartes in Nord-Italien war Frankreich nicht mehr auf die Neutralität der Schweiz angewiesen. Die napoleonischen Armeen drangen so zwischen Dezember 1797 und Januar 1798 in die Schweiz ein; sie waren aber auch von Schweizer Persönlichkeiten wie Frédéric César de la Harpe und Peter Ochs gerufen worden, die der Hegemonie Berns und derjenigen der österreichischen Partei ferner standen. Wenn die Franzosen ein einiges und unteilbares Helvetien nach dem Modell Frankreichs ausriefen, dann stellten sie sich als Befreier dar und bezogen sich auf das Beispiel von Tell. Der General Brune erklärte so am 1. März 1798 an die Adresse der Schweizer: „Guillaume Tell sort de sa tombe vénérée, / il vous crie: Enfants, brisez vos chaînes; / Vos sénateurs sont des geôliers, / Les Français sont vos frères.”¹⁷ Der Briefkopf des amtlichen Briefpapiers der französischen Armee in der Schweiz zeigte einen Wilhelm Tell gegenüber der französischen Freiheitsfigur. Das Siegel der Helvetischen Republik zeigte ebenfalls die Figur Tells.

Aber auch die Widerstandsbewegungen gegen die französische Intervention beriefen sich ihrerseits auf Wilhelm Tell und assoziierten die Franzosen mit den seinerzeitigen österreichischen Vögten. Johann Heinrich

¹⁶ *Ibidem*, p. 218.

¹⁷ Zitiert bei LABHARDT, Ricco. *Wilhelm Tell als Patriot und Revolutionär*, p. 218.

Zschokke hatte in seinem Buch *Gedichte vom Kampf und Untergang der Schweizerischen Berg- und Waldkantone* 1801 den Kampf der Innerschweizer Kantone gegen die französische Armee mit den Auftritten der mittelalterlichen Herren verglichen. Zum selben Zeitpunkt begann sich Schiller für den Tell-Stoff zu interessieren. Er war wohl davon fasziniert, dass hier einer historisch-mythologischen Fabel eine so große Aktualität zukam. (HENTSCHEL 2002: 249) Er wollte ein aktuelles und populäres Sujet aufgreifen, dieses aber gleichzeitig durch die literarische Bearbeitung idealisieren. In einem Brief an Wilhelm von Wolzogen im Oktober 1803 unterstrich er die Aktualität des Themas. Er schrieb hier, dass man „jetzt besonders [...] von der schweizerischen Freiheit“ redete, „weil sie aus der Welt verschwunden“ sei. (zit. *ibidem* 250)

Die Beziehung zwischen einer sublimen Natur und der Schweizerischen Freiheit, die man schon in den Stücken von Henzi und Lemierre feststellen konnte, war ebenfalls von Goethe hervorgehoben worden. Schiller hatte das eben erwähnte Werk von Zschokke von 1801 gelesen, in dem die Innerschweizer in ihrem Verteidigungskampf gegen die Franzosen mit den Vorfahren aus dem Mittelalter gleichgestellt wurden. Schiller hatte sich sehr gut über die Topographie der Innerschweiz informiert und er übernahm die idealisierten Bilder der Eidgenossenschaft. Schon in der ersten Szene evoziert er in seinem Stück das Bild einer heilen Alpenlandschaft an den Gestaden des Vierwaldstättersees mit drei typischen Vertretern traditioneller Berufe: der Fischer, der Jäger, der Hirt. Als Baumgarten auftritt, berichtet er von der sexuellen Nötigung seiner Frau durch den Burgvogt und weist so darauf hin, dass eine Naturordnung durch die Willkür der Vögte aus dem Gleichgewicht geraten ist. Das Stück von Schiller, das eine konkrete, aber sublimen Landschaft evoziert – er legte im übrigen Wert darauf, dass der publizierte Text mit Schweizer Landschaften illustriert werde – entsprach dem Bild, das sich philhelvetische Kreise von der Schweiz machten, was auch dem damaligen Erfolg des Stückes zum Teil erklären mag. (s. *ibidem* 259)

6. Schillers 'Wilhelm Tell' – eine Reaktion auf die Französische Revolution

Schiller, der durch ein Dekret der *Assemblée Nationale* im Jahre IV der Freiheit (25. August 1792) zum Ehrenbürger Frankreichs erklärt wurde,

konnte nicht nicht an die Französische Revolution denken, als er am Beginn des 19. Jahrhunderts sein Stück konzipierte. Er folgte nun keineswegs der Vereinnahmung der mythischen Figur durch die Jakobiner. In einem Widmungs-Gedicht an Carl Theodor von Dalberg¹⁸ unterscheidet er sehr klar zwischen dem Kampf eines Volkes von Hirten gegen den unwürdigen Zwang einer Fremdherrschaft und der internen Revolte gegen die bestehende Ordnung, die für ihn die Anarchie „roher Kräfte“ ist. Es ging Schiller darum, zwischen einer blutigen Revolution wie der in Frankreich und der friedlichen Revolution wie der in seinem *Tell* zu unterscheiden. (Knobloch 159) Die Gattung der Idylle, die in der Eingangsszene evoziert wird, erinnert an eine harmonische und freie Gemeinschaft, und Schiller legitimiert das Handeln seiner Protagonisten durch den Bezug auf ein Natur-Recht. Der Bezug auf Rousseau ist hier offensichtlich, der im übrigen im Unterschied zu Kant auch ein Widerstandsrecht postulierte.¹⁹ Schiller entwirft durch die Darstellung des Freiheitskampfes der Schweizer ein idealtypisches Konstrukt einer Form republikanischer Gemeinschaft, die auf dem Willen des Volkes und nicht auf dem eines Tyrannen beruht, und selbst wenn dieser aufgeklärt wäre. Die Tatsache, dass Schiller dieses Ideal in einem Kleinstaat situiert, erinnert ebenfalls, wie Dieter Borchmeyer zu Recht bemerkt, an Rousseau, der sein Modell nicht in einem Großstaat situierte, sondern in Korsika, einer Insel, die sich durch ihre Harmonie zwischen den Gesetzen und einer Lebensart auszeichnet, die noch der Natur nahe ist. In einem solchen Staat ist ein echter *Contrat social* zwischen gleichen Partnern auf der Basis der Volkssouveränität möglich. (s. *ibidem* 109-110)

Das Prinzip der Volkssouveränität wird bei Schiller vor allem durch den Rüttschwur dargestellt. Die Protagonisten sprechen hier von „alter Freiheit“ (V. 186), „altem Brauch“ (V. 1232), „altem Recht“ (V. 1353). Man will zurück zu einem früheren (idealen) Zustand: „Wir wollen frei sein, wie die Väter waren“ (V. 1445). Es geht nicht um einen Neuen Bund. Was mit

¹⁸ Zitiert bei KNOBLOCH, Hans-Jörg. „*Wilhelm Tell*. Historisches Festspiel oder politisches Zeitstück?“. In: KNOBLOCH, Hans-Jörg, KOOPMANN, Helmut (org.): *Schiller heute*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, p. 158.

¹⁹ Siehe *ibidem*, p. 155-156 und BORCHMEYER, Dieter. „*Altes Recht* und Revolution - Schillers *Wilhelm Tell*“, p. 109-110.

dem Bund gestiftet wird, ist Brüderlichkeit („Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern“ V. 1447) Gerhard Kaiser sah darum im Rütli Schwur die Ablösung der Vaterordnung durch eine Brüderordnung; Hans-Jörg Knobloch erblickt darin eine Anspielung auf die „Helvetische eine und unteilbare Republik“. (Knobloch 165) Man entscheidet, nicht privaten Rachegeleüsten zu folgen, sondern den Widerstand einzubetten in ein kollektives Handeln, das dem allgemeinen Wohl dient. Die (neue) Idee der Brüderordnung verweist auf die Brüderlichkeitsidee der Französischen Revolution. Die anziehende Morgenröte am Schluss der Rütli-Szene kann hier als Metapher der Französischen Revolution gedeutet werden.²⁰ Was bei Schiller auffällt, ist, dass er, ähnlich wie Henzi, die Tell-Handlung gegenüber dem kollektiven Handeln des Rütli-Schwurs abtrennt. Tell zählt nicht zu den Eidgenossen des Rütli Schwurs. Er geht seinen eigenen Weg, und seine Auseinandersetzung mit Gessler ist nicht Teil eines kollektiven Handelns.²¹ Wenn Schiller das Handeln Tells von dem der Eidgenossen trennte, dann weil die Frage des Tyrannenmordes für ihn – ähnlich wie für seine Vorgänger – ein Problem darstellte. Was hier noch in Erinnerung blieb, das war die Hinrichtung Ludwigs XVI. In einem Brief an Körner hatte Schiller damals seinen Ekel über „diese elenden Schinderknechte“ zum Ausdruck gebracht; er hat sogar daran gedacht, eine Verteidigungsschrift

²⁰ Siehe Hegels emphatisches Urteil über die Französische Revolution: „Es war dies somit ein herrlicher Sonnenaufgang. Alle denkenden Wesen haben diese Epoche mitgefeiert.“ Zitiert bei BORCHMEYER 98 und Heinrich Mann in Bezug auf die Französische Revolution: „Dieses weite Morgenrot in das eine bis zur All-Liebe verklärte Menschheit starrt“, zitiert bei KNOBLOCH 161.

²¹ Peter Utz hat zwischen den Verschwörern und Tell auch sehr schön die Differenz von Reden und Handeln herausgearbeitet: „Redend schaffen die Verschwörer bei ihrem Geheimtreffen auf dem Rütli theatralische Öffentlichkeit. Dieser republikanische Diskurs bleibt aber zunächst folgenlos - gegen Gesslers Provokationen mit dem Hut und dem Apfelschuss haben die Verschwörer nichts als Worte. Tell dagegen hat nur die Waffe und jene Sentenzen die er auf alle jene abschießt, die mit ihm diskutieren möchten: „Der Starke ist am mächtigsten allein.“ Der Sinn des - oft umstrittenen - Schlussmonologs Tells besteht nach Peter Utz darin, „die Kluft zwischen Reden und Handeln, zwischen Tat und Rat darzustellen und im Ansatz zu überbrücken.“ (UTZ 2004: 46.)

für den angeklagten König Ludwig XVI. abzufassen. Tell begeht jedoch einen Tyrannenmord. Damit stellt Schiller ihn in die philosophische Tradition der Debatte über den Tyrannenmord, die im 17. Jahrhundert mit der Ermordung Karls I. von Großbritannien durch die Republikaner des Oliver Cromwell begonnen hatte und die mit der Hinrichtung Ludwigs XVI. neu aufgeflammt war. Tell gehörte natürlich zur Befreiungsgeschichte, aber als Tyrannenmörder durfte er ihn, so Hans Mayer, nicht aufs Rütli schicken. (MAYER 1991: 32) Die Tat Tells gegen Gessler musste als ein Ausnahmefall dargestellt und durch das Naturrecht legitimiert werden. Dieter Borchmeyer hat hier gut herausgearbeitet, wie Schiller die Freveltaten als eine Serie von Angriffen auf die Integrität der Familie darstellte: der ehebrecherische Antrag Wolfenschießens, die Blendung des Vaters Melchthal, der für seinen Sohn einstand, schließlich der Befehl an den Vater, auf das Haupt des Sohnes zu schießen. Vor der letzten Begegnung weigert sich Gessler, den Kindern Armgarths den ohne Richterspruch eingekerkerten Vater zurückzugeben. Der Tyrannenmord wird so legitimiert als Reaktion gegen die Serie von Freveln des Vogtes gegen die 'Natur'-Ordnung der Familie. (BORCHMEYER 98-99) Schiller legte darum Wert darauf, den Tyrannenmord Tells scharf abzugrenzen vom Vatermord Parricidas, der seinen Onkel Albrecht I. nur aus Erb-Gründen umgebracht und damit die Naturordnung verletzt hatte. (HENTSCHEL 2002: 257) Im Gespräch grenzt so Tell „der Ehrsucht blutige Schuld“ von der „gerechten Notwehr eines Vaters“ ab, der „die heilige Natur“ gerächt hat. Die Parricida-Szene, die Zeitgenossen als überflüssig betrachtet hatten, ist darum aus der Sicht Schillers absolut folgerichtig.²²

Der Sturm auf die 'Zwing-Uri' sollte, wie das Schiller selber schrieb, an die Erstürmung der Bastille erinnern; aber die Burg von Uri war noch im Bau; in ihr schmachteten keine Gefangenen. Es handelt sich so um einen symbolischen Akt, der jedes Blutvergießen ausschließen soll.

²² Zur populären Schweizer Rezeption des Wilhelm Tell, der die Reflexion über die Legitimität des Tyrannenmordes weglässt und Tell auf einen „pathetischen Widerstandsgestus“ reduziert, siehe MATT, Peter. „Triumph eines geschichtlichen Phantoms. Schillers *Wilhelm Tell* und seine Funktion im seelischen Haushalt einer Nation“. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1, 3./4. Januar 2004.

Schließlich erinnerte der Gesslerhut an die Jakobinermütze. Das, was seit der Antike als Freiheitssymbol galt,²³ wurde von Gessler zum Zeichen des Despotismus pervertiert. Im Stück von Schiller folgt man nicht dem Vorschlag, den Hut zu verbrennen; man zieht es vor, die ursprüngliche Bedeutung als Freiheitssymbol wieder in Erinnerung zu rufen („Er soll der Freiheit ewig Zeichen sein!“ V. 2923). Das konnte auch eine Anspielung auf das Hauptemblem der Helvetischen Republik sein und auf den damaligen Brauch, auf Freiheitsbäumen Gesslerhüte, die in Freiheitshüte verwandelt wurden, aufzupflanzen, was eine implizite Anspielung auf die Jakobinermütze war. (s. BORCHMEYER 107)

Wenn das Stück von Schiller sich als Beschwörung einer alten Ordnung verstand, so war diese Ordnung doch nicht (mehr) eine hierarchische Ordnung. Das wird vor allem offensichtlich bei der Szene der Agonie von Attinghausen. Die alte feudale Freiheit weicht einer neuen Art von Freiheit, der Freiheit einer republikanischen Gemeinschaft im Zeichen der Gleichheit und der Brüderlichkeit. Diese Vision beginnt sich zu realisieren über die Figur der Bertha von Bruneck, einer Adelligen, die freiwillig auf ihre Privilegien verzichtet und die die Eidgenossen bittet, sie ihn ihren „Bund“ aufzunehmen, indes die Eidgenossen ihr Schutz anbieten. Über diese Figur stellt Schiller eine ‘ideale’ Revolution vor und Hans-Jörg Knobloch hat zweifellos Recht, wenn er schreibt, Schiller verurteile nicht die Revolution selbst, sondern ihren exzessiven Verlauf. (KNOBLOCH 163)

Literaturverzeichnis

BERGIER, Jean-François. *Guillaume Tell*. Paris, Fayard 1988.

BORCHMEYER, Dieter. „Altes Recht und Revolution – Schillers *Wilhelm Tell*“. In: Wolfgang WITTKOWSKI (Hrsg.). *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*. Tübingen, Niemeyer 1982.

²³ Zu diesem Freiheitssymbol siehe JURT, Joseph, „Die Allegorie der Freiheit in der französischen Tradition“. In: KNABEL, Klaudia; RIEGER, Dietmar; WODIANKA, Stephanie (org.): *Nationale Mythen - kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, p. 113-126.

- ERNST, Fritz. *Wilhelm Tell. Blätter aus seiner Ruhmesgeschichte*. Zürich/Berlin, Atlantis 1936.
- GAMBONI Dario und GERMANN Georg (Hrsg.). *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*. Bern, Stämpfli 1991.
- GSTEIGER, Manfred. "Verschwörer und Literat: Samuel Henzi, ein französischer Schriftsteller des bernischen Ancien Régime und sein Tell-Drama". In: GSTEIGER, Manfred und UTZ, Peter (Hrsg.). *Telldramen des 18. Jahrhunderts*. Bern, Stuttgart Paul Haupt 1985, 87-100.
- HELMENSDORFER, Urs. "La tête à l'échafaud ou Guillaume Tell à Berne". In: HENZI, Samuel. *Grisler ou l'ambition punie*. Edition bilingue, Basel, Editions Theaterkultur Verlag 1996, 152-181.
- HENTSCHEL, Uwe. *Mythos Schweiz. Zum deutschen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*. Tübingen, Niemeyer 2002.
- HENZI, Samuel. *Grisler ou l'ambition punie. Grisler oder der bestrafte Ehrgeiz*. Edition bilingue. Deutsch von Kurt Steinmann. Basel, Theaterkultur Verlag 1996.
- JURT, Joseph, „Die Allegorie der Freiheit in der französischen Tradition“. In: KNABEL, Klaudia; RIEGER, Dietmar; WODIANKA, Stephanie (org.). *Nationale Mythen - kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 113-126.
- JURT, Joseph. "Die Konstruktion nationaler Identitäten in Europa (18.-20. Jahrhundert)". In: *Francia*, t. 28,3/ 2001, 1-14.
- KNOBLOCH, Hans-Jörg. „*Wilhelm Tell*. Historisches Festspiel oder politisches Zeitstück?". In: KNOBLOCH, Hans-Jörg, KOOPMANN, Helmut (org.). *Schiller heute*. Tübingen, Stauffenburg Verlag 1996.
- LABHARDT, Ricco. "Tells revolutionäre und patriotische Maskeraden". In: STUNZI, Lilly (Hrsg.). *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*. Bern / Stuttgart, Hallwag 1973.
- LABHARDT, Ricco. *Wilhelm Tell als Patriot und Revolutionär 1700-1800. Wandlungen der Tell-Tradition im Zeitalter des Absolutismus und der französischen Revolution*. Basel, Helbling & Lichtenhahn 1947.
- LANCASTER Henry Carrington. *The French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*. Vol. II. New York, Octagon Books 1977.

- LEMIERRE. *Guillaume Tell. Tragédie*. Avignon, Louis Chambeau 1767.
- MATT, Peter von. „Triumph eines geschichtlichen Phantoms. Schillers *Wilhelm Tell* und seine Funktion im seelischen Haushalt einer Nation“. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1, 3./4. Januar 2004.
- MAYER, Hans. „Verteidigung des *Wilhelm Tell* von Schiller“. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 146, 28. Juni 1991, 32.
- MONTESQUIEU. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Edition de Nagel 1950.
- PROUST, Jacques. „Sans-culotte malgré lui... contribution à la mythographie de Guillaume Tell“. In: PAPPAS, John (org.). *Essays on Diderot and the Enlightenment in Honor of Otis Fellows*. Genève, Droz 1974.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris, Garnier-Flammarion 1967.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil 1999.
- UTZ, Peter. „‘Hier ist keine Heimat.’ Zur aktuellen Befremdlichkeit von Schillers *Wilhelm Tell*“. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 61, 13./14. März 2004, 46.
- UTZ, Peter. *Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers ‘Wilhelm Tell’*. Hain, Forum Academicum 1984.
- VON ALBERTINI Rudolf. *Das politische Denken in Frankreich zur Zeit Richelieus*. Marburg, Simons Verlag 1951.
- VOVELLE, Michel. „La Suisse et Genève dans la politique et l’origine française à l’époque révolutionnaire“. In: SIMON, Christian (org.). *Blicke auf die Helvetik. Regards sur l’Helvétique*. Basel, Schwabe 2000.
- WINDISCH, Uli und CORNU, Florence. *Tell im Alltag*. Zürich, Edition M 1988.
- ZELLER, Rosmarie. „Der Tell-Mythos und seine dramatische Gestaltung von Henzi bis Schiller“, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 30 / 1994.

Friedrich Schillers *Geschichte des Abfalls der
vereinigten Niederlande.*
Aspekte zum aktuellen Forschungsstand

Hans Knoll*

Abstract: The *History of the Secession of the Netherlands from the Spanish Kingdom* (1788), the first of Schiller's historical writings, is the starting point for the analysis of the author's position in historical texts within the framework of historiographical studies. This paper attempts to approach the subject from two different perspectives. The first (one) is connected mainly with Schiller's contribution to the methodology of historiography in the period between the Enlightenment and historicism, this approach being inextricably linked with the handling of primary historical sources. The second one concerns the contribution of discourse analysis to the study of Schiller's historical texts, i.e., the application of new instruments to the study of narrative aspects and text composition.

Keywords: Schiller; Abfall der vereinigten Niederlande; Historical Thought; Theory on Narrative.

Zusammenfassung: Die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788), die erste von Schillers historischen Schriften, bildet

* Der Autor ist Professor für deutsche Literatur und deutsche Kulturgeschichte an der Nationaluniversität Córdoba, Argentinien.

den Ausgangspunkt für die Untersuchung der Frage, wie sich das wissenschaftliche Interesse an Schiller als Historiker in den vergangenen Jahren artikuliert hat. Dabei nähert sich die vorliegende Arbeit der aktuellen Forschung unter zwei Gesichtspunkten: Zunächst sollen die Beiträge zu Schillers historiographischer Methode vorgestellt werden. Dieser Themenkomplex ist eng mit der Frage der Verwendung historischer Quellen verbunden und hat mit Schillers Position zwischen Aufklärung und Historismus zu tun. In einem zweiten Abschnitt werden erzähltechnische und diskursanalytische Ansätze diskutiert, mit denen in jüngster Zeit Schillers historiographisches Werk untersucht wurde.

Stichwörter: Schiller; Abfall der vereinigten Niederlande; Geschichtsdenken; Erzähltheorie.

Resumo: A “História da Separação dos Países Baixos/da Holanda do Império Espanhol” (1788), o primeiro dos escritos históricos de Schiller, é o ponto de partida para a análise da posição do autor frente a textos históricos no âmbito dos estudos historiográficos. Este artigo tenta abordar o tema de duas perspectivas diferentes. A primeira está ligada principalmente à contribuição de Schiller para a metodologia da historiografia no período entre Iluminismo e Historicismo, estando esta abordagem intimamente ligada ao tratamento de fontes históricas primárias. A segunda perspectiva diz respeito à contribuição da análise do discurso para o estudo dos textos históricos de Schiller, i. e., à aplicação de novos instrumentos ao estudo de aspectos narrativos e composição do texto.

Palavras-chave: Schiller, Abfall der vereinigten Niederlande, pensamento histórico, teoria da narrativa

Schillers Schaffensperiode zwischen 1787 und 1792, in der alle seine wichtigen historiographischen Werke entstanden sind und auch seine Professur an der Universität Jena liegt, wurde 1995 als “Intermezzo prosaico”, als “graue Zone” und “Übergangsphase vom jungen zum späten Dramatiker” etikettiert (DANN 1995: 1). Obwohl sehr schöpferisch und vielseitig, stand Schiller mit seiner historiographischen Produktion immer im Schatten seines dichterischen Werkes. Dafür steht besonders die relativ geringe Beach-

tung, die sie in der deutschen Germanistik erhalten hat.¹ Erst seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts ist von seiten der Geschichtswissenschaft ein neu erwachtes Interesse an den Ansätzen und Methoden der Aufklärungsbewegung und mithin auch an Schiller als Historiker zu verzeichnen.² Ebenso hat die deutsche Literaturwissenschaft, wo längst nicht mehr nur die hochsprachliche Dichtung als ausschließlicher Gegenstand der Disziplin betrachtet wird, den Blick auf den Historiker Schiller ausgeweitet. Unabhängig davon rückte die begriffsgeschichtliche Forschung und das damit verbundene philosophische Interesse die Entwicklung des Geschichtsbewußtseins und der Geschichtstheorie ins Zentrum des Fragens, und auch in diesem Zusammenhang spielte Schillers Geschichtsschreibung eine immer wichtigere Rolle (ibid. 2 f.).

Diese Tendenzen, so kann man in einem Abstand von rund 10 Jahren zu den oben paraphrasierten Befunden sagen, haben sich inzwischen noch erheblich verstärkt. Mein Beitrag möchte am Beispiel von Schillers 1787/88 entstandenem historiographischen Erstling *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande*, der auch sein erster großer Publikums- und Verkaufserfolg geworden ist, zeigen, wie sich das wissenschaftliche Interesse an Schiller als Historiker in den vergangenen Jahren artikuliert hat und zu welchen Ergebnissen diese Forschung gelangt ist.

Gliedern möchte ich meinen Beitrag nach folgenden Gesichtspunkten: Zunächst stelle ich einige Ergebnisse der Forschung zur historiographischen Methode Schillers vor, soweit sie an der niederländischen Geschichte demonstriert werden können. Da das Werk in Vorrede und Einleitung eine ganze Reihe programmatischer Äußerungen zu diesem Thema enthält, wird es in diesem Zusammenhang häufig herangezogen. Sodann versuche ich auf geschichtstheoretische, ästhetische und dikursanalytische Ansätze zu verweisen, die in jüngster Zeit an diesem Werk entwickelt wurden. Daraus gewonnene konzeptuelle und begriffsgeschichtliche Erkenntnisse kann ich

¹ Einen kurzen, aber präzisen Überblick über die rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Situation gibt die Kölner Diss. von Thomas PRÜFER 2000: 3-8.

² Zum Wandel in der historiographischen Bewertung und Einordnung Schillers zwischen Aufklärungshistorie und Historismus siehe ibid.: 10-18.

als dritten Punkt aus zeitlichen Gründen hier nicht mehr vortragen. Einschränkend möchte ich bemerken, dass mir die zum Jubiläumsjahr erschienenen einschlägigen Neuerscheinungen leider nicht vorgelegen haben.³

Zunächst also zu Schillers historiographischer Methode. Bekanntlich hat der Historismus des 19. Jahrhunderts dem Dichter und Philosophen Schiller jedes Recht auf Anerkennung als Historiker streitig gemacht⁴ – zum einen, weil dieser dem Prinzip historischer Quellenkritik angeblich nur ganz ungenügend folgte, zum andern, weil dem Historismus eine theoretische Konstruktion der Geschichte unter dem leitenden, womöglich teleologisch verstandenen Prinzip der Idee, als phantastische Verkürzung bzw. Überformung der Wirklichkeit erschien, die seinem Bemühen um eine, wie er es selbst verstand, unparteiische, auf Entmythologisierung gerichtete und dichterische Verfälschung vermeidende Rekonstruktion der historischen Wahrheit im Wege stand. Zwar gab es schon frühe Versuche zu einer Ehrenrettung Schillers als eines seriös mit seinen Quellen umgehenden Geschichtsschreibers,⁵ doch haben erst Otto Dann und neuerdings vor allem Thomas Prüfer diese Frage in einem breiten Kontext untersucht. Ihre Ergebnisse sollen hier skizziert werden.

Beide Autoren attestieren Schiller, dass er in seinem ersten historiographischen Werk nicht bloß gründliche Auskunft über seine Quellenbasis gibt, sondern auch über Formen und Funktionen historischer Quellen

³ In diesem Zusammenhang hervorzuheben sind Norbert Oellers vielgerühmte Studie *Schiller – Elend der Geschichte, Glanz der Kunst* (Stuttgart: Ph. Reclam, 2004) sowie Burkhard Müllers *Der König hat geweint. Schiller und das Drama der Weltgeschichte* (Springe: zu KLAMPEN 2005). Laut Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* vom 12.04.2005 steht im Zentrum dieser Studie eine genaue Betrachtung von Schillers Jenaer Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*

⁴ Besonders abschätzig äußerten sich Barthold Georg Niebuhr 1809 und der katholische Historiker Johannes Janssen in seiner 1863 erstmals aufgelegten Studie *Schiller als Historiker*. Vgl. dazu ausführlich SEEBÄ 1982: 232-235; PRÜFER 2002: 5.

⁵ Karl TOMASCHKE, *Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft*. Wien 1862, zit. bei PRÜFER, *ibid.*, und die von Theodor Kükelhaus und Richard Fester im Rahmen zweier Werkausgaben vorgenommenen Untersuchungen der Quellenarbeit Schillers, zit. *ibid.*

reflektiert und zumindest ansatzweise über Charakter und Bonität der von ihm verwendeten Quellen Rechenschaft gibt.⁶ Beide heben auf den Schlüsselsatz in der *Vorrede* zur niederländischen Geschichte ab, wo Schiller diesbezüglich sein Ideal einer guten Geschichtsschreibung formuliert, nämlich Geschichte

[...] aus ihren *ersten* Quellen und gleichzeitigen Dokumenten zu studieren, sie unabhängig von der Form, in welcher sie mir von dem denkenden Teile meiner Vorgänger überliefert war, neu zu erschaffen und mich dadurch von der Gewalt frei zu machen, welche jeder geistvolle Schriftsteller mehr oder weniger gegen seine Leser ausübt [...]. (IV, 31)

Obwohl sich Schiller im Verlauf seiner historiographischen Arbeit wiederholt enthusiastisch über das “unendliche Feld” des Quellenmaterials äußerte, hatte er doch von Anfang an keinen Zweifel daran, wie “ungeheuer” die Arbeit des “Materialsammeln[s]” für ihn sein würde.⁷ Und so musste er schließlich auch in der *Vorrede* eingestehen, dass er nicht “über Armut an Quellen [...] eher über ihren Überfluss” zu klagen habe (IV, 30), zumal “weil man sie *alle* gelesen haben müsste, um die Klarheit wieder zu gewinnen, die durch das Lesen *Vieler* in manchen Stücken leidet”. Am Ende stellte er deshalb bedauernd fest, seinen Vorsatz nicht einlösen zu können, sonst “hätte aus einem Werke von etlichen Jahren das Werk eines Menschenalters werden müssen”. (IV, 31)

Die Befunde zu Schillers historiographischer Arbeitsweise und Verwendung des Materials lassen sich etwa so resümieren:

1. Der von Schiller verwendete Quellenbegriff war zwar umfassend, beschränkte sich jedoch auf sprachliche Überreste. Dabei machte er in seiner Literaturübersicht die bedeutsame Unterscheidung zwischen zeitgenössischer und späterer Überlieferung, und hob deshalb folgerichtig “*Memoires*”, “Briefwechsel”, „*Prozeßakten*”, “Aktenstücke” und “Bro-

⁶ Zum folgenden DANN 1995: 113-120 sowie PRÜFER 2002: 278-289.

⁷ Briefe an Körner vom 23.2.1788 und Januar 1789, SNA 25, 19 bzw. 179, zit. bei DANN 1995: 119.

schüren jener Zeit” hervor, während er die später entstandene Geschichtsschreibung nur mit den Namen der Autoren bezeichnete (IV, 30f.). Seine Wertschätzung zeitgenössischer Zeugnisse kommt an verschiedenen Stellen des Geschichtswerks zum Ausdruck (z.B. IV, 105, 154 Anm. 2, 210 Anm. 2)

2. Die oben zitierte Formulierung “aus ihren *ersten* Quellen und gleichzeitigen Dokumenten” deutet darauf hin, dass sich Schiller der heute gängigen Unterscheidung zwischen einer absichtlichen und unabsichtlichen Überlieferung bewusst war, er hat sie aber nicht systematisch entwickelt.
3. Von den insgesamt 29 nachweisbaren Quellen, die er für die Geschichte der niederländischen Rebellion verwendet hat, sind – einschließlich der antiken Autoren, die nur für die kurze Darstellung der alten Geschichte relevant sind – 14 als zeitgenössische Zeugnisse zu bezeichnen. Diese spielen jedoch neben den nicht-zeitgenössischen Darstellungen der Historiker, auf die er sich hauptsächlich stützt, nur eine untergeordnete Rolle.
4. In seiner kritischen Grundhaltung ging es Schiller vor allem um die Wahrheit der Quelle, d.h. die Richtigkeit ihrer Aussage. Damit war die zeitliche, räumliche oder institutionelle Nähe zum Geschehen gemeint, aber auch der Standpunkt des Autors. Wenn nun verschiedene Sichtweisen sich nicht harmonisieren ließen, hat Schiller die Positionen kritisch reflektiert und seine eigene Stellungnahme aus dieser Auseinandersetzung heraus entwickelt und begründet.⁸ In unserem Werk kann die Beschreibung des Bildersturms dafür als exemplarisch gelten, die mit einer Diskussion der verschiedenen Ansichten über die “Triebfedern der außerordentlichen Begebenheit” beginnt und in eine eigenständige Deutung Schillers mündet (IV, 214f.)
5. Im gelehrten Sinn war Schiller sicherlich kein Geschichtsforscher. So hat er selbst keine Archivforschungen getrieben – was damals auch nicht unbedingt zur Tätigkeit des Historikers gehörte – und auch die

⁸ Vgl. dazu bes. aus der Vorrede: “Bei so ungleichen, relativen, oft ganz widersprechenden Darstellungen derselben Sache hält es überhaupt schon schwer, sich der Wahrheit zu bemächtigen, die in allen teilweise versteckt, in keiner aber ganz und in ihrer reinen Gestalt vorhanden ist.” (IV, 30). Als Beispiel für Schillers Diskussion um den Wahrheitsgehalt unterschiedlicher Quellenangaben siehe IV, 164 Anm. 2.

von ihm benutzten Quellen nicht auf ihre Echtheit geprüft. Die zeitgenössische historisch-philologische Quellenforschung und ihre Gelehrsamkeit hat er zwar gekannt, sie hat ihn aber nicht interessiert. Er selbst war sich seiner Grenzen wohl bewusst.⁹

6. Die Quellen liefern dem Historiker lediglich "Aggregate" von Daten, d.h. einen lückenhaften, fragmentarischer Zusammenhang der Begebenheiten. Seine Aufgabe ist es nun, sie durch kausale Verknüpfungen und analogische Ergänzungen, also durch mentale Verfahren in ein "System" zu bringen. Ein solches "System" konstituiert sich letztlich für ihn aber erst dadurch, dass der Historiker die Abfolge von Begebenheiten teleologisch als finalen Entwicklungszusammenhang deutet und der Geschichte damit einen Sinn gibt.¹⁰ Bei dieser Operation bleiben die Quellen jedoch immer eine Basis zur Überprüfung der Aussagen und damit ein notwendiges Korrektiv bei der Geschichtsschreibung.

Damit kommen wir zu unserem zweiten Punkt, nämlich den geschichtstheoretischen, ästhetischen und linguistischen Implikationen von Schillers Geschichtsschreibung. Gehen wir auch hier wieder von einem Zitat,

⁹ In der Hochphase seiner Arbeit an der Geschichte des niederländischen Aufstands schrieb er an Körner: "Auch sehe ich recht gut voraus, dass ich durch meine Arbeit in der Historie, *mir* einen wesentlicheren Dienst leisten werde, als der Historie selbst, und dem Publikum einen angenehmeren als einen gründlichen den Gelehrten." Zit. bei PRÜFER 2002: 288; dort auch zitiert sein Bekenntnis gegenüber Caroline von Beulwitz nach Vollendung des Werkes, er "werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher seyn".

¹⁰ Theoretisch entfaltet Schiller den Zusammenhang von Aggregat und System erst in seiner Jenaer Antrittsvorlesung (IV, bes. 763f.), doch lässt sich, wie aus dem folgenden hervorgeht, schon an seinem ersten großen Geschichtswerk demonstrieren, wie er selbst in der Praxis damit umgegangen ist, freilich auch seine Schwierigkeiten hatte, die Daten zu verknüpfen und in ein schlüssiges "System" einzubetten. Zur Verwendung und Bedeutung der Begriffe Aggregat und System im geschichtstheoretischen Diskurs der deutschen Spätaufklärung, insbesondere bei den beiden führenden Göttinger Historikern Johann Christoph Gatterer und August Ludwig Schlözer, siehe FULDA 1996: 155-182, sowie punktuell PRÜFER 2002: 293f. FULDA (ibid.: 231 Anm. 8) sieht bei Schiller allerdings keine direkte Übernahme der beiden Begriffe von den beiden Spätaufklärern. Zu Schillers Systembegriff ibid.: 232f.

nämlich der Schlussbetrachtung in der *Vorrede* seiner niederländischen Geschichte aus:

Meine Absicht bei diesem Versuche ist mehr als erreicht, wenn er *einen* Teil des lesenden Publikums von der Möglichkeit überführt, daß eine Geschichte historisch treu geschrieben sein kann, ohne darum eine Geduldprobe für den Leser zu sein, und wenn er einem andern das Geständnis abgewinnt, daß die Geschichte von einer verwandten Kunst etwas borgen kann, ohne deswegen notwendig zum Roman zu werden. (IV, 31)

Dieser Satz erhält erst vor dem Hintergrund von Schillers intensiver Auseinandersetzung mit Körner und – aus der Retrospektive dieser Diskussion – mit Caroline von Beulwitz über das Verhältnis von Dichtung und Historiographie seine ganze Bedeutung, er reflektiert etwas von Schillers geschichtstheoretischem Konzept. Körner hatte die Debatte mit einem Plädoyer für den Vorrang der Dichtkunst gegenüber der Geschichtsschreibung eröffnet mit dem Argument von der “Undankbarkeit des Geschäfts, Gewißheit zu suchen, wo es an Datis fehlt”. Der Historiker finde für die “Opfer die er der Wahrheit zu bringen glaubt”, keine Entschädigung. Dem “Romanschreiber” stehe dagegen “ein Reichthum von unterhaltenden Gemälden aus der wirklichen Welt” zur Verfügung – “und eine solche Gallerie ist ein Kunstwerk von größerem Gehalt, als die meisterhafteste Geschichte. Der Vorzug der Wahrheit ist die Täuschung. Wird nicht jede Geschichte durch lebhaftere Darstellung zum Roman?”¹¹ Und wenig später fordert er Schiller direkt dazu auf, die Geschichte nur als Mittel für die Dichtkunst zu verwenden: “Wenige historische Data sind hinreichend ein neues Ideal in Deiner Seele zu erzeugen, indem Du das Fehlende durch Phantasie ergänzest [...] Als Dichter hast Du Sprache, Kunstfertigkeit, Phantasie vor tausenden voraus. Als Geschichtsschreiber stehst Du tausenden in allem nach, was vieljähriges Studium erfordert.”¹²

In seiner Antwort wehrte Schiller Körners “Geringschätzung der Geschichte” ab und zeigte, worauf es ihm ankam: Auch er stellte die innere Wahrheit der Dichtung über die äußere der Geschichte, doch wollte er nicht

¹¹ Körner an Schiller, 4. 1.1788, NA 33 I, 163, zit. bei PRÜFER 2002: 142.

¹² Körner an Schiller, 21.1.1788, NA 33 I 166, zit. *ibid.*: 143 f.

wie Körner Geschichte in Kunst auflösen, sondern für die Geschichtsschreibung eine kunstvolle Form finden, die aber deren Eigenständigkeit als empirisch-philosophische Wissenschaft wahrte. Auf jeden Fall sollte, wie er in der Vorrede schrieb, dabei Geschichte “nicht zum Roman werden”. Und er ging noch einen Schritt weiter, wenn er “aus eigenen Erfahrungen” sagte, “dass die uneingeschränkste Freiheit, in Ansehung des Stoffes, die Wahl schwerer und verwickelter macht, daß die Erfindungen unserer Imagination bei weitem nicht die Autorität und den Credit bei uns gewinnen, um einen dauernden Grundstein zu einem solchen Gebäude abzugeben, welche uns Fakta geben, die eine höhere Hand uns gleichsam ehrwürdig gemacht hat”. Bei beiden aber, bei der Geschichtsschreibung und bei der Dichtung, ist die “philosophische innere Nothwendigkeit [...] gleich”. Dabei übersah er durchaus nicht die Schwierigkeiten, um diese innere Nothwendigkeit aufzuspüren und umzusetzen, denn in der Tat schien ihm die Geschichte als “willkürlich, voll Lücken und oft sehr unfruchtbar, aber eben das willkürliche in ihr könnte einen philosophischen Geist reitzen, sie zu beherrschen, das leere und unfruchtbare einen schöpferischen Kopf herausfordern, sie zu befruchten und auf diese Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen.”¹³

Umgekehrt verteidigte Schiller gegenüber Caroline von Beulwitz den Wahrheitsanspruch der Dichtung, nachdem diese der Geschichte den “Vorzug der Wahrheit” gegeben hatte. Schiller fragte,

ob die *innre* Wahrheit, die ich die philosophische und Kunstwahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle im Roman oder in einer andern poëtischen Darstellung herrschen *muß*, nicht eben so viel Werth hat als die historische [...]. Die innre Uebereinstimmung der Wahrheit wird gefühlt und eingestanden, ohne daß die Begebenheit wirklich vorgefallen seyn muß. Der Nutzen ist unverkennbar. Man lernt auf diesem Weg den *Menschen* und nicht *den* Menschen kennen, die Gattung und nicht das sich so leicht verlierende Individuum: in diesem großen Felde ist der Dichter Herr und Meister; aber gerade der Geschichtschreiber ist oft in den Fall gesetzt diese wichtigere Art von Wahrheit seiner historischen Richtigkeit

¹³ Schiller an Körner, 7.1.1788, NA 25, 2, zit. *ibid.* 144f. und SÜSSMANN 2002: 79 f.

nachzusetzen, oder mit einer gewissen Unbehilflichkeit anzupassen, welches noch schlimmer ist.¹⁴

Auch hier sollen resümierend einige Schlüsse referiert werden, die die neuere Forschung aus diesen Positionen gezogen hat.

1. Die Ästhetisierung der Wissenschaft betrachtete Schiller als die eigentliche Leistung des “schöpferischen Kopfes”.¹⁵
2. In seinen Reflexionen über das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Kunst entwickelte Schiller die Vorstellung von einer Einheit der beiden in ihrer Verschiedenheit. Was beide verbindet, ist ihre ‘Konstruktivität’, die auf der schöpferischen Einbildungskraft¹⁶ des ‘Genies’ beruht. Den Begriff ‘Genie’ wendet Schiller auf den Künstler und den schöpferischen Historiker gleichermaßen an. Beiden geht es im Gegensatz zur äußeren Wahrheit des Faktischen um “innre Wahrheit”, also um einen geistigen Gehalt. Dabei handelt es sich um eine Form innerer Kohärenz, die die Gestalt eines harmonischen Ganzen annimmt, wo Wahrheit und Schönheit eins sind.¹⁷

¹⁴ Schiller an Caroline von Beulwitz, 10.12.1788, NA 25, 154, auszugsweise zit. bei KOOPMANN 1995: 70. Prüfer (2002: 153f.) hält trotz vermeintlicher Gegensätze zu früheren Aussagen Schillers gegenüber Körner daran fest, dass sich das historiographische Programm im Kern nicht geändert, lediglich in einem unterschiedlichen Schreib- und Lebenskontext der Argumentationsschwerpunkt verschoben hat.

¹⁵ Vgl. auch die entsprechende Passage aus dem oben zit. Brief an Körner vom 7.1.1788 (NA 25, 2f.), der mit dem Beginn seiner Arbeit an der niederländischen Geschichte zusammenfällt: “Wenn es eine Nothdurft ist, die Geschichte zu lernen, so hat derjenige nicht für den Undank gearbeitet, der sie aus einer trockenen Wissenschaft in eine reizende verwandelt, und da *Genüsse* hinstreut, wo man sich hätte gefallen lassen müssen, nur Mühe zu finden.” Zit. bei PRÜFER 2002: 123.

¹⁶ SÜSSMANN (2000: 77-79, 83f.) sieht in der Einbildungskraft die herausragende Qualität des philosophischen Kopfes, die an die Stelle der “Autopsie” tritt und den epochalen Schritt von der untergegangenen objektivistischen zur neuen subjektivistischen Geschichtsschreibung markiert.

¹⁷ PRÜFER, 2002: 135f. Zur Gleichsetzung von Künstler und Wissenschaftler als Genie und zum Ziel von dessen Tätigkeit, die nicht eher ruht, “bis alle seine Begriffe zu einem harmonischen Ganzen sich geordnet haben”, siehe Schillers Jenaer Antrittsrede IV, 752. Zum Wahrheitsbegriff vgl. auch KOOPMANN, 1995, 71-76.

3. In engem Zusammenhang mit diesem Punkt ist als Gemeinsames von Dichtung und Geschichte die philosophische Form, die Perspektivierung zu sehen, die den fragmentarischen und kontingenten Daten der Geschichte und den imaginierten Handlungen der Dichtung einen Zusammenhang verschafft, so dass sie verstehbar werden. Historische wie poetische Erzählung erhalten auf diese Weise einen Plot, der sie zu einem in sich sinnvollen, sich selbst erklärenden Ganzen macht.¹⁸ Auf diesen Punkt muss gleich noch näher eingegangen werden.
4. Bei diesem Bemühen um eine narrative Plotstruktur seiner Geschichte entwickelte Schiller einen neuen zukunftsweisenden Wahrheitsbegriff: der genialische Sinn für das Ganze führte ihn zu einer nicht-antiquarischen, interpretatorischen Forschung und Deutung der Geschichte, bei deren Verwirklichung empirische Seriosität und stilistische Eleganz miteinander verbunden werden sollen. In diesem Sinn verstand er das Ideal seiner Geschichtsschreibung als Synthese empirischer, philosophischer und poetischer Verfahren, durch die er die trockene, lückenhafte und oft willkürliche Geschichte mit 'dichterischem Geist' erfüllen wollte. Zentrales Moment dieser Synthese ist die oben genannte 'Konstruktivität', die ihren Grund in der Tätigkeit des Genies hat.¹⁹

Verweilen wir kurz bei der Frage, wieweit Schillers narrative Verfahren eine Plotstruktur der Geschichte hervorbringen – letztlich natürlich eine Fragestellung, die mit dem 'linguistic' bzw. 'narrative turn' in den Geisteswissenschaften verbunden ist und im Zentrum der Arbeiten von Daniel Fulda und Johannes Süßmann zur Historiographie Schillers steht. Fulda versucht, wie andere schon vor ihm,²⁰ Schiller zwischen den beiden

¹⁸ FULDA, 1996: 254f.; dazu kritisch SÜSSMANN, 2000: 31, 80, 84ff. Prüfer, 2002: 19, 145f., der die Reichweite von Fuldas Ansatz anders einschätzt und seinen Beitrag positiv hervorhebt.

¹⁹ PRÜFER, 2002: 145f., 154, mit einem kurzen Abriss zum Transformationsprozeß des rhetorischen Erzählbegriffs in einen narrativistischen, bei dem nach seiner Auffassung Schillers Historik eine entscheidende Rolle gespielt hat. Vgl. auch Süßmann, 2000: 110.

²⁰ Die Diskussion darüber beginnt m.W. bei Friedrich MEINECKE (1965: 287 f.). Wichtige Beiträge dazu stammen von Jörn RÜSEN (1993) und Ulrich MUHLACK

Paradigmen “Aufklärungshistorie” und “Historismus” geschichtstheoretisch zu verorten, und kommt zu dem Ergebnis, dass er darum vielleicht “am wenigsten ein ‘moderner’ Geschichtsschreiber ist, insofern er in seinen historiographischen Werken immer wieder exemplarische Sinnbildung betreibt. [...] Das vermögen auch die Ansätze zur Verfabelung seiner Geschichtswerke nicht vollständig zu kompensieren.” (FULDA 1996: 251) Exemplarische Sinnbildung – im Gegensatz zur genetischen Sinnbildung – zeichnet sich für Fulda dadurch aus, dass sie sich weder auf das Verlaufsmoment von (monographischen) Geschichten stützt noch in erster Linie auf die Eigenheiten von deren Fabeln rekurriert. Stattdessen sucht sie das Vorbildliche (oder Abschreckende) von seinem kontingenten Handlungskontext zu befreien und auf historisch invariante Prinzipien zurückzuführen. Besonders stark präsent sei diese Art der Sinnbildung noch in Schillers niederländischer Geschichte auf Grund ihrer eigentümlichen Struktur: “Vergangenheit und Gegenwart können unter exemplarisch verwirklichten moralischen und politischen Prinzipien immer wieder explizit kurzgeschlossen werden, wohingegen eine genetische Sinnbildung in die Makrostruktur des ganzen Textes eingesenkt” sei (ibid.: 253). Damit stellt Fulda die Frage nach dem ‘plot’ dieser Monographie, der in Konkurrenz zur punktuell betriebenen exemplarischen Sinnbildung die genetische zu tragen habe. Und er stellt fest, dass die niederländische Geschichte, von dessen sechs geplanten Bänden nur einer erschien, “keinen einheitgebenden Plot” besitze, wenngleich zu erkennen sei, dass Schiller sich um eine literaturanaloge Strukturierung des historiographischen Textes bemüht habe. Eine Fabel des Ganzen fehle jedoch, nur einzelnen Teilen – etwa der Geschichte der Geusen im dritten Buch,²¹ die freilich nicht in die von Schillers eingangs eröffnete Begriffsopposition ‘Freiheit’ und ‘Herrschaft’

(1995), die hier aus Platzgründen nicht besprochen werden können. Einen guten Forschungsüberblick liefert PRÜFER 2002: 12-17, der in seiner Arbeit auf die Anwendung einer paradigmatischen Unterscheidung von “Aufklärungshistorie” und “Historismus” bewusst verzichtet.

²¹ Fulda nennt auch die geschlossene Form des Kapitels “Bürgerlicher Krieg” als Beispiel für eine gelungene Verfabelung des Stoffes unterhalb der Makrostruktur des gesamten Textes. FULDA 1996: 255 Anm. 8.

passee und auch andere Inkonsistenzen aufweise²² – könne eine Plotstruktur zugesprochen werden (ibid.: 254 f.). Sein Fazit: Die Tatsache, dass sich in den historischen Schriften wenn nicht schon voll-, so doch “teilintegrative Plotstrukturen” finden, mache Schillers Geschichtsschreibung zu einer “Vorform des modern-narrativen Typs”. Damit vermittele er zwischen Aufklärungshistorie und historistischer Geschichtsschreibung (ibid.: 260).

Süssmanns Analyse von Schillers Geschichtsschreibung kommt zu etwas anderen Ergebnissen.²³ Auch er sieht das ganz Neue bei Schiller in dessen Verwendung der historischen “Einbildungskraft”, die eine neue Gestalt schafft. Diese Gestalt, die aus einer Synthese besteht, ist dadurch gekennzeichnet, dass sie weder ganz aus Vernunftprinzipien deduziert noch allein aus empirischen Daten abstrahiert, sondern nur mit Hilfe dieser Einbildungskraft zur Anschauung gebracht – und das heißt bei Schiller noch selbstverständlich – erzählt werden kann. Der Historiker habe nach Schiller so zu erzählen, dass das historisch Richtige als etwas Notwendiges erscheint. Nicht indem er zusammenlaufende Kausalketten nachzeichnet, erzeugt er diese Notwendigkeit, sondern “wie im Roman oder einer andern poetischen Darstellung” durch die Logik der narrativen Verknüpfung. Zwischen historischer Richtigkeit und angestrebter Notwendigkeit existiert eine dauernde Spannung, die sich bei Schiller in Begriffspaaren wie “Stoff und Form”, “willkürlichen Bruchstücken und notwendigem Zusammenhang”, “Gerippe und Gestalt” äußert. (SÜSSMANN 2000: 78-80, 83-85)

²² So etwa die Tatsache, dass der als Führer der Freiheit schon vorgängig inthronisierte Wilhelm von Oranien nicht auf der Seite der Geusen, sondern der Statthalterin Margaretha steht, und die Geusen selbst, die als vorbildlich angekündigt werden, auf grund ihrer sittlichen Mangelhaftigkeit scheitern. Ein anderes Indiz dafür, dass exemplarische und genetische Sinnstruktur miteinander in Konflikt geraten, zeigt sich laut Fulda darin, dass die exponierte Figurenkonstellation nur relativ schwach für die Verfabelung der Geschichte wirksam wird. (FULDA 1996: 255) Eindeutig dem Typus der exemplarischen Sinnbildung verhaftet seien Verweise auf Helden und Kasus der Antike, denen solche des niederländischen Aufstands gleichkommen. Ibid.: 252 f.

²³ Auf Süssmanns grundlegende Kritik an Fuldas Ansatz, der den allgemeinen geschichtologischen Erzählbegriff auf den poetologischen der “literarischen Verfabelung” reduziere und nicht unterscheide zwischen Chronik und Fabel bzw. *story* und *plot*, kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. SÜSSMANN 2000: 31 Anm. 29.

Vermittels einer Strukturanalyse des *Abfalls der Niederlande* macht Süssmann in einer langen, hier nicht nachzuzeichnenden Reihe von Argumenten deutlich, dass der Text selbst, je nachdem wie man ihn betrachtet, einmal als Bruchstück, das andere Mal als durchgeführtes Ganzes erscheint. Die Fabel, die Schiller erzählt, “handelt von der Entstehung und dem Scheitern einer Rebellion. Sie schildert die Bedingungen, unter denen eine Opposition so erstarkt, dass sie einen Herrscher zum Zurückweichen veranlasst und sie erzählt, warum sie dann trotzdem untergeht. Sie bietet ein Lehrstück in politischer Organisation”, die “fast den Charakter einer Parabel” besitzt (ibid.: 92). So entpuppt sich laut Süssmann die “innere Notwendigkeit” als die Handlungseinheit einer geschlossenen Fabel, der gegenüber die stoffliche Unabgeschlossenheit des Werkes äußerlich bleibt (ibid.: 97). Andere Elemente hingegen, insbesondere die Erzählinstanz, seien durch die “hohe Kunst äußerster Ambivalenz” gekennzeichnet, die dem Erzählten jede Eindeutigkeit nähmen (Ibid.: 104). Schillers Geschichte bleibe an die Darstellung gebunden, ja sie *sei* wesentlich Darstellung. Nach Süssmann machten aber die literarischen Elemente das Werk so wenig zur Dichtung, wie die historische Richtigkeit ihm den Status einer wissenschaftlichen Arbeit verleihe. Vielmehr begründe es zwischen diesen Extremen in einer Art nachholenden Literarisierung ein in Deutschland so vorher nicht vorhandenes Drittes: die rhetorisch-literarische Geschichtsschreibung mit einer kulturpolitischen Funktion. Diese Geschichtsschreibung wende sich laut Süssmann an die noch junge deutsche Öffentlichkeit – eine allgemeine Öffentlichkeit, deutschsprachig, kulturellnational, literarisch sich verständigend. Sie wollte diese Öffentlichkeit befördern, die Kulturnation in ihrer “Einheit”, ihrem Zusammenhalt stärken. Und Schiller literarisieren die Historie, weil er dieses kulturpolitische Anliegen mit ihr verfolge. Daher die Rhetorik, der Parabelcharakter, die Moralität seiner Historiographie. Schillers kulturpolitisches Engagement – und das gehöre zu den Verdiensten seiner niederländischen Geschichte – führe die Geschichtsschreibung heraus aus dem akademischen Ghetto vor die Augen der im Entstehen begriffenen deutschen Nation (ibid.: 111).

Literaturverzeichnis

- SCHILLER, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Bd. IV: Historische Schriften. 3. Aufl. München, Hanser 1962. (im Text zit. als IV unter Angabe der Seitenzahl)
- SCHILLER, Friedrich. *Werke*. Nationalausgabe, begründet v. Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, ed. Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Weimar 1943 ff. (im Text zit. mit der Sigle NA unter Angabe von Band und Seitenzahl)
- DANN, Otto/ OELLERS, Norbert/ OESTERKAMP, Ernst (Hrsg.). *Schiller als Historiker*. Stuttgart, Weimar, Metzler 1995
- DANN, Otto, "Schiller, der Historiker und die Quellen". In: DANN, Otto/ OELLERS, Norbert/ OESTERKAMP, Ernst (Hrsg.). *Schiller als Historiker*. Stuttgart, Weimar, Metzler 1995, 109-126.
- FULDA, Daniel. *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*. Berlin, New York, Walter de Gruyter 1996.
- KOOPMANN, Helmut. "Das Rad der Geschichte. Schiller und die Überwindung der aufgeklärten Geschichtsphilosophie". In: DANN, Otto/ OELLERS, Norbert/ OESTERKAMP, Ernst (Hrsg.). *Schiller als Historiker*. Stuttgart/ Weimar, Metzler 1995, 59-76.
- MÜHLACK, Ulrich. "Schillers Konzept der Universalgeschichte zwischen Aufklärung und Historismus". In: DANN, Otto/ OELLERS, Norbert/ OESTERKAMP, Ernst (Hrsg.). *Schiller als Historiker*. Stuttgart, Weimar, Metzler 1995, 5-28.
- PRÜFER, Thomas. *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*. Köln/ Weimar/ Wien, Böhlau, 2002. (Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 24)
- RÜSEN, Jörn. "Im Vorspiel der Aufklärung. Bürgerliche Identität zwischen Geschichtsbewußtsein und Utopie bei Friedrich Schiller". In: Jörn RÜSEN (Hrsg.). *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1993, 139-156.
- SEEBACH, Hinrich C. "Historiographischer Idealismus? Fragen zu Schillers Geschichtsbild". In: WITTKOWSKI, Wolfgang (Hrsg.). *Friedrich Schiller. Kunst,*

Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen, Max Niemeyer 1982, 229-251.

SÜSSMANN, Johannes. *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824).* Stuttgart, Franz Steiner 2000. (Frankfurter Historische Abhandlungen, Bd. 41)

Schillers Gott Bemerkungen zu den “Göttern Griechenlands”

Klaus Eggenesperger*

Abstract: In his poem “Die Götter Griechenlands”, Schiller highlights the difference between an idealised classical Greek society conceived as an organic whole in harmony with itself, on one hand, and modern eighteenth-century Europe, on the other, with its fragmentation and challenging materialism. It is argued that the author is more interested in emphasizing the task of art than condemning Christianity. In the last stanza, the beautiful in art is offered as the only possible means to preserve *Sinn* and humanity. The almost religious status which is given to art by Schiller is crucial for the German literary and cultural thought throughout the nineteenth century.

Keywords: Schiller, Gods of Greece, religion of art

Resumo: No poema “Die Götter Griechenlands”, Schiller elabora a diferença entre uma Grécia clássica idealizada, entendida como totalidade orgânica em harmonia consigo mesmo, e a Europa moderna do sec. XVIII com sua fragmentação e seu materialismo temível. Afirma-se que o autor está menos condenando o cristianismo do que enfatizando a função da arte. Na última estrofe, a beleza da arte é oferecida como último recurso de preservar sentido e humanidade. O status quase religioso que Schiller reserva para a arte é crucial para entender o pensar literário e cultural na Alemanha do sec. XIX.

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

Palavras-chave: Schiller, Deuses da Grécia, religião da arte

Stichwörter: Schiller, Götter Griechenlands, Kunstreligion

“In keiner anderen europäischen Kultur ist im 18. und 19. Jahrhundert der Enthusiasmus für die Antike größer als in Deutschland, weil sie hier bei den Gebildeten an die Stelle einer konfessionellen Bindung tritt.” Heinz Schlaffer

1. Glückliches Griechenland

Schillers Gedicht “Die Götter Griechenlands” stellt die Geduld des modernen Lesers auf die Probe, auch die zweite, vom Autor stark gekürzte Fassung, von der wir hier ausgehen. Außer Spezialisten für antike europäische Mythologie wird heutzutage niemand mehr mit den rund drei Dutzend griechischen Götter-, Menschen- und Ortsnamen, die hier erwähnt werden, etwas anfangen können. Aber auch wer keine gut kommentierte Schillerausgabe oder ein mythologisches Lexikon zur Hand hat, versteht, worum es grundsätzlich geht. Ein glückliches, quasi paradiesisches Zeitalter wird in den ersten zwei Dritteln des Textes vorgestellt. In immer neuen allegorischen Bildern beschwört der Autor die verlorengegangene ideale altgriechische Welt, die er mit Topoi wie Lebensfülle, Liebe, Glück, Schönheit, Freude, Treue, Freundschaft versieht. Im Einzelnen zeichnet sich Schillers Griechenland u. a. durch die Einheit von Wahrheit und Poesie (2. Strophe), den Kontakt zwischen Göttern und Menschen auf der Erde (5. Strophe), eine eudämonistische Lebensauffassung (Strophe 6), seine harmonische Körperkultur (Strophe 7), bacchantische Feste (Strophe 8) und den angstfreien Umgang mit dem Tod (Strophe 9 u. 10) aus. Der Leser kann nach dieser Lektüre eigentlich nur bedauern, nicht vor zweieinhalb Jahrtausenden als Grieche geboren worden zu sein.

Diese euphemistische Sichtweise hat Schiller nicht erfunden, sie hat einen mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund. Immer schon gab es in Europa Epochen, in denen Bereiche der antiken Kultur Vorbildcharakter

hatten, am markantesten in der Renaissance. Die deutsche Klassik war die letzte europäische Kulturepoche, die sich wesentlich an der Antike orientierte, und zwar an der griechischen. Zur Zeit Goethes und Schillers hatte der Griechenglaube die gesamte Intelligenz erfasst, es herrschte ein Neuhumanismus in den Wissenschaften, in Pädagogik, Kunst und Literatur, in dessen Mittelpunkt ein idealisiertes Bild vom griechischen Menschen stand. So stark war die Verehrung der Antike, dass eine amerikanische Germanistin dies als “the Tyranny of Greece over Germany” bezeichnete (so ein Buchtitel von Eliza M. Butler, Cambridge 1935). Keiner der damaligen Propagandisten eines idealisierten Griechentums hat jemals griechischen Boden betreten können, denn das Land blieb bis zu seiner Unabhängigkeit vom osmanischen Reich europäischen Reisenden verschlossen. Das Bild, das man sich machte, wurde aus der Rezeption der griechisch-römischen Literatur sowie der Begegnung mit den Resten altgriechischer Kunst im Italien des 18. Jahrhunderts gewonnen. Dabei ging es in literarischen Darstellungen nicht darum zu rekonstruieren, wie das Leben im antiken Griechenland gewesen sein könnte. Beispielsweise wusste der Autor der “Götter Griechenlands”, der in den Strophen neun bis elf Tod und Unterwelt so beschönigt darstellt, sicherlich, dass in der Ilias der Held Achilleus klagt, er wäre lieber Tagelöhner auf der Erde als Herrscher über das Reich der Toten. Schiller hatte seinen Homer genau gelesen. Er bemühte sich in seinem Gedicht nicht um die genaue Darstellung bestimmter historisch-kultureller Verhältnisse, sondern um die eines modernen Ideals. Goethe bringt die Funktion dieses Ideals auf den Punkt, wenn er in seinem Roman “Wilhelm Meisters Wanderjahre” notiert: “Wenn wir uns dem Altertum gegenüberstellen und es ernstlich in der Absicht anschauen, uns daran zu bilden, so gewinnen wir die Empfindung, als ob wir erst eigentlich zu Menschen würden.” (GOETHE Bd. 8: 467) Vor über 2000 Jahren waren wir, was uns heutzutage fehlt, nämlich **ganze Menschen**; um heutzutage unsere Humanität herauszubilden, sollten wir uns mit dieser glücklichen Epoche intensiv auseinandersetzen, sagt die Sentenz. Insofern diente die Antike als Spiegel, in dem die Zeitgenossen sich und ihre Gegenwart erfassten und schmerzlich ihre Defizite entdecken mussten. Schillers poetische Schilderung des antiken Griechenland hat genau diese Aufgabe.

Lesen wir den Text unter dieser Perspektive. In der ersten Fassung von 1788 heißt es in der vorletzten Strophe: *Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher*. Es war offensichtlich eine Zeit, in der Götter und Menschen eine große Familie bildeten. Bei den alten Griechen, wie Schiller sie darstellt, sind Himmel und Erde, Körper und Geist, Natur und Kultur, Leben und Tod, Dichtung und Wahrheit noch nicht streng voneinander geschieden. Besonders in den Strophen 3 und 4 feiert der Autor die von Göttern und Geistern belebte Natur. In Bäumen, Quellen, Flüssen, Bergen sahen die Griechen nicht nur Erscheinungen der Materie, sondern auch göttliche Erscheinungsformen. Die zitierten Mythen wie der des Sonnengottes Helios oder der in einen Lorbeerbaum verwandelten Daphne, die Geschichten von Niobe, Syrinx, Philomele, Demeter und Cythere (alle aus Strophe 4) gaben den Erscheinungen und Vorgängen in der Natur eine Bedeutsamkeit, einen kulturellen Sinn, den sonst nur menschliche Erscheinungen und Handlungen hatten; sie anthropomorphisierten die Umwelt. Darüber hinaus standen sie für eine ästhetische Auffassung der Welt: Zweifellos manifestiert sich in der Vorstellung, dass der Sonnengott Helios täglich von seinem Wohnsitz im Osten aus mit seinem goldenen Triumphwagen *in stiller Majestät* über das Himmelsgewölbe fährt (Zeilen 17–20) eine Schönheit, die der modernen Auffassung der Sonne als *seelenloser Feuerball* abhanden gekommen ist. Die antike Schönheit mit ihrem Sitz im Alltagsleben, die Schiller hier propagiert, verdankt sich also der Mythisierung, der anschaulichen, bildstarken Sinngebung des sonst Sinnlosen. Der griechische Polytheismus, stellt Rüdiger Safranski fest, ist Schillers wahre ästhetische Religion (SAFRANSKI 2004: 324).

2. Unglückliche Gegenwart

An die ersten elf Strophen über die Antike schließen vier gegenwartsbezogene an, die mit elegischer Klage beginnen: *Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder, / Holdes Blütenalter der Natur!* Mit diesem Auftakt ist klar, dass die folgende Darstellung der Gegenwart nicht anders kann, als ganz im Bann der idealisierten Vergangenheit zu stehen. Auf der Suche nach den überirdischen Wesen, die in der Antike die Natur belebt haben, lässt das Ich seinen Blick über die Landschaft und über den Sternenhimmel schweifen und findet alles so ausgestorben wie trostlos. Die Natur ist ein lebloses

Monstrum geworden: *Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr, / Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere* – Newtons Gravitationstheorie und mit ihr das mechanistische Weltbild der Aufklärung kommen hier zur Sprache. Natur als ein großer Mechanismus von kausalen Verknüpfungen, eine Art Maschine, die nach strengen, letztlich mathematisch formulierbaren Gesetzen funktioniert, das ist die in diesen Zeilen anklingende metaphorische Grundvorstellung. Die französischen Materialisten gingen im 18. Jahrhundert noch weiter, sie stellten sich nicht nur die unbelebte, sondern auch die belebte Natur und den Menschen nach dem Modell der Räderuhr vor: “Der menschliche Körper ist eine Maschine, die selbst ihre Federn aufzieht; ein lebendiges Ebenbild der unaufhörlichen Bewegung”, so formuliert provokativ La Mettrie in “L’Homme machine” von 1749 (LA METTRIE 2001: 26). Dem Idealisten Schiller, der den Aufbau des menschlichen Körpers in seiner Medizinerbildung studiert hatte, musste diese Vorstellung eine Schreckensvision sein. Die Strophen zwölf bis fünfzehn des Gedichts lassen erkennen, wie sehr sich der Schillersche Idealismus aus dem Horror vor den materialistischen Konsequenzen der Aufklärung speist.

Warum aber kommt bei dieser Gegenwartsdiagnose das Christentum so schlecht weg? Der Prozess der Entzauberung der Welt, an dessen Ende, nach Newton und den französischen Materialisten, schließlich eine entseelte Natur steht, ist durch das Christentum ungewollt gefördert worden. Vermittelt über die bunte Welt der Götter und Halbgötter stand der antike Mensch im direkten Dialog mit der Natur. Die christliche Lehre dagegen ist abstrakt. Sie propagiert einen verborgenen Gott, einen *Deus absconditus*, der sich nicht wie seine antiken Vorgänger mit den Menschen auf der Erde zusammentut und der trotz Offenbarung letztlich unerkennbar bleibt. Der christliche Monotheismus hat dazu beigetragen, die Natur zu entzaubern und dadurch eine trostlose Moderne vorbereitet. Die moderne Welt ist indifferent gegenüber ihrem Schöpfer, dem großen göttlichen Uhrmacher (*Nie gewahr des Geistes, der sie lenket*), wie auch indifferent gegenüber menschlichen Gefühlen (*Selger nie durch meine Seligkeit*). Es ist eine Welt, *die, entwachsen ihrem Gängelbände, / Sich durch eignes Schweben hält* (Strophe 15) und deshalb keine Götter braucht. Dieses so ambivalente Bild taucht hier nicht zum ersten Mal auf. An prominenter Stelle, gleich zu Beginn der ersten Strophe heißt es, dass die antiken Götter die Menschen am leichten

Gängelband der Freude geführt haben. Kleine Kinder lassen sich am Gängelband führen; das antike Griechenland wird so offensichtlich zur glücklichen Kindheitsstufe der Menschheit. Rund 2000 Jahre später, nach der Entstehung der modernen Naturwissenschaft und auf dem Höhepunkt der Epoche der Aufklärung, ist die Menschheit erwachsen geworden, so dass jedes Gängelband überflüssig geworden ist – was Schiller, ein Enthusiast der Freiheit, nur begrüßen kann. Andererseits ist die Welt dadurch verarmt, es fehlt ihr an Sinn, an Freude und vor allem an Schönheit. Der große Mechanismus, zu dem die Natur im 18. Jahrhundert geworden ist, bietet dem Menschen keine wirkliche Heimat. Deutlich zeigt sich, wie widersprüchlich der Autor seine Gegenwart beurteilt. Seine kritische Zeitdiagnose hat er in einigen theoretischen Schriften der neunziger Jahre, vor allem in den Briefen zur ästhetischen Erziehung der Menschheit, genauer ausgeführt. Hier im letzten Drittel der „Götter Griechenlands“ wird selbstverständlich nicht analysiert, sondern die Moderne als ein kaltes, seelen- und gefühlloses Universum sprachlich inszeniert, das heißt mit poetischen Mitteln veranschaulicht.

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu wissen, dass der junge Schiller in der ersten Hälfte der achtziger Jahre die Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten noch anders gesehen hat. In der sogenannten „Theosophie des Junius“, als Bestandteil eines Romanfragmentes mit dem Titel „Philosophische Briefe“ 1786 veröffentlicht, werden die Naturprinzipien als Symbole mit immaterieller Bedeutung gedeutet, die auf die Fragen des Menschen nach dem Sinn Antwort geben: „Die Gesetze der Natur sind Chiffren, welche das denkende Wesen zusammenfügt (...)“ (SCHILLER Bd. 5: 344). Zentrales, alles beherrschendes Prinzip ist die Liebe, sowohl in der Natur als auch unter den Menschen. Keinesfalls knechtisches Gesetz der Schwere, wird die Gravitation in Schillers „Theosophie“ in Analogie gesehen zur Anziehung der Menschen untereinander durch die Liebe. Die aufstrebenden Naturwissenschaften des 18. Jahrhunderts werden gefeiert: „Eine neue Erfahrung in diesem Reiche der Wahrheit, die Gravitation, der entdeckte Umlauf des Blutes, das Natursystem des Linnäus, heißen mir ursprünglich eben das, was eine Antike, in Herkulanum hervorgegraben – beides nur Widerschein eines Geistes, neue Bekanntschaft mit einem mir ähnlichen Wesen. Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur (...)“ (SCHILLER

Bd. 5: 345). Hier werden die Erforschung der Natur und die Erforschung der Antike (Stichwort Herculaneum, wo schon zu Schillers Zeiten Ausgrabungen stattfanden) gleichgesetzt; beide dienen dem Erkennen des Göttlichen und damit auch des Menschlichen. Die enthusiastische Haltung, die sich in der "Theosophie des Junius" manifestiert und die auch in Gedichten aus den achtziger Jahren, vor allem in dem berühmten, durch Beethoven vertonten "An die Freude" anklingt, ließ sich nicht durchhalten; Schiller musste seine kosmische Liebesphilosophie aufgeben.

Nach diesem kurzen Überblick über das Gedicht und einige kulturphilosophische Grundgedanken seines Autors dürfte klar sein, dass es in den "Göttern Griechenlands" nicht darum geht, den altgriechischen Polytheismus zu verherrlichen und das monotheistische Gebot des Alten Testaments anzugreifen. Gleich zum Zeitpunkt seiner ersten Veröffentlichung hatte der Text eine entsprechende Kontroverse ausgelöst (dazu FRÜHWALD 1969) und bis heute wird er so missverstanden. Immer noch finden sich Kommentatoren, die von einer "Generalabrechnung mit dem für den Tod der Antike verantwortlichen Christentum" (MAYER 2004: 327) sprechen, ganz im Sinne der Kritik von Stolberg wie der Verteidigung des Gedichts durch Forster vor fast 220 Jahren. Dagegen bleibt festzuhalten: Zentral für die "Götter Griechenlands" ist nicht die Gegenüberstellung von sinnfroher Antike versus sinnfeindlichem Christentum, wie sie z. B. in Goethes "Braut von Korinth" gestaltet ist. Schillers Strategie in diesem Text besteht darin, das antike Griechenland zu idealisieren, um davon ausgehend umso deutlicher eine beschädigte Gegenwart darstellen zu können. Zur traurigen Entwicklung hat das Christentum sicherlich beigetragen: *Alle jene Blüten sind gefallen / Von des Nordes schauerlichem Wehn; / Einen zu bereichern unter allen, / Musste diese Götterwelt vergehn.* Doch letztlich handelt es sich um den bedauerlichen, aber unvermeidlichen Prozess des Erwachsenwerdens der Menschheit, der in die moderne, aufgeklärte Welt mündet.

3. Die Aufgabe der Kunst

Könnte das Gedicht an dieser Stelle, also mit dem Hinweis auf die erwachsen gewordene und entzauberte Welt, schließen? Von der ersten Zeile an ging es wortgewaltig um den unaufhebbaren Gegensatz zwischen Ideal und

Wirklichkeit, zwischen dem glücklichen antiken Griechenland und einer trostlosen Gegenwart. Es dabei zu belassen, bei diesem Gegensatz einfach stehenzubleiben, wäre für einen Autor, dem so sehr an der Sinngebung des Sinnlosen gelegen ist, wie für seine zeitgenössischen Leser, die Sinnstiftung von einem Gedicht erwarteten, äußerst unbefriedigend. Folgerichtig mündet der so beschworene Dualismus in der letzten Strophe in eine Reflexion über Kunst und Leben, die mit der bekannten Sentenz endet: *Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muß im Leben untergehn.*

Dem heutigen Leser muss ein Poem aus 16 Strophen, das auf eine glatt formulierte und banal klingende Lebensweisheit in den letzten zwei Zeilen hinausläuft, ziemlich antiquiert erscheinen. Ein späterer, viel kürzerer Text Schillers, zu seinen Lebzeiten ohne Resonanz geblieben, gilt heutzutage als eines der schönsten Gedichte deutscher Sprache. Sein Titel ist "Nänie", also Klagelied; es beginnt mit dem Ausruf: *Auch das Schöne muss sterben!* In wenigen Versen wird der Tod von drei verschiedenen mythischen griechischen Gestalten betrauert, welche die menschliche als höchste Form der Schönheit repräsentieren. Die Klage um den Tod mündet dann in das Bekenntnis zur Kunst, konkret zur Dichtkunst: *Auch ein Klagelied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich, / Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.* Kunst konserviert die Schönheit in ihrem Medium, damit diese, die als Ideal keinen dauerhaften Bestand im Leben hat, fortleben kann. Genau das wird aber auch in den "Göttern Griechenlands" behauptet: Im antiken Griechenland war das Leben sinnhaft und schön, in der Moderne gibt es poetischen Sinn nur noch in der Kunst zu finden. Diese Wendung am Schluss deutete sich in der ersten Fassung des Gedichts schon an, ist aber erst bei der Erarbeitung der 2. Fassung in den neunziger Jahren, als Schiller seine ästhetischen Positionen gefestigt hatte, expliziert worden.

Seine kulturphilosophische Bekenntnisse wie ästhetische Überzeugungen in Gedichtform darzulegen, so etwas haben deutsche Autoren nicht erfunden, aber es war doch lange Zeit ein im deutschsprachigen Raum besonders gepflegter Typ von Poesie, bekannt unter dem Namen Ideen- oder Gedankenlyrik. Die Verächter von Schillers Gedichten werfen dem Autor die allzu emphatische Sprache, seinen pathetischen Stil vor, welcher schlicht dazu diene, einen bestimmten Ideengehalt poetisch zu verkleiden. Und warum überhaupt Lyrik als Werkzeug zu solch unpoetischen Zwecken missbrauchen, eignen sich andere

Formen sprachlichen Ausdrucks nicht viel besser dazu? Die “Götter Griechenlands”, gemeinhin als ein Paradebeispiel deutscher Gedankenlyrik zitiert, sind aber weit mehr als gereimte Weltanschauung. Das Überleben der Schönheit in der Kunst wird von Schiller nicht nur einfach postuliert; die Schönheit erscheint in der meisterhaften sprachlichen Form dieses Gedichts. Schon Wilhelm von Humboldt hat sich entsprechend zu der Qualität dieser poetischen Sprache geäußert: “Was ich von Schillers Stil sage, gilt in noch viel prägnanterem Sinne von denjenigen seiner Gedichte, welche vorzugsweise der Ausführung philosophischer Ideen gewidmet sind. Sie erzeugen die Idee, umkleiden sie nicht bloß mit einem dichterischen Schmuck.” (nach ALT Bd.2: 254). Dass aus der Klage des Untergangs neue Schönheit entsteht, dieser Gedanke wird in den “Göttern Griechenlands” am Schluss ausgesprochen und hat mit dem Gedicht gleichzeitig materielle Gestalt gewonnen, sozusagen als Beweis seiner selbst. 16 gleich gebaute Strophen, jede aus 8 Versen bestehend, alle im gleichen Reimschema verfasst, sind durchgängig im trochäischen Metrum gebaut. Der jeweils letzte, der achte Vers einer Strophe behält das Metrum, ist jedoch von fünf auf drei Hebungen verkürzt. Insofern zeigt das Gedicht schönes Maß und Proportion im klassischen Sinn. Auch die benutzten rhetorischen Mittel sind der gedanklichen Grundlinie nicht einfach aufgesetzt; Gedanke und Form entsprechen einander. Was P. A. Alt von Schillers Lyrik im Allgemeinen sagt, gilt für “Die Götter Griechenlands” ganz besonders: Die hier benutzten rhetorischen Muster, die Chiasmen und Amplifikationen, die mächtigen Sentenzen und pathetischen Ausrufe widerspiegeln deutlich die extreme Spannung der Gegensätze, die Schillers Denken trägt (ALT Bd.2: 260).

Die Hochschätzung, ja aus heutiger Sicht Überschätzung der Kunst, die in den “Göttern Griechenlands” ausgesprochen ist, wird etwas später in den “Ästhetischen Briefen” von Schiller als kulturtheoretische Position entwickelt und gerechtfertigt. Weder das Christentum noch die Vernunft, weder Gelehrsamkeit noch politische Revolutionen werden die Defekte der modernen Gesellschaft beheben können, so lautet die Diagnose. Angesichts einer entseelten Gegenwart vermag allein die Kunst den Menschen von sinnentleerter Rationalität und Entfremdung zu befreien, nur sie stiftet noch Sinn. So gesehen sind die wahren Götter Schillers eigentlich nicht die griechischen, es ist die Kunst, die für ihn die Rolle eines modernen Gottes einnimmt. Die griechischen Götter werden zwar wortgewaltig bewundert

und gefeiert, aber ihre Zeit ist vorbei; die Distanz zur Antike ist unüberbrückbar: *Ach, nur in dem Feenland der Lieder / Lebt noch deine fabelhafte Spur.*

Mit Schiller hat das deutsche Bürgertum Kunst als Trostmittel oder auch Surrogat inmitten einer unschönen Gegenwart begriffen. Ein Jahrhundert lang hat es in seinem Lieblingsautor den hervorragenden Repräsentanten eines apolitischen Humanismus gesehen. 1905 bringt Hugo von Hofmannsthal das auf die Formel: “Wissen, dass man ein großer Herr ist, weil man ein Mensch ist”. Sein Text zum 100. Todestag Schillers endet in der nur dürftig verhüllten Rechtfertigung der imperialistischen kaiserlichen Flottenpolitik dieser Jahre (vgl. HOFMANSTHAL 2000: 180 f.). Weit mehr als über Schiller sagt dies etwas über die geistige Verfassung des deutschen Bürgertums um die Jahrhundertwende aus. Als “machtgeschützte Innerlichkeit” hat man diesen Zustand einmal bezeichnet. Was in Schillers Schriften nicht dazu passte, wurde ignoriert. Als Theoretiker ist Schiller aber sehr ambivalent, man kann von ihm ausgehend die Funktion von Kunst eher palliativ oder eher kritisch auffassen. So heißt es z. B. in seinem Aufsatz “Über das Erhabene”: “Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behülflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen” (SCHILLER Bd.5: 793). Alt spricht bezogen auf solche Äußerungen von einer “Ästhetik des Widerstands gegen die unbeherrschbar scheinenden Kräfte der äußeren Wirklichkeit” (ALT Bd.2: 97). Bekanntlich ist in vielen Schillerschen Dramen der Aspekt des Widerstands zentral; große Bühnenfiguren wie Franz Moor, Don Carlos oder die Jungfrau von Orleans sind alle Protagonisten der Rebellion.

Ob nun konservativ oder revolutionär interpretiert, die Schillersche Ästhetik beruht grundsätzlich auf einer unüberschreitbaren Grenze von Kunst und Leben, wie sie in der letzten Strophe der “Götter Griechenlands” anschaulich geschildert ist. Die griechischen Götter sind nun Kunst geworden, *Aus der Zeitflut weggerissen, schweben / Sie gerettet auf des Pindus Höhn.* Gerade die Position des strikten Abstands garantiert die Autonomie des schönen Scheins, seine Erhöhung und damit auch seinen Vorbildcharakter. Mit dieser Art von ästhetischer Zwei-Welten-Lehre unterscheidet sich der im Umfeld des südwestdeutschen Pietismus aufgewachsene Schiller von den Frühromantikern und anderen Bewunderern seines Werkes wie

Hölderlin, die sich die Versöhnung von Kunst und Leben zum Ziel gesetzt hatten. Aus heutiger Sicht treten aber auch die Gemeinsamkeiten deutlich hervor; seine Hochschätzung der Kunst teilte Schiller in Deutschland mit vielen anderen Zeitgenossen. Sowohl Weimarer Klassik als auch deutsche Romantik propagierten einen Kult an der Kunst, der religiöse Züge hatte. Heinz Schlaffer hat vor einiger Zeit darauf hingewiesen, dass die deutsche Literatur jener Zeit Religion durch Kunst ersetzt hat, wobei die Idealisierung der Antike dabei eine entscheidende Rolle spielte, vgl. das Zitat, diesem Aufsatz als Motto voransteht (aus SCHLAFFER 2001: 93). In dieser Überbewertung der Kunst fanden Klassizisten und Romantiker, die sich über die Bedeutung der Antike für die Moderne nicht einig sein mochten, ihren gemeinsamen Nenner. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts beschränkte sich das Metaphysische immer mehr aufs Ästhetische und schließlich auf die Möglichkeit, den Kunstgenuss rauschhaft zu intensivieren; am deutlichsten vielleicht in der Musik, für die der Name Wagner steht. So blieb dann für viele bedeutende Intellektuelle im deutschsprachigen Raum die Kunst als einzige religiöse und metaphysische Instanz übrig. Diese Kunstreligion findet im Klassizisten Schiller ihren Vorläufer und klingt bei ihm in den “Göttern Griechenlands” deutlich an – was nicht heißen soll, dass seine Positionen nicht von denen Schopenhauers oder Nietzsches zu unterscheiden wären. Gott, Unsterblichkeit und Freiheit sind für das 18. Jahrhundert, aus dem Schiller kommt, noch keine bloß ästhetischen Illusionen. Schönheit als Ideal hängt bei Goethe und Schiller untrennbar mit Moralität wie mit Wahrheit zusammen. Für die Griechen bezeichneten die Substantive *kalón* (das Schöne) und *agathón* (das Gute) den Doppelaspekt des Ästhetischen und Ethischen, unter dem sie den Menschen sahen. Auch in Schillers Gedicht gibt es Schönheit nur im Zusammenhang mit Moralität; Sinneslust und Lebensfreude sind mit der Keuschheit der Grazie verknüpft: *Damals war nichts heilig, als das Schöne, / Keiner Freude schämte sich der Gott, / Wo die keusch errötende Kamöne, / Wo die Grazie gebot.* Die von den Weimarer Klassikern propagierte wahre Humanität war immer an die berühmte, auf Platon zurückgehende Trias vom Wahren, Schönen und Guten gebunden.

Schillers “Die Götter Griechenlands” hat in der deutschen Literatur unmittelbaren Einfluss ausgeübt, nachweisbar beispielsweise im Werk Hölderlins und Novalis’. Für seinen Nordsee-Zyklus schreibt Heinrich Heine

dann in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein Gedicht, das sich direkt auf das Schillersche bezieht und denselben Titel hat. Die Gottesfrage, die bei Heine von den Anfängen bis zu seinem Todesjahr einen zentralen Platz einnimmt, wird nirgendwo sonst im “Buch der Lieder” so ausführlich thematisiert. Allerdings wird dort der Untergang der altgriechischen Götterwelt nicht wie bei Schiller elegisch betrauert, sondern offen gerechtfertigt. Heine nimmt dort meines Erachtens poetisch vorweg, was er ein paar Jahre später essayistisch konstatiert: das Ende der “Kunstperiode”, der klassisch-romantischen Epoche der deutschsprachigen Literatur, für welche die Namen Goethe und Schiller wie keine anderen stehen. Dies aber ist eine eigenständige, ausführlichere Darstellung wert.

Literaturverzeichnis

Alle kursiv hervorgehobenen Stellen stammen aus den „Göttern Griechenlands”; Schiller ist zitiert nach:

Schillers sämtliche Werke. 5 Bände. Hg. Gerhard Fricke, Herbert Göpfert. München, Hanser 1987.

ALT, Peter-André. *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bde. München, Beck 2003.

FRÜHWALD, Wolfgang. “Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht Die Götter Griechenlands”. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 13, 1969, 251-271.

FUHRMANN, Manfred. *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt a.M./ Leipzig, Insel 1999.

GOETHE Werke. Hamburger Ausgabe, 14 Bände. Hg. Erich Trunz. München, Beck 1981.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche*. Frankfurt a.M. / Leipzig, Insel 2000.

KOOPMANN, Helmut. “Poetischer Rückruf”. In: OELLERS, Norbert (Hg). *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart, Reclam 1996, 70-83.

LA METTRIE, Julien Offray de. *Der Mensch eine Maschine*. Übersetzung Theodor Lücke. Stuttgart, Reclam 2001.

- MAYER, Mathias. "Klassik und Romantik". In: HOLZNAGEL, Franz-Josef u.a.: *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart, Reclam 2004, S. 261-373.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München, Hanser 2004.
- SCHLAFFER, Heinz. *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München / Wien, Hanser 2001.

Friedrich Schiller e Gonçalves Dias

Karin Volobuef*

Abstract: In this essay I want to begin with a short survey on the reception of Schiller in England and Portugal, especially in regard to the impact of the play *The Robbers* and the narrative *The Ghostseer*. As a matter of fact, Schiller was not only read and translated, but he actually imprinted his mark on (the) literature outside Germany. His ideas and works made important contributions to the Romantic movement – that of Brazil, where his writings arrived through France and Portugal, but Schiller was read directly in German at least by Gonçalves Dias. Schiller's contribution to the works of Gonçalves Dias can be most clearly seen in the drama *Patkull*, in which there are similarities to *Wallenstein*, and in the translation of *The bride of Messina*, which was unfinished when the Brazilian writer prematurely died.

Keywords: Friedrich Schiller; *Wallenstein*; Gonçalves Dias; *Patkull*

Zusammenfassung: In diesem Essay möchte ich anfangs einige Informationen über Schillers Rezeption in England und Portugal zusammenbringen, hauptsächlich was die Wirkung des Stückes *Die Räuber* und der Erzählung *Der Geisterseher* betrifft. Schiller wurde dort nämlich nicht nur gelesen und übersetzt, sondern hat auch tiefe Spuren in der Literatur dieser Länder hinterlas-

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Língua e Literatura Alemã, UNESP. Rodovia Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 Araraquara SP – e-mail: volobuef@fclar.unesp.br.

sen. Mit seinen Ideen und Werken gab er einen äußerst wichtigen Anstoß für die Romantiker vieler Länder – auch in Brasilien. Als Vermittler fungierten dabei Frankreich und Portugal, doch zumindest von Gonçalves Dias wurde Schiller direkt auf Deutsch gelesen. Die Bedeutung Schillers für das Schaffen von Gonçalves Dias kommt besonders deutlich zum Ausdruck in dem Drama *Patkull*, das sich an den *Wallenstein* anlehnt. Schillers Bedeutung wird aber auch sichtbar bei der Übertragung der *Braut von Messina* ins Portugiesische, an welcher der brasilianische Romantiker noch emsig arbeitete, als er frühzeitig aus dem Leben schied.

Stichwörter: Friedrich Schiller; *Wallenstein*; Gonçalves Dias; *Patkull*

Resumo: O artigo retrata algumas etapas da recepção de Schiller na Inglaterra e Portugal, especialmente no que se refere ao impacto causado pela peça *Os bandoleiros* e a narrativa *O visionário*. Schiller não apenas foi lido e traduzido, mas suas obras efetivamente produziram ecos na literatura fora da Alemanha. Seu estímulo, idéias e criações sem dúvida deram um impulso fundamental para o Romantismo de muitos países – inclusive do Brasil. Aqui suas reverberações chegaram via França ou Portugal, mas, pelo menos no caso de Gonçalves Dias, Schiller foi lido diretamente em alemão. A importância de Schiller para a obra de Gonçalves Dias pode ser percebida com maior clareza na peça *Patkull*, que se ampara em *Wallenstein*, e também na tradução *A noiva de Messina*, em que o romântico brasileiro trabalhava na época de sua morte tão precoce.

Palavras-chave: Friedrich Schiller; *Wallenstein*; Gonçalves Dias; *Patkull*

1. Friedrich Schiller

A produção de Friedrich Schiller cobre um leque imenso de formas e temas. Schiller pode ser lido e discutido sob o ponto de vista da poesia e do teatro, mas também da história, da filosofia, da política, etc. Seu nome aparece em estudos sobre a balada, em investigações sobre a Revolução Francesa, em trabalhos sobre o mito. Para os alemães, foi um clássico; para o resto da Europa, um romântico. Conservador para uns, revolucionário para outros. De um lado, o dramaturgo que reintroduziu o coro no teatro em pleno século XIX, de outro, o pensador arrojado que em seu ensaio *Poesia*

ingênua e sentimental discutiu a oposição entre a Natureza e o Belo e, com isso, trouxe à baila duas noções que serão fundamentais para a teoria romântica. Leitor assíduo de Rousseau e, notoriamente, de Kant – Schiller foi um pensador irrequieto e ousado, que não teve medo de desafiar os poderosos ou de entrar em choque com as normas estabelecidas. Pobre e sem padrinhos influentes, ao longo de seus 46 anos de idade manteve-se fiel a seus ideais em defesa da liberdade do indivíduo e em prol de um senso estético apurado. De um lado, enalteceu os deuses da Grécia; de outro, criou o personagem Karl Moor, um fora-da-lei charmoso e emblemático que assaltava os ricos e acolhia os pobres.

Com essa abrangência, Schiller produziu um conjunto de obras que representa um monumento cultural não apenas no cenário da Alemanha, mas de várias nações, inclusive o Brasil, conforme veremos mais adiante em relação a Gonçalves Dias. E essa presença tão marcante ocorreu já desde a primeira peça de Schiller – *Die Räuber* ou *Os bandoleiros*, de 1781. Ao lado de outras obras, como o *Werther* de Goethe, ou a balada *Lenore*, de Gottfried A. Bürger, *Os bandoleiros* deixou uma marca tão forte, que não se poderia imaginar o Romantismo de vários países sem ela. No caso de *Os bandoleiros*, principalmente a vertente do Romantismo social – representada por Victor Hugo na França, Castro Alves no Brasil – não seria a mesma se não tivesse recebido, direta ou indiretamente, o estímulo proveniente de Schiller.

É o que vemos, por exemplo, em Portugal. Alexandre Herculano inspirou-se n’*Os bandoleiros*, ao compor seu poema *A semana santa* (escrito em 1829). Apesar do título, que parece indicar uma temática religiosa, o poema volta-se contra o absolutismo e contra o domínio dos ingleses em solo português, e manifesta-se em prol das liberdades civis. Para Antônio Serpa (HERCULANO 1959: XIX), o poema *A semana santa* é um verdadeiro “manifesto liberal”, ou seja, uma defesa da burguesia portuguesa, classe até então subjugada pela aristocracia e pelo domínio inglês. Para servir de epígrafe a seu poema, Alexandre Herculano escolheu uma frase do ato 5 (cena 1) d’*Os bandoleiros*: “O pensamento chamado *Deus* desperta um vizinho temível cujo nome é *Juíz*.” (SCHILLER 2001: 209, grifo no original). Na peça de Schiller essa frase é dita pelo pastor Moser, que procura sensibilizar o tirano Franz Moor (irmão do bandido simpático Karl Moor) e fazer com que ele se

arrependa dos seus abusos e crueldades. No poema de Alexandre Herculano, Deus é invocado para sensibilizar o partido absolutista liderado por D. Carlota Joaquina e o infante D. Miguel, derrotados por D. Pedro IV (D. Pedro I no Brasil), o qual liderou a causa liberal e levou D. Maria II ao trono em 1834. Para Antônio Serpa o poema é representativo do pensamento político de Alexandre Herculano, e versos como “Creio que Deus é Deus e os homens livres!” (HERCULANO 1959: 7) estariam imbuídos do mesmo espírito de defesa incondicional da liberdade que Schiller imprimiu em sua peça *Os bandidos*.

Na Inglaterra, a tradução da peça de Schiller – *The Robbers*, feita por A. F. Tytler – apareceu em 1792 (PIRIE 1994: 499). Na terra de Robin Hood, o impacto de Karl Moor foi enorme. E não apenas pelo seu papel de nobre bandido. O público inglês percebeu no protagonista schilleriano uma angústia semelhante à de Hamlet (o que se expressa, p.ex., no monólogo de Moor no Ato 4, cena 5). Além disso, Karl tem um caráter duplo – de anjo e de demônio –, que o aproxima do Lúcifer em *Paradise Lost*, de John Milton. Longe de ser uma figura simples, Karl Moor fascinou pelas suas contradições. Como resultado, na visão de alguns críticos (FAIRCHILD 1931: 36), é dele que vêm os principais ingredientes que um pouco mais tarde vão compor o herói byroniano: um jovem descrente e atormentado, impulsivo e desafiador, um misto de filósofo e marginal.

Samuel Coleridge, um dos fundadores do movimento romântico inglês, ficou extremamente impressionado com a obra e, em 1798, viajou com Wordsworth para a Alemanha, passando depois a dedicar-se intensamente à leitura da filosofia e literatura alemãs (FURST 1979: 39). Dessa atividade resultou, por fim, sua tradução do *Wallenstein* em 1800 (PIRIE 1994: 211; FAIRCHILD 1931: 261).

Um ano antes, em 1799, Scott havia publicado sua tradução da peça *Götz von Berlichingen*, de Goethe, ambientada no séc. XVI (aprox. 1525).¹ Esse interesse por *Götz* e *Wallenstein* nos primórdios do séc. XIX evidencia a preocupação dos ingleses pela temática histórica. Pouco depois, em 1814, Walter Scott cria o *romance* histórico, ou seja, transpõe para a narrativa o que

¹ Götz von Berlichingen viveu de 1480 a 1562.

Schiller e Goethe faziam no teatro. Talvez os dois alemães tenham contribuído mais do que se imagina para o surgimento desse novo gênero literário.

De qualquer modo, a forte presença do medievalismo no final do século XVIII e início do XIX marcou a obra de muitos românticos. No caso de Byron, ele se mescla principalmente com elementos macabros e góticos. Em uma carta de 11.08.1807, endereçada a Miss Pigot (FAIRCHILD 1931: 302-303), Byron afirma que uma de suas fontes foi a narrativa *Der Geisterseher* ou *O visionário* (1788), de Schiller. Nesse texto, Schiller reuniu elementos que tinham um enorme apelo para o leitor de seu tempo: sociedades secretas, magia e ocultismo, intrigas de jesuítas e charlatões. Mesmo assim, nem o próprio Schiller imaginava um sucesso tamanho. Na verdade, foi tão grande que ultrapassou as fronteiras geográficas e lingüísticas e chegou até a Inglaterra.

E isso porque havia então entre os ingleses um grande interesse pela literatura alemã. Como resultado, em 1795 Tímaeus publicou *The Ghostseer*, a primeira tradução inglesa da narrativa *Der Geisterseher*. No entender de alguns críticos, a narrativa schilleriana foi uma das fontes para o romance gótico *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis. Lewis, aliás, ainda tem seu nome ligado ao de Schiller em outro momento áureo de sua carreira: em 1797, conquistou a fama de exímio tradutor com sua versão *The Minister* da peça *Kabale und Liebe* (ou *Intriga e amor*).

Em Portugal, a narrativa *Der Geisterseher*, de Schiller, foi traduzida por Alexandre Herculano. Sua leitura também foi estimulante para os portugueses. Dela veio a inspiração para o poema *A noite do castelo* (publ. em 1836), de Antônio Feliciano de Castilho (FRANÇA 1993: 205). Grande fomentador da literatura gótica portuguesa, tradutor do *Fausto* de Goethe, Castilho foi também uma figura importante para a carreira literária de Gonçalves Dias.

E com Gonçalves Dias Schiller vai chegar ao Brasil.

É bem verdade que Gonçalves Dias é conhecido nas letras brasileiras como o grande poeta indianista e, para Antonio CANDIDO (1981: 81), ele é “o verdadeiro criador da literatura nacional” – e não Gonçalves de Magalhães, o dito introdutor oficial do Romantismo brasileiro. Autor das *Poesias americanas* (1846), de *I Juca Pirama* (1857) e *Os timbiras* (1857), Gonçalves

Dias foi saudado por Machado de Assis no Brasil, por Alexandre Herculano em Portugal. Sua obra, porém, não se restringe ao indianismo. Menos conhecida, é na sua obra *teatral* que encontraremos alguns dos rastros de Schiller no Brasil.

2. Schiller no Brasil: Gonçalves Dias

Gonçalves Dias nasceu no Maranhão em 1823, indo mais tarde estudar Direito em Coimbra, onde permaneceu de 1838 a 1844. Em 1845, aos 21 anos de idade, embarcou de volta ao Brasil. Não tinha dinheiro algum, nem mesmo para a passagem, que teve que ser paga pela madrasta, no Maranhão. Em sua bagagem trazia, porém, sua verdadeira riqueza, ou seja, os frutos literários de sua estadia em Coimbra: a famosa “Canção do exílio”, as peças teatrais *Patkull* e *Beatriç Cenci*, e o romance autobiográfico *Memórias de Agapito Goiaba*.

Além disso, a presença em Coimbra também fez com que estudasse a fundo os clássicos portugueses, colaborasse na redação do periódico *O trovador*, e aderisse ao grupo de medievalistas ativo na cidade (FIQUEIREDO 1966: 348; MOISÉS 1971: 165-166; BANDEIRA 1962: 17). Esse entrosamento com a tradição literária portuguesa e com os românticos lusitanos despertou o entusiasmo de Antônio Feliciano de Castilho, que se prontificou² a publicar o poema “O índio” na *Revista universal lisboense* (CANDIDO 1981: 82-83; BANDEIRA 1962: 27).

Além de tudo isso, foi durante a estadia em Coimbra (em 1843) que Gonçalves Dias iniciou os estudos da língua alemã, tornando-se o único romântico brasileiro a dominar esse idioma e a poder ler diretamente no original. Como resultado dessa fluência podemos encontrar na obra de Gonçalves Dias diversas marcas que apontam para a amplitude de suas leituras. É bem verdade que outros românticos brasileiros, como Álvares de Azevedo e Visconde de Taunay, também demonstram conhecer Klopstock, Schiller, Goethe, Hoffmann. Gonçalves Dias, porém, chega a citá-los diretamente *em* língua alemã. A famosa “Canção do exílio” (DIAS

² Uma oferta que não chegou a ser aceita, pois Gonçalves Dias preferiu guardar o poema para publicação no Brasil.

1949: 350), por exemplo, traz como epígrafe os versos iniciais da canção de Mignon “Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen” do romance *Wilhelm Meister*, de Goethe. Fora ela, outros poemas ainda são antecidos por trechos de Schiller, Kleist, Wieland.

Mas a ligação de Gonçalves Dias com a Alemanha não ficou apenas no papel. Em 1852 Gonçalves Dias foi nomeado oficial da Secretaria dos Negócios Estrangeiros, partindo dois anos mais tarde para a Europa. Em 1856 chegou à Alemanha, onde, um ano depois, a editora Brockhaus de Leipzig publicou sua antologia *Cantos*, a parte inicial (cantos I a IV) do poema *Os Timbiras* e o *Dicionário de Tupi* (MENEZES 1978: 233).

Conforme já apontaram vários estudiosos, as poesias gonçalvianas deixam entrever o reflexo das obras de autores como Victor Hugo, Gautier, Dante, Herculano, Garrett, Basílio da Gama (CANDIDO 1981: 88-89; RICARDO 1986: 115-119). Já as peças teatrais, a começar pelas escritas em Coimbra, revelam o diálogo com Friedrich Schiller – diálogo esse atestado pela temática histórica, a linguagem elevada e a estrutura construída segundo padrões clássicos.

A produção dramática de Gonçalves Dias compreende as seguintes peças: *Patkull* (1843), *Beatriç Cenci* (1843), *Leonor de Mendonça* (1847) e *Boabdil* (1850). Nesses textos, visita respectivamente a Alemanha de 1707, a Itália de 1598, Portugal de 1512, a Espanha dos tempos da presença árabe (1492), e aborda temas como traição, pena de morte, incesto, adultério, que sem dúvida dificultaram o acesso não apenas aos palcos brasileiros, como também à chance de publicação.

Como resultado, *Boabdil* foi traduzida e encenada na Alemanha, não no Brasil. *Beatriç Cenci* foi rejeitada pelo Conservatório Dramático (órgão com poderes de censura) sob a alegação de que era imoral, ou conforme outras interpretações, porque a linguagem empregada não era correta (RICARDO 1986: 120-121; JACOBBI 1958: 41). Essa objeção, aliás, teria levado Gonçalves Dias a escrever *Sextilhas de Frei Antão* em português arcaico a fim de demonstrar seus conhecimentos do idioma. *Leonor de Mendonça*, que Décio de Almeida PRADO (1993: 247) chama de “O mais belo drama do nosso romantismo – e talvez de todo o teatro brasileiro”, foi aceita pelo Conservatório, mas João Caetano recusou-se a atuar nela (JACOBBI 1958: 62-63). Por fim, *Leonor de Mendonça* foi encenada no Maranhão, tornando-se

inclusive a única obra teatral de Gonçalves Dias a ser publicada ainda em vida do poeta (a impressão se deu em 1847). As demais peças permaneceram inéditas até saírem na edição de *Obras póstumas* em 1868-1869 (MAGALDI s.d.: 67; RICARDO 1986: 70).

No que se refere a *Patkull* – a peça ambientada na Alemanha de 1707 – talvez a sua fonte de inspiração também seja uma obra alemã. Não se sabe ao certo se Gonçalves Dias conhecia o romance *Patkul - Historischer Roman* (1835), que Nina Rog publicou em Leipzig pela editora Kollmann. Entretanto, os comentadores apontam para duas obras como sendo as principais fontes que o autor teria consultado. Uma delas é a *História de Carlos XII* (1731), de Voltaire, de onde Gonçalves Dias teria extraído os eventos da vida do protagonista Patkul e, inclusive, a equivocada grafia “Patkull”. A segunda seria a peça histórica *Wallenstein*³ (1799), de Friedrich Schiller, que teria fornecido não apenas informações gerais sobre a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), como também a inspiração estética (JACOBBI 1958: 49, 51).

A ação de *Patkull* desenrola-se principalmente na Alemanha (em Mecklenburg e Dresden), enquanto o desfecho se passa na Polônia (em Casemir, nas imediações de Posen). O protagonista da peça é uma figura histórica: Johann Reinhold Patkul (1660-1707), um gentil-homem sueco, que prestou serviços a Augusto II da Saxônia e Polônia e ao czar russo Pedro I. Por fim, em 1707, foi executado na roda, segundo as ordens de Carlos XII, rei da Suécia.

O personagem central de *Patkull* é um herói sensível e apaixonado, que se torna alvo de inveja e traições. Gonçalves Dias busca no contexto histórico apenas os elementos necessários para caracterizar seu protagonista como homem valoroso na batalha e, uma vez conseguida essa caracterização, o olhar passa a afastar-se do plano histórico para fixar-se nos conflitos emocionais e existenciais.

Ao contrário de Schiller – que mostrou Wallenstein como guerreiro heróico mas também como figura orgulhosa e dilacerada por impulsos demoníacos – Gonçalves Dias cria um Patkull absolutamente íntegro, fiel,

³ Peça da qual não há tradução brasileira, a despeito de ter atraído ampla divulgação: foi traduzida para o francês por Benjamin Constant e para o inglês por Coleridge.

valoroso até o momento de sua execução. A peça acompanha o período final de sua vida, ou seja, a época em que, desiludido em seus ideais de libertar a pátria, é vítima da traição de Paikel, a quem julgava um amigo.

Entretanto, justamente essas circunstâncias nos fazem voltar novamente a Schiller, que seguiu um plano dramático muito semelhante em *Don Carlos* (1787). Nesta peça, intrigas palacianas, promessas de ações militares, interesses da Igreja e da Coroa preparam o desfecho trágico, em que o príncipe Carlos é traído pelo seu próprio pai, Filipe II da Espanha, e entregue aos algos da Inquisição. O conflito entre as paixões e o dever é, portanto, o núcleo das peças de Schiller e de Gonçalves Dias.

Por detrás da trama de *Patkull* sobressai uma concepção trágica típica de Schiller: não é o destino supra-individual – coordenado pelas Parcas, tecelãs do fio da vida – que dá as cartas e determina a sorte ou o azar. Pelo contrário, são as condições históricas e políticas da época, e a própria constituição psicológica, social e moral do personagem, que dirigem as decisões do herói e conduzem seus passos.

Isso fica claro, por exemplo, na peça *Maria Stuart* (1800), cuja protagonista toma a decisão de humilhar-se perante a rainha Elizabeth I a fim de conseguir salvar-se. Contudo, uma vez confrontada com sua rival, sua natureza mais profunda – altiva e orgulhosa de sua realeza – fala mais alto, fazendo com que ela prefira perder a vida mas mantenha intacta a dignidade. Da mesma forma, os valores íntimos de Patkull fazem dele uma presa fácil. O falso amigo Paikel apenas consegue envolver Patkull em seu plano traiçoeiro porque o herói coloca acima de tudo seu sentimento de patriotismo e sua fidelidade ao povo. Além disso, Patkull confia tão cegamente no amor e na amizade que não consegue ter qualquer desconfiança em relação a Paikel. Esses valores humanistas de Patkull constituem mais um aspecto absorvido de Schiller.

Para conferir isso, precisamos antes lembrar que Schiller foi catedrático de História em Jena, tendo redigido vários ensaios sobre a Guerra dos Trinta Anos, as cruzadas, a independência dos Países Baixos, etc. Gonçalves Dias, por sua vez, também escreveu um texto de cunho historiográfico – *Reflexões sobre os Anais históricos do Maranhão por Berredo* (PARANHOS 1937: 86 e 102). Nesse texto, o nome de Schiller está emparelhado com o de Chateaubriand, Homero e Platão enquanto “historiador poeta”. Para Gon-

gonçalves Dias, o “historiador poeta resume as nações em uma só nação, simpatiza com todas as suas grandezas, execra todas as suas torpitudes, e generalizando todos os sentimentos, todas as aspirações do coração humano, tem por fim – a humanidade.” (MONTELLO 1973: 129-130). Ao escrever uma peça sobre Patkull, figura que parece absolutamente desconecta da realidade histórica e cultural do Brasil, Gonçalves Dias coloca em prática esse mesmo senso de *humanidade* que ele vislumbrou e admirou em Schiller.

Depois de tudo isso, o que coroou a admiração de Gonçalves Dias por Schiller foi seu projeto de traduzir *Die Braut von Messina*, ou *A noiva de Messina*, de Schiller. De acordo com os biógrafos, é provável que a tradução tenha sido iniciada em 1859, ainda durante sua estadia na Alemanha. Raimundo de MENEZES (1978: 233) acredita que ela tenha sido concluída em 1863, em Lisboa. Gonçalves Dias trazia consigo a versão final do trabalho ao embarcar em 1864 no navio Ville de Boulogne para retornar ao Brasil. Quando a embarcação francesa chegou próximo da baía de Cumã no Maranhão, chocou-se com recifes e naufragou. Gonçalves Dias não conseguiu salvar-se. Segundo o depoimento do capitão do navio, publicado pelo jornal *Commercio do Paraná* em dezembro de 1864, Gonçalves Dias morreu ao ser atingido pelo mastro da embarcação, que desabou sobre seu camarote. Segundo informações de Haroldo PARANHOS (1937: 84), o *Jornal do Pará* e o *Jornal do Recife* também noticiaram a entrevista, mas repetindo as informações apresentadas pelo *Commercio do Paraná*.

Nesse desastre faleceu um dos maiores poetas brasileiros – e também foi perdida a versão final e revisada da tradução *A noiva de Messina*. O que restou foi um manuscrito contendo a versão ainda inacabada.

3. Schiller nos dias de hoje

A editora Cosac & Naify publicou nova edição d’*A noiva de Messina* em 2004. Ou seja, 140 anos após a morte de Gonçalves Dias e um ano antes do bicentenário da morte de Friedrich Schiller. Em 2005, a Editora da UFPR lançou *Intriga e amor*. Cabe perguntar agora como nós, em pleno século XXI, podemos ler e entender Schiller.

Já Thomas Mann em seu discurso de 1955 – ou seja, na comemoração dos 150 anos da morte de Schiller – perguntava-se a mesma coisa. Também Thomas Mann questionava a possibilidade de os valores clássicos

de Schiller serem compreensíveis e aceitáveis aos seus contemporâneos. Para Mann, a primeira metade do séc. XX foi uma época de perda da cultura e das noções de respeito, fé, justiça e integridade. Ou seja, de todos os valores que formam a base das idéias schillerianas de universalidade, beleza e perfeição. Ao invés de aspirar a ir além, de ultrapassar seus próprios limites, o homem *moderno* seria alguém resignado, cansado, perdido. Depois das armas químicas da Primeira Guerra, depois das câmaras de gás e bombas atômicas da Segunda, a própria palavra “humanidade”, tão preciosa para Schiller, também parece ter perdido muito de seu significado.

Da época de Mann até agora, isto é, nesses últimos 50 anos, será que a situação mudou? Será que as perdas diagnosticadas naquele discurso foram compensadas? Ou será que, ao contrário, o homem *pós-moderno* encontra-se ainda mais desorientado do que no século passado?

Antes de mais nada, é preciso considerar que o nome de Schiller foi bastante “usado” e desfigurado. Se em 1933 seu personagem Wilhelm Tell foi festejado como símbolo da identidade nacional, em 1941 o mesmo Wilhelm Tell foi proibido pela censura devido a seu caráter subversivo. Talvez Wilhelm Tell não seja nem uma coisa, nem outra. Ou então, talvez seja as duas. E isto porque Schiller talvez não seja tão essencialmente *clássico* como muitas vezes se acredita. Seu objetivo pode não ter sido uma universalidade e perfeição padronizadas e gastas.

Ao contrário disso, a leitura de Schiller hoje pode nos revelar um pensador que defendia a autodeterminação do homem e o direito de cada um de escolher o seu próprio caminho. Schiller acreditava no potencial de cada indivíduo. Ele também presenciou grandes conflitos bélicos e carnificinas. A Revolução Francesa, a guilhotina trabalhando sem parar durante o período do Terror (1793-4) e as guerras napoleônicas foram episódios sangrentos que desestabilizaram as certezas e instalaram o sentimento de crise. Por isso, Schiller não é o representante do equilíbrio sereno, mas alguém em busca de um novo significado. Quando todos os sentidos estão perdidos e aquilo que parecia eterno é extinto – como é o caso na nossa época e na dele – Schiller se empenhou em procurar alternativas para suplantar o vazio. Como analisou K. K. Ruthven no seu livro *O mito*, “Friedrich Schiller foi um dos primeiros a testificarem [a] nostalgia [por] uma mitologia perdida que as artes devem recuperar para poder sobreviver.” (1997: 80).

Essa busca pelo mito, pela essência, pelo sentido mais profundo e mais humano é o que Schiller pode oferecer.

Referências bibliográficas

- ACKERMANN, Fritz. *A obra poética de Gonçalves Dias*. Tradução de Egon Schaden. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura 1964. (Coleção Ensaio, 32).
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo, Ed. das Américas 1962.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. v. 2. 6. ed. Belo Horizonte, Itatiaia 1981.
- DIAS, Antônio Gonçalves. Obras. In: RAMOS, Frederico José da Silva (Organização, revisão e notas). *Grandes poetas românticos do Brasil: Poesias completas*. Prefácio e notas biográficas de Antônio Soares Amora. São Paulo, Lep 1949, 347-556.
- _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro 1979. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, 2)
- FAIRCHILD, Hoxie Neale. *The Romantic Quest*. New York, Columbia University Press 1931.
- FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. Trad. Francisco Bronze. 2. ed. Lisboa, Livros Horizonte 1993.
- FRANSBACH, Martin. Gonçalves Dias ‘Canção do exílio’ und Goethes ‘Mignon’ - Interpretation und Quellenvergleich. *Revista de Letras*. Assis (UNESP), v. 6, 1965, 119-128.
- FURST, Lilian R. *Romanticism in Perspective. A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany*. 2. ed. London, Macmillan Press 1979.
- GOETHE, Wolfgang. *Fausto; Poema dramático*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. 3. ed. São Paulo, Livraria Teixeira s.d.
- _____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo, Ensaio 1994.

- _____. *Rainke-Raposo*. São Paulo, Companhia das Letras 1998.
- HERCULANO, Alexandre. *Obras*. 2 v. São Paulo, Saraiva 1959.
- JACOBBI, Ruggero. *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul 1958. (Série Letras, 5)
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. S/1, Serviço Nacional de Teatro s/d. (Coleção Ensaaios, 4)
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. rev. aum. e atual. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos 1978.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 9. ed. São Paulo, Cultrix 1971.
- MONTELLO, Josué. *Para conhecer melhor Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, Bloch Editores 1973.
- PARANHOS, Haroldo. *História do romantismo no Brasil*. v. 2. São Paulo, Edições Cultura Brasileira 1937. (1830-1850)
- PIRIE, David B. (Ed.). *The Romantic Period*. London, Penguin Books 1994. (The Penguin History of Literature, 5)
- PRADO, Décio de Almeida. *Leonor de Mendonça: Amor e morte em Gonçalves Dias*. In: _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva 1993, 243-297. (Debates, 261)
- RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o indianismo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. v. 3. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói, EDUFF 1986, 70-138.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. v.3. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio 1953.
- RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz de Beermann. São Paulo, Ed. Perspectiva 1997. (Debates, 270).
- SCHILLER, Friedrich. *Werke*. 2 vol. München, Droemersch Verlaganstalt 1954.
- _____. Os deuses da Grécia. In: MACHADO DE ASSIS. *Poesias completas*. Tradução Machado de Assis. Rio de Janeiro, W. M. Jackson 1957, 228-233.
- _____. *Guilherme Tell*. Tradução e prefácio de Sílvio Meira. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro 1974.

- _____. *Maria Stuart*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo, Abril Cultural 1977. (Teatro Vivo).
- _____. *A noiva de Messina*. In: DIAS, Antônio Gonçalves. *Teatro completo*. Tradução Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro 1979, 365-467. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, 2)
- _____. *Os bandoleiros*. Trad., org., prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Edição comentada. Porto Alegre, L&PM 2001.
- _____. *A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos*. Tradução de Gonçalves Dias. Notas de Manuel Bandeira. Organização de Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr. São Paulo, Cosac & Naify 2004.
- _____. *Intriga e amor*. Tradução e posfácio de Mario Luiz Frungillo. Curitiba, Editora da UFPR 2005.

Algunos “mitos” sobre España en la narrativa histórica del exilio alemán. Dos novelas de Lion Feuchtwanger

Isabel Hernández*

Abstract: This paper deals with the image of Spain and how it is misrepresented in the German historical narratives written during the exile period. This misrepresentation is due on the one hand to the writers' lack of knowledge of the historical context in which their works were set and on the other hand to the individual motivation of the authors themselves. Through an examination of the two novels which Lion Feuchtwanger set in Spain, *Die Jüdin von Toledo* and *Goya*, this article will try to analyse how in both cases the Spanish context offered the author the perfect frame to build the plot and the scenes and relate it to the historical moment Germany was experiencing. Furthermore, literary images and motifs will also be taken into consideration in order to prove how the reality of Spain in two very particular moments of its history was distorted in both novels.

Keywords: Exile literature; Historical Novel; Image of Spain; Feuchtwanger.

Zusammenfassung: Die vorliegende Arbeit versucht herauszuarbeiten, wie das Spanienbild im deutschen historischen Exilroman in vielfacher Hinsicht verfälscht worden ist. Dies ist einerseits bedingt durch die mangelnde Vertrautheit der Autoren mit dem Kontext, in dem ihre Romane spielen, andererseits durch die spezifischen Interessen, von denen sie geleitet sind, um

* La autora es Profesora de la Universidad Complutense de Madrid.

Stoff und Handlung zu konstruieren. Anhand der beiden Romane mit spanischen Themen von Lion Feuchtwanger, *Die Jüdin von Toledo* und *Goya*, werden die Anknüpfungspunkte analysiert, die der Rahmen der Iberischen Halbinsel dem Autor bot, um die Szenarien beider Romane im Zusammenhang mit der historischen Situation Deutschlands zu konstruieren, sowie die Motive und Bilder, die in beiden Romanen ein unzutreffendes Bild der spanischen Wirklichkeit in zwei wichtigen Perioden seiner Geschichte entstehen lassen.

Stichwörter: Exilliteratur; historischer Roman; Spanienbild; Feuchtwanger.

Resumen: El presente trabajo trata de poner de manifiesto cómo la imagen de España que se presenta en la narrativa histórica en lengua alemana durante el periodo del exilio está falseada en muchos aspectos debido, por un lado, al desconocimiento de los autores del contexto en el que insertan sus obras, así como a los propios intereses de los autores en sí a la hora de elaborar la trama. A través de las dos novelas de tema español de Lion Feuchtwanger, *Die Jüdin von Toledo* y *Goya*, se analiza el interés específico que el marco de la península ibérica ofrecía al autor para construir los escenarios de ambas obras en relación con el momento histórico que estaba viviendo Alemania, así como los motivos e imágenes que, en ambas novelas, falsean la realidad española de dos periodos muy singulares de su historia.

Palavras-chave: Literatura del exilio; novela histórica; imagen de España; Feuchtwanger.

“Die Spanier sind ohne Witz; sie halten den Kopf steif, wie sie ihren Kragen bügeln, und können nicht sehen, was auf der Erde los ist”¹. Estas palabras de Heinrich Mann, extraídas de su novela *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* recogen con enorme precisión la imagen con la que los españoles han entrado en la literatura alemana como individuos curiosos, inmersos en un entorno pintoresco y folclorista, en el que imperan unas formas de vida y unas costumbres únicas en el mundo, enormemente lejanas desde todo punto de vista a las de los ordenados y rigurosos países centroeuropeos,

¹ MANN, Heinrich, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*. Hamburgo 1964, 311-312.

y habitado por unos individuos caracterizados, sobre todo, por cualidades tan singulares como ésta del orgullo que, sin ir más lejos, ha llegado a consagrarse como el paradigma del carácter español por excelencia en el ámbito cultural alemán. Que esto sea así no tendría mayor trascendencia si no fuera porque las obras de la literatura alemana que tienen España como escenario y a los españoles como protagonistas son preferentemente obras escritas por novelistas alemanes en el exilio², los cuales no tenían en absoluto un conocimiento exhaustivo de la realidad histórica de España y que, precisamente por ello, se limitaron a transmitir una visión estereotipada y en muchos casos negativa de la realidad hispana. Para configurar esta imagen acorde exclusivamente con la finalidad perseguida en cada una de las obras en cuestión, los autores hicieron uso de los recursos propios de la novela histórica, género que, como es bien sabido, no tiene como meta una

² No debe olvidarse que la novela histórica se convirtió en uno de los géneros preferidos por los autores en el exilio y que se generó un gran debate en torno a la problemática del género de la novela histórica. De hecho, el número de novelas históricas publicadas en esta época es una buena muestra del interés suscitado por el mismo, y llegó a tal extremo que los críticos vieron ya en ese momento la necesidad de separar las novelas de contenido trivial de aquellas de verdadero rigor literario: “Die Bücherproduktion der emigrierten Deutschen als Totalität – ein zum Himmel brüllender Skandal! [...] wenn das Belletristengezücht mit Büchern über Katharina von Rußland, Christine von Schweden, Josephine von Frankreich, über Ferdinand den Ersten, Philipp den Zweiten, Napoleon den Dritten, den falschen Nero und den echten Peter, mit dieser ganzen [...] Wissenschaft des Nichtwissenswerten dem Publikum Kleister ins Hirn schmiert und uns Verantwortungsschriftstellern, uns Denkmännern, uns Vorbereitern des Morgen die Luft nimmt, so trifft dies Pack von Gestrigen der saftigste Fluch! Fruchtet er nichts, dann macht nur weiter! Es gibt immer noch einige Isabellas, über die kein Roman vorliegt; und auch Ramses der Vierte, Pippin der Mittlere, Winrich von Kniprode, Sultan Suleiman, Melanie die Ausgefallene von Paphlagonien fanden bisher, soweit ich sehe, ihren Monographen nicht. [...] man kann doch nur in ein Gelächter ausbrechen über die Unverschämtheit von Buchmachern, in dieser Zeit mit Texten ernstgenommen werden zu wollen, in denen eine völlig gleichgültige oder überhaupt keine Frage gestellt wird”. Hiller, Kurt, *Profile. Prosa aus einem Jahrzehnt*. Paris 1938, 236. Citado según DIETSCHREIT, Frank, 89-90.

reproducción exhaustiva de los acontecimientos de la Historia pasada, sino tan sólo una recreación ficticia que se lleva a cabo siempre según convenga al argumento de la narración que se trate. De ahí que no carezca de interés analizar con detalle el proceso de rescritura de los distintos momentos de la Historia de España llevado a cabo por estos autores para construir el trasfondo local de la acción que se desarrolla en estas novelas y que no es otro que el de diferentes épocas – curiosamente de singular importancia–, de la Historia de una nación caracterizada ya de entrada negativamente en todas ellas³.

De entre los numerosos autores que escribieron obras de tema español en el marco de este género durante el periodo del exilio y los años subsiguientes destaca, sin duda, la figura de Lion Feuchtwanger (1884-1958), no sólo por las obras en sí, sino también por el hecho de que su producción literaria estuvo siempre acompañada por reflexiones teóricas en las que el propio autor expuso sus ideas acerca de su quehacer literario, la práctica totalidad del cual ha de enmarcarse necesariamente dentro del género aquí tratado. Por otro lado, las dos novelas de tema español que compuso entre 1951 y 1954 recogen dos momentos importantes para la legitimación del poder en España: el nuevo impulso que Alfonso VIII dio a la Reconquista en aras de conseguir la unidad nacional, por un lado, y la dejadez con la que Carlos IV gobernó sobre los territorios que regentes anteriores habían conseguido para la nación, por otro. Feuchtwanger compuso, pues, dos novelas centradas en torno a la figura de un importante regente, a partir del cual pudo establecer su visión del poder y, con ella, plasmar de forma enormemente visual las consecuencias negativas que el mal uso del mismo trae consigo. Es, por tanto, el poder, y las

³ M^a Luisa ESTEVE analiza exhaustivamente todas estas obras en su estudio sobre la imagen de España en la narrativa alemana del exilio que recojo en la bibliografía. Menciono para el lector interesado los títulos de algunas obras a las que no voy a hacer alusión aquí, pero que resultan imprescindibles a la hora de tener una visión más amplia sobre la imagen de España y sus gobernantes en la literatura alemana: Hermann Kesten, *Ferdinand und Isabella* (1936); Hermann Kesten, *König Philipp der Zweite* (1938); Ernst Sommer, *Botschaft aus Granada* (1938); Valeriu Marcu, *Die Vertreibung der Juden aus Spanien* (1934); Ludwig Marcuse, *Ignatius von Loyola* (1935); Bruno Frank, *Cervantes* (1934).

relaciones que en torno a él se establecen, el elemento alrededor del cual se aglutinan las dos novelas y que permite, en consecuencia, un análisis conjunto de ambas obras.

Por lo que respecta a la cuestión teórica, no deja de llamar la atención el hecho de que recurrir a este género que gozaba de tan negativo prestigio obligó a los mismos escritores a realizar una labor de justificación respecto del mismo de la que, de haberse tratado de otro género en boga, no hubieran precisado en absoluto. De ahí que el análisis del corpus de obras de este género resulte enormemente enriquecedor y valioso, no sólo por lo que a las obras en sí se refiere, sino también por todo el conjunto de textos teóricos que las acompañan y que permiten analizar a un mismo tiempo su expresión en la práctica. En mayor medida unos que otros, todos los autores se esforzaron por dejar claro que la novela histórica se adaptaba mejor que ningún otro género al objetivo perseguido por los escritores en el exilio, y así, siguiendo el modelo propuesto por Walter Scott, todos ellos trataron de defender la validez del género frente a los ataques de trivialidad, a los que había sido sometido por la crítica. En este sentido, por ejemplo, se manifestó también Alfred Döblin en uno de sus ensayos más conocidos, el titulado *Der historische Roman und wir* (1936), donde explica detalladamente el proceso creativo de la novela histórica como un proceso de tres fases en el que el autor encuentra a un personaje de la Historia, lo rescata del pasado en el que se ha mantenido estático y lo rescribe dando lugar a un proceso en movimiento, de adaptación al presente, que hace percibir al personaje en cuestión como real e identificarlo en muchos casos con algún personaje de la Historia presente⁴. Pues el objetivo de toda novela que se enmarque dentro de este género no es en absoluto el de presentar simplemente una serie de acontecimientos históricos que puedan resultar de interés al lector actual, sino proporcionarles un sentido que no tenían de por sí desde la perspectiva historiográfica y que adquieren en el momento de pasar al relato de carácter ficcional, todo ello, evidentemente, para cumplir la función de esconder tras el velo de la Historia la realidad del presente.

⁴ Cfr. DÖBLIN, Alfred, «Der historische Roman und wir», en DÖBLIN, Alfred, *Aufsätze zur Literatur*. Walter: Olten 1963, 180 ss.

Para Lion Feuchtwanger, tal vez el autor que más veces se cuestionara la validez de este tipo de escritura, el género de la novela histórica tenía una finalidad evidente, que se avenía además a la perfección con la temática que suele atraer con frecuencia a aquellos escritores que, como él, se vieron obligados a vivir una situación de exilio. En una conferencia publicada con el título *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans* y que el autor pronunció en 1935 en el Congreso Internacional de Escritores que tuvo lugar ese año en París, Feuchtwanger dijo lo siguiente:

Ich für mein Teil habe mich, seitdem ich schreibe, bemüht, historische Romane für die Vernunft zu schreiben, gegen Dummheit und Gewalt, gegen das, was Marx das Versinken in die Geschichtslosigkeit nennt. Vielleicht gibt es auf dem Gebiet der Literatur Waffen, die unmittelbarer wirken: aber mir liegt [...] am besten diese Waffe, der historische Roman, und ich beabsichtige, sie weiter zu gebrauchen.⁵

Esta opinión, que puede parecer un tanto unilateral, tiene su origen sin duda alguna en el hecho constatado de que el género de la novela histórica no era en absoluto un género bien visto en la época, pues había pasado a pertenecer al ámbito de la literatura trivial, debido a las connotaciones negativas que había ido acumulando a lo largo de los años, como el hecho de tener una trama demasiado cargada de aventuras, un trasfondo excesivamente colorista o un lenguaje claramente patético, entre otras. Feuchtwanger, no obstante, veía en el género la posibilidad de ir más allá y ofrecer al lector justamente lo que necesitaba en ese momento, de ahí que su interés fundamental girase en torno a dos cuestiones básicas, de las que no puede prescindirse siempre que se analizan las manifestaciones de este género: la relación entre una reproducción exacta y científica o ficticia y literaria de la Historia, y la justificación de un mensaje actual encubierto por la distancia en el tiempo que procuraba el pasado histórico. Respecto de la primera cuestión, Feuchtwanger estaba plenamente convencido de que una novela histórica resultaba mucho más viva, más ejemplar y más efectiva que una descripción exhaustiva de los acontecimientos históricos⁶. De ahí que su

⁵ FEUCHTWANGER, Lion, «Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans», en FEUCHTWANGER, Lion, *Ein Buch nur für meine Freunde*. Fischer: Frankfurt 1984, 501.

producción literaria, que se enmarca toda ella en el campo de este género literario, no pretenda en absoluto una representación real de la Historia, sino todo lo contrario, construir un mundo ficcional que despierte la ilusión del lector, lo cual resultará más beneficioso para el objetivo final que el autor persigue en todas sus novelas: ejemplificar la realidad del momento presente a través del pasado, utilizando el pasado y sacando de él todo el provecho que éste es capaz de ofrecer, pues los motivos que movieron una vez a los hombres en siglos anteriores son exactamente los mismos que mueven a los hombres de ahora⁷. Y es que, ciertamente, la narrativa histórica de Feuchtwanger podría definirse por una constante, que no es otra que la más absoluta y firme convicción por parte del autor en la repetición, en diversos momentos del fluir temporal, de los mismos acontecimientos, aunque con otros ropajes: la esencia del hombre permanece invariable con el curso del tiempo y, por ende, las fuerzas que mueven e impulsan a los pueblos han sido las mismas desde el principio de la Humanidad. Es por esto por lo que el autor afirma:

Was gewesen ist, das gleiche wird sein, und was geschehen ist, das gleiche wird geschehen, und es geschieht nichts Neues unter der Sonne. Und geschieht auch etwas, von dem man sagt: Siehe, das ist

⁶ Cfr. FEUCHTWANGER, Lion, *op. cit.*, 499.

⁷ En este sentido, Feuchtwanger se considera heredero de la técnica literaria de Walter Scott, quien construía la Historia de manera que aparecía en sus textos en un constante fluir hacia el presente y hacia el futuro. No es de extrañar que Feuchtwanger considere por tanto a Scott como “el creador de la auténtica novela histórica de nuestra época” (Feuchtwanger, Lion, *Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung*. Fischer: Frankfurt 1986, 47). También Fritz Rudolf Fries, en un epílogo añadido a ediciones posteriores y también a la traducción española de *Goya* reflexiona sobre esta cuestión respecto de la novela histórica como género literario para Feuchtwanger: “Pero ¿qué es la Historia sino el testimonio de aquellos que han vivido antes que nosotros? Feuchtwanger, a lo largo de toda su vida, ha interpretado esta cuestión de diferentes formas. Y siempre enfocando al lector, ya que éste se veía forzado a una comparación: no debía contemplar el montón de ilustraciones del pasado sólo para su entretenimiento. Los paralelismos con el presente debían darle que pensar.” FRIES, Fritz Rudolf, *Epílogo*, en FEUCHTWANGER, Lion, *Goya*. Edaf: Madrid 1994, 557 [Traducción de Ana Tortajada].

neu, ist's doch zuvor auch geschehen in den Zeiten, die vor uns gewesen sind.⁸

La esencia del hombre permanece, pues, inalterable al paso del tiempo, y en este mismo sentido, todo aquello que motiva a un pueblo en su conjunto sigue permaneciendo también inalterable en el devenir de la Historia, de ahí que pueda utilizarse el pasado como recurso para interpretar el presente, al crear con ello una distancia que produce en el lector un efecto inesperado, pues, en lugar de entender el pasado le ayuda a entender el presente distanciándolo de él. Por otro lado, el género de la novela histórica se adapta a la perfección para relatar hechos de carácter político, interrelacionados en mayor o menor medida con hechos privados en el entramado de una historia ficticia. La presentación de los acontecimientos suele realizarse a través de un proceso más o menos condicionado a esta generalidad, de lo cual resulta un conjunto de carácter histórico en el que lo público y lo privado, lo social y lo individual, lo constante y lo cambiante, comparten un mismo escenario, por lo que, en definitiva, lo histórico, lo ahistórico y lo ficticio en conjunto dan lugar a un entramado en el que la Historia adquiere una posición concreta que no es otra que la que decide el propio autor. El hecho histórico que se narra no procede, por tanto, de la Historia en sí, tal como aparece narrada por los historiadores, sino de un vacío en la vida privada y pública de un personaje histórico concreto que el escritor llena a través de su narración⁹. Siendo esto así, la finalidad perseguida por los autores alemanes en el exilio no podría lograrse mejor con ningún otro género literario, dado que, efectivamente, la acción que recogen en sus obras no es sino un episodio de la vida de un personaje famoso que nunca se hallará en los libros de Historia, y que el autor puede modelar a voluntad dentro del marco, absolutamente inmodelable, de la Historia.

Resulta interesante observar que la Historia de España ha sido de interés para los autores alemanes a lo largo de diferentes épocas de la historia

⁸ FEUCHTWANGER, Lion, *Der falsche Nero*. Aufbau: Berlín 1980.

⁹ A menudo ocurre también que el protagonista puede ser un personaje ficticio cuya existencia se apoya en otros personajes secundarios, estos sí históricos, como es el caso de Jehuda en *Die Jüdin von Toledo*.

de la literatura. De dónde surge este interés se deba quizá a la curiosidad o a la atracción hacia el pueblo español y su cultura, así como hacia elementos singulares del carácter español completamente ajenos y diametralmente opuestos, si se quiere, al alemán: el espíritu belicoso, el acendrado individualismo, la genialidad quijotesca, el hidalguismo, la arrogancia...¹⁰ Es precisamente a partir de estos elementos singulares y no del trasfondo mucho más amplio de la Historia de donde los escritores alemanes partirán para su reconstrucción del entramado histórico que les ha de servir de escenario para sus novelas, pero que, en definitiva, es mucho menos importante que lo que los propios personajes aportan de por sí. Es decir, que la reconstrucción histórica que se lleva a cabo en las obras de los narradores del exilio alemán tiene lugar a partir de los personajes retratados en ellas y no de los acontecimientos históricos, dando lugar así a una visión de las distintas épocas de la Historia de España definida única y exclusivamente por las características propias de los individuos que desempeñan un papel en las novelas y que se convierten de ese modo en portadores de las características definitorias de toda una nación y, por ende, del devenir histórico de la misma. Es, pues, un proceso de rescritura de la Historia que tiene lugar a través de la presentación de los personajes, de los individuos, de los “españoles”, de las características de ese pueblo tan singular y diferente a la vez. Y así, partiendo de la descripción individual, los narradores reconstruyen

¹⁰ Cfr. en este sentido el ensayo de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Los españoles en la Historia*, 73-145, en el que se retratan con precisión meridiana las características que definen al pueblo español y que, curiosamente, no aparecen en las obras mencionadas de los autores alemanes a excepción, eso sí, de la del famoso orgullo, malentendido, evidentemente, y no aplicado en la medida que corresponde a la idiosincrasia del pueblo español. Menéndez Pidal destaca por encima de cualquier otra la sobriedad como cualidad básica del carácter español; única y exclusivamente sobre esta cualidad han de entenderse las demás, no de forma aislada, sino en relación constante con ella. El desinterés, la idealidad, la religiosidad o el individualismo, no se comprenden de otra forma más que partiendo de la sobriedad como característica base que da origen a todas las demás, de ahí que tanto Feuchtwanger como el resto de los autores cometan el error de advertir en el pueblo español una única cualidad y exagerarla, sin conocer siquiera cuál es su origen.

el gran retablo de la vida y la sociedad española de diferentes épocas en sus más destacados y relevantes aspectos: las condiciones de vida en el campo, en las ciudades, las costumbres de los habitantes, la esencia de lo popular, la política, la Iglesia, la salud pública y muchos más.

Las obras de Lion Feuchtwanger que tienen España como escenario abarcan un periodo muy amplio de la Historia española: desde el siglo XII, en que España está en pleno proceso de unidad nacional, hasta comienzos del XIX, en que, por el contrario, el país ha comenzado ya a perder los territorios que antaño formaran aquel imperio en el que nunca se ponía el sol. Se trata de las novelas *Die Jüdin von Toledo* (1955) y *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* (1951). Ambas, con el rey Alfonso VIII de Castilla y el borbón Carlos IV como portadores del poder, conforman en su conjunto dos momentos de la monarquía española enormemente significativos si se atiende a la circunstancia común que ha dominado desde siempre la Historia del país: la consecución de una unidad nacional. En las dos aparece, si no como personaje protagonista, desde luego sí ocupando un papel de enorme importancia la figura del gobernante presentada por el autor desde un punto de vista siempre negativo: el espíritu de poder –ya esté representado en el afán guerrero, en la conquista o en el desinterés– es un espíritu que el autor pretende estigmatizar de manera radical por los efectos perniciosos que la propia Historia ha demostrado que lleva consigo. Ésta y no otra es la finalidad que persigue Feuchtwanger en la totalidad de sus novelas, y ¿qué mejor escenario para ello que la distancia en el tiempo y en el espacio que proporcionan diversos momentos de la Historia de un país siempre tan desconocido, a la vez que atractivo, para el mundo de habla alemana?

El contexto histórico en el que se enmarca *Die Jüdin von Toledo* (1955)¹¹, presentaba para el autor una similitud muy grande con los acontecimientos acaecidos en Alemania durante el periodo anterior a la II Guerra Mundial, de manera que no resulta extraño que Feuchtwanger utilizara este periodo de la Historia española, tan atractiva y sugerente para los alemanes por los rasgos exóticos de los que siempre se la ha

¹¹ En realidad, la novela se editó un año antes, en 1954, con el título de *Spanische Ballade*, pero Feuchtwanger cambió el título en la edición de 1955 y éste es el que se ha conservado a partir de entonces.

dotado, para escribir una de sus novelas más emblemáticas. La España del siglo XII, en pleno auge de la Reconquista, es para el autor un impresionante escenario de luchas entre cristianos y musulmanes, de cruzadas y persecuciones de judíos, pues para los españoles la guerra tiene un valor sagrado en el que creen ciegamente, y así, el ideal guerrero aparece representado en sumo grado en la figura del monarca Alfonso VIII. Son muchas las páginas que el autor dedica a describir la furia guerrera del monarca: la guerra es para él mandato de Dios y la fama del buen guerrero es el único bien supremo que todo hombre debe estar dispuesto a alcanzar, pues sólo en la guerra se puede demostrar lo que vale un hombre, lo que vale un pueblo. Además, el rey está obligado a ello, ya que en la España de la Reconquista, el monarca era investido por Dios con la potestad real para hacer conquistas y ampliar sus dominios librando las tierras de infieles. Alfonso se siente, por tanto, como un guerrero enviado por Dios para conseguir reinar en toda España, imponiendo la religión cristiana en todas las tierras conquistadas y librando a la península de la perniciosa influencia de los herejes¹². De lo que se trata, en definitiva, es de hacer realidad una idea que ha impulsado desde siempre la Historia española, es decir, de progresar en el camino hacia una unidad nacional, perseguida desde antaño. Y es que, con los ojos cerrados ante las demandas laicas y secularizadoras de los ámbitos progresistas, el poder se aferró a la idea de alcanzar la definitiva nación católica, esto es, una nación en la

¹² La belicosidad de Alfonso, que tanto insiste el autor en describir, ha de entenderse como recurso para la recreación del entorno histórico; es el tipo del guerrero medieval que cree en la misión sagrada de las cruzadas y que no encuentra la paz más que, terrible contradicción, en la guerra: “Don Alfonso mußte nicht, wie er gefürchtet hatte, die Festung Alarcos hergeben, die liebe Stadt, die er in seinem ersten Feldzug dem Feinde abgewonnen und seinem Reiche zugefügt hatte, und auch die Kriegsentschädigung war nicht übermäßig hoch angesetzt. Aber acht Jahre Waffenstillstand! Der junge, ungestüme König, Soldat durch und durch, sah nicht, wie er die Geduld aufbringen sollte, die Ungläubigen sich acht endlos lange Jahre ihres Sieges brüsten zu lassen. [...] Er war Soldat und nicht Rechner, Soldat und immer wieder Soldat. Und das war gut in einer Zeit, da Gott den Fürsten der Christenheit unermüdlichen Kampf gegen die Ungläubigen auferlegt hatte”. FEUCHTWANGER, Lion, *Die Jüdin von Toledo*. Frankfurt: Fischer 1990, 19-21.

que la sociedad estuviera integrada en el Estado, la religión definiese de forma clara y contundente la idea de nación unida, y la política sólo tuviera como misión la defensa a ultranza de esta idea y facilitar la comunicación entre la Iglesia y el pueblo. Feuchtwanger no sabe ver esta idea que subyace tras toda una política que podría tacharse de expansionista, pues el autor tan sólo insiste en la idea de que España es una nación forjada por y para la guerra. Es precisamente en este sentido en el que el autor presenta al monarca castellano como el prototipo del gobernante español, pues para él la imagen del caballero cristiano no se ha borrado todavía¹³. De ahí que este elemento tan importante en la constitución de lo que siglos después sería España quede empañado aquí por una visión del guerrero enfrentado al hombre de paz, representado en este caso por un judío, en aras de la finalidad perseguida al dar forma literaria a un acontecimiento de la biografía del rey, en el cual parece pesar más lo legendario que lo real: su amancebamiento con la bella judía Raquel. Y es que, ciertamente, el trasfondo histórico en que se desarrolla la historia de Raquel y Alfonso debió ejercer sobre él una influencia mayor que muchos otros, pues el marco histórico y los escenarios en que se inserta la acción de la novela tienen en ella una importancia mucho mayor que en obras anteriores. El autor describe con sumo detalle la España del siglo XII, con sus cruzadas, las luchas entre cristianos y musulmanes en la península y la precaria situación de la población judía que ya empezaba a ser perseguida en el norte de Europa. La acción se sitúa en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la batalla de Alarcos (1195), en los años del paso de la sociedad feudal a la burguesa, o lo que es lo mismo, en una época en la que conviven el entusiasmo feudal por la guerra y el deseo de aventuras frente a la razón y los deseos de paz de los ciudadanos, el espíritu de cruzada y el fanatismo religioso frente a la tolerancia y la aceptación de la convivencia de las tres religiones. Algo, por otro lado, muy típico de la narrativa de Feuchtwanger, caracterizada siempre por los contrastes excesivamente marcados, por las antítesis radicales: amor y odio,

¹³ En cierto sentido es posible que Feuchtwanger no exagere en este punto, pues es sabido que Cervantes, muchos siglos después, no hizo otra cosa con su Don Quijote que intentar ridiculizar a través de él el ideal caballeresco, aún presente en la sociedad.

lealtad y traición, razón y fanatismo, guerra y paz. Estos contrastes están personificados en la novela en los dos grupos de personajes antitéticos en torno a los cuales se definen las relaciones de poder a lo largo de toda ella: los que sólo entienden el poder legitimado por la guerra (Alfonso, Rodrigue y Garcerán), y los que sólo lo entienden con la paz (Jehuda, Musa y Benjamín). Que la Iglesia católica desempeña un papel fundamental en todo este entramado es algo que no escapa a la percepción del lector. Sus relaciones de poder con el Estado se irán fortaleciendo hasta extremos tales que Feuchtwanger sabe muy bien expresar en su novela sobre Goya, donde el peso de la Santa Inquisición está por encima del propio poder real. Lo que aquí se anuncia, allí se hace realidad.

Visto así, podría parecer excesivo el rigor con el que el autor se detiene en la descripción de un carácter que poco tiene que ver con el pacifismo que se desprende del conjunto de su producción literaria. Pero la técnica que utiliza Feuchtwanger es, efectivamente, la del contraste, y para que éste resulte más efectivo, la descripción del monarca enardecido por el furor guerrero ha de ser tanto más detallada precisamente para hacer resaltar con ello los valores del que es el verdadero protagonista de la novela, Jehuda, el padre de Raquel, por medio del cual restará valor al ideario guerrero de Alfonso. Es, como dice M^a Luisa Esteve, “una alternativa a la historia”¹⁴ lo que Feuchtwanger ofrece aquí al lector, haciendo de Jehuda el representante y la personificación de una idea bien diferente de poder: el poder de la sabiduría que ha de fomentar la coexistencia pacífica de todos los ciudadanos. Esta política de paz y progreso, basada en el florecimiento económico, existió en la España medieval y a ella dieron pie efectivamente los judíos; es, por tanto, este concepto de alternativa ofrecida para la Historia lo que interesa realmente al autor, dado que Jehuda aparece como el prototipo del gobernante ideal, pues es él quien, a lo largo de toda la obra, no cesa en su

¹⁴ Cfr. ESTEVE MONTENEGRO, 35: “Éste es el ideal que después de todas las amargas y sangrientas experiencias de la segunda guerra mundial, ha venido dominando la actuación de los políticos. Feuchtwanger, impregnado igualmente de esta idea, quiere hacérsela ostensible trasladada a una época y un ambiente en que apenas se cree concebible: la España del siglo XII”. He aquí cómo el autor se sirve del mencionado efecto de distancia histórica.

empeño de hacer ver al monarca las posibilidades de desarrollo de su reino si se vive en paz, mostrándole las innumerables riquezas que se pueden extraer de los fértiles campos, de los ríos o de las entrañas de la tierra¹⁵. Con esta idea de convivencia pacífica precisamente se inicia la novela, en una de las descripciones más logradas de toda la obra:

Die neuen Herren [die Moslems] brachten mit sich eine überlegene Kultur und machten das Land zu dem schönsten, bestgeordneten, volkreichsten Europas. Von kundigen Architekten und einer weisen Baupolizei geplant, entstanden große, herrliche Städte, wie sie der Erdteil seit den Römern nicht mehr gekannt hatte. [...] Die Moslems brachten die vernachlässigte Landwirtschaft wieder hoch und gewannen dem Boden durch kluge Bewässerung ungeahnte Fruchtbarkeit ab. Sie förderten den Bergbau durch eine neue, hochentwickelte Technik. Ihre Weber stellten kostbare Teppiche her und erlesene Tuche, ihre Zimmerleute und Bildhauer delicate Holzkunst, ihre Kürschner jede Art Pelzwerk. Ihre Schmiede schufen Gegenstände höchster Vollendung für friedliche wie für kriegerische Zwecke. [...] Künste und Wissenschaften blühten wie bisher niemals unter diesem Himmel. Erhabenes und Zierliches mischte sich, die Häuser auf besondere, bedeutende Art zu schmücken. [...] Den Unterworfenen zeigten die Moslems Milde. Für ihre Christen übertrugen sie das Evangelium ins Arabische. Den zahlreichen Juden, die von den christlichen Westgoten unter strenges Ausnahmerecht gestellt worden waren, räumten sie bürgerliche Gleichheit ein. Ja, es führten unter der Herrschaft des Islams die Juden in Spanien ein so glücklich erfülltes Leben wie niemals vorher seit dem Untergange ihres eigenen Reiches. [...] Länger als drei Jahrhunderte dauerte dieses Blühen.¹⁶

A través de la presentación de esta visión histórica de la realidad medieval, Feuchtwanger quiere hacer llegar a sus lectores dos mensajes fundamentales: en primer lugar, el de la eterna repetición de los acontecimientos históricos plasmada a través de las persecuciones a que se ha visto sometido el pueblo

¹⁵ Cfr. ESTEVE MONTENEGRO, 35 ss.

¹⁶ FEUCHTWANGER, Lion, *Die Jüdin von Toledo*, 9-10 .

judío y, en segundo, el de que es posible crear una sociedad en la que individuos de distintos credos puedan convivir pacíficamente si se deja a un lado el espíritu belicoso dominante. Con ello, el autor consigue los dos propósitos antes mencionados que han de estar en la base de toda composición que se enmarque dentro del género de la novela histórica, a la vez que una rápida identificación del lector con acontecimientos muy similares que él mismo ha vivido en su propia piel. De este modo, el proceso de reconocimiento al que Feuchtwanger somete a sus lectores se convierte en un proceso dialéctico en el que el presente se reconoce a partir del pasado.

No menos contundente que esta descripción inicial es la que el autor utiliza para introducir al lector en la España de Francisco de Goya:

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts war fast überall in Westeuropa das Mittelalter ausgetilgt. Auf der iberischen Halbinsel, die auf drei Seiten vom Meer, auf der vierten von Bergen abgeschlossen ist, dauerte es fort.

Um die Araber von der Halbinsel zu verdrängen, hatten vor Jahrhunderten Königtum und Kirche ein unlösliches Bündnis eingehen müssen. Der Sieg war möglich nur, wenn es den Königen und den Priestern gelang, die Völker Spaniens durch strengste Disziplin zusammenzuschweißen. Es war ihnen gelungen. Sie hatten sie vereinigt in einem inbrünstig wilden Glauben an Thron und Altar. Und diese Härte, diese Einheit war geblieben. [...] Die Spanier hatten über Don Quichotte gelacht, aber ihren Willen zur Tradition nicht aufgegeben. Länger als sonstwo in Westeuropa hielt sich auf der Halbinsel das mittelalterliche Rittertum. Kriegerische Tugend, bis zur Tollheit heldisches Gehabe, hemmungsloser Frauendienst, herrührend aus der Verehrung der Jungfrau Maria, diese Eigenschaften blieben die Ideale Spaniens. Die ritterlichen Übungen, längst ohne Sinn, hörten nicht auf.

Verknüpft mit diesem kriegerischen Gewese war eine leise Verachtung der Gelehrsamkeit und des Verstandes. Desgleichen ein ungeheurer Stolz, berühmt und berüchtigt über die Welt, Stolz der Gesamtheit auf die Nation, Stolz des einzelnen auf seine Kaste. Das Christentum selber verlor in Spanien seine Demut und seine Heiterkeit, es nahm ein wildes, düsteres, herrisches Gepräge an. Die Kirche wurde hochfahrend, kriegerisch, männlich, grausam.

So war noch um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts das Land das altertümlichste des Erdteils. Seine Städte, seine Trachten, die Bewegungen seiner Menschen, ja ihre Gesichter muteten den Fremden seltsam starr an, Überbleibsel der Vorzeit.¹⁷

Basándose también en la idea de la pervivencia del ideal caballeresco y guerrero de la Edad Media, Feuchtwanger describe una España dominada aún por las ideas medievales, en la que el poder terrenal y el poder religioso formaban desde hacía siglos una alianza imposible de disolver, forjada precisamente a lo largo de los muchos siglos de lucha contra el infiel. De esta forma, cuando el resto de las naciones europeas habían superado ya con creces estos ideales anclados en el pasado, España, ahora ya unida, seguía idealizando las virtudes guerreras y el espíritu cortesano hasta tal punto que las prácticas caballerescas, carentes ya de sentido, seguían aún en vigor. Pero lo más negativo del momento es que este talante belicoso, que el lector ha de entender como rasgo específico del pueblo español, llevaba consigo un manifiesto desprecio por la cultura y la razón y, como compensación por ello, un enorme orgullo nacional nacido, cosa que el autor no menciona, no de la arrogancia caballeresca, sino de la sobriedad y la austeridad castellanas, algo demostrable incluso en el carácter sombrío e inflexible de la Iglesia católica, que durante esos años cobró en España formas estrictamente rigurosas y negativas que la convirtieron en un símbolo claro del terror más que del recogimiento y la devoción religiosas. Con una visión así no extraña que España fuera para Feuchtwanger el país más arcaico de Europa a comienzos del siglo XIX. Y es cierto que en este sentido tal vez sí lo era.

Es más, Feuchtwanger tiene incluso mucha razón cuando advierte serias diferencias entre España y el resto de Europa; en lo que no se detiene el autor es en el análisis del porqué de estas enormes diferencias, fruto todas ellas en realidad de una conciencia nacional muy distinta a la de otras naciones y del proceso a lo largo del cual se había ido gestando esta conciencia, así como de unos rasgos propios del carácter hispano difíciles

¹⁷ FEUCHTWANGER, Lion, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*. Frankfurt: Fischer 1977, 5-6.

de encontrar en otras latitudes. En cualquier caso, y sea como fuere, resulta evidente que los juicios emitidos en ambas novelas son demasiado tajantes y definatorios, demasiado globales y generalizadores como para poder afirmar que el autor se atiene al rigor histórico y es exacto y minucioso en sus descripciones y afirmaciones. Y esto es así, seguramente porque, por un lado, Feuchtwanger toma el ideal caballeresco en una acepción muy genérica, sin tener en cuenta que este ideal fue evolucionando y que, además, este ideal guerrero no es exclusivamente hispano, sino que también otros pueblos son conocidos en la Historia por su instinto belicoso; por otro, porque disocia en todo momento el poder del pueblo, definiendo las relaciones de poder tan sólo entre la Iglesia y el rey, sin tener en cuenta que tanto monarcas como prelados no eran sino parte del pueblo, y que además el propio pueblo, más si se quiere que las clases dirigentes, estaba empeñado en la tarea de la expulsión de los musulmanes y, por ende, de la unidad nacional.

Esta relación idílica entre Iglesia y Estado ha estado en realidad llena de grandes paradojas a lo largo de toda la Historia de España y, en verdad, fueron muy pocos los periodos en los que el diálogo entre Roma y la monarquía española no se vio sometido a fuertes tensiones. La nación española se distinguía ya desde antiguo por un marcado anticlericalismo que no interesó hacer ver hacia fuera: la religión católica era una creencia que no excluía la crítica feroz contra aquellos representantes de la Iglesia que tenían un comportamiento corrupto y esto fue así hasta el extremo de que, en tiempos de Felipe II, los ataques a la Iglesia y las censuras al clero comenzaron a ser considerados como herejías¹⁸. La Inquisición luchó con-

¹⁸ La literatura española se hizo eco de este anticlericalismo desde muy temprano. Así, por ejemplo, en el *Libro de Buen Amor* pueden leerse pasajes como el siguiente: “Yo vi a muchos monges en sus predicaciones / denostar al dinero e a sus tentaciones; / en cabo, por dyneros otorgan los perdones, / asuelven los ayunos e fazen oraciones. // Peroque lo denuestan los monges por las plaças, / guárdanlo en convento en vasos e en taças: / con el dinero cunplen sus menguas e sus raças: / más condedijos tiene que tordos nin picaças. // Monges, clérigos e frayres, que aman a Dios servir, / sy varruntan que el rrico está para moryr, / quando oyen sus dineros, que comyençan rreñer, / quál dellos lo levará, comyençan a reñir.” Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Madrid: Espasa-Calpe ¹⁴1976, 56. O también en el *Lazarillo*, cuyo autor anónimo arremete

tra el anticlericalismo, que se asentaba sobre todo en los hombres de letras y en las grandes cabezas del reino, y así la religión llegó a convertirse en una postura política, en una ideología, a favor o en contra de la cual se combatía. Precisamente en el siglo XIX tuvo lugar la conocida desamortización que Juan Álvarez de Mendizábal llevó a cabo de todos los bienes propiedad de la iglesia. El mito¹⁹ que Feuchtwanger construye como telón de fondo de sus novelas de esa España católica, religiosa y guerrera, de ese pueblo de teólogos y soldados, se convirtió, es cierto, en una cuestión política en diferentes momentos de crisis, en los que se temió por la pérdida de la España católica y, con ella, del poder conservador, pero la realidad que se vivía en el seno de la península era otra muy distinta.

Feuchtwanger, decidido a escribir sobre la figura de Goya, a quien veía como el fundador de la pintura moderna, desde su viaje a España en 1926, trata de convertir al pintor aragonés en protagonista de su novela para demostrar cómo se refleja el proceso de compromiso social en la figura de un artista que, nacido en el seno de una humilde familia²⁰, ha sabido llegar hasta lo más alto en su profesión. No obstante, y a pesar de que el hilo conductor, está llevado en todo momento por la figura del protagonista que da título a la novela, lo que se lee detrás de ese periodo de la biografía de Goya es un cuadro interesantísimo de la España de la época, gobernada

burlonamente contra el estamento religioso: “Otro día, no pareciéndome estar allí seguro, fuíme a un lugar que llaman Maqueda, adonde me toparon mis pecados con un clérigo, que, llegando a pedir limosna, me preguntó si sabía ayudar a misa. Yo dije que sí, como era verdad. Que, aunque maltratado, mil cosas buenas me mostró el pecador del ciego, y una dellas fué ésta. Finalmente, el clérigo me reicbió por suyo. / Escapé del trueno y di en el relámpago. Porque era el ciego para con éste un Alejandro Magno, con ser la misma avaricia, como he contado. No digo más sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste. No sé si de su cosecha era o lo había anexado con el hábito de la clerecía.” Anónimo, *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Espasa-Cslpe 1966, ¹⁵⁶³.

¹⁹ Entiendo “mito” en el sentido de leyenda o narración que distorsiona el pasado o entorpece su conocimiento, tal como lo define la RAE.

²⁰ Es éste otro de los “errores” en los que cae el autor al presentar a Goya como hijo de una familia humilde, cuando en realidad nació en el seno de una familia de hidalgos nobles venidos a menos.

en la teoría por la persona del borbón Carlos IV, y en la práctica por la reina María Luisa y Manuel Godoy, amante de ésta y valido del rey. La pintura que Feuchtwanger hace de la Historia española de esa época bien puede parecer un fresco de Goya. Su enfoque, centrado de nuevo sobre aquellos mismos elementos que le sirvieran para configurar el retablo de la España medieval, la monarquía y el clero, o lo que es lo mismo, las clases dirigentes, el poder, no difiere en mucho del panóptico que dibuja en *Die Jüdin von Toledo*, pues aquí también las cuestiones políticas y las relaciones que se establecen en torno al poder pesan más que la cultura prácticamente prohibida y anulada por la sacrosanta Inquisición, la cual tachaba de herejía todo aquello que no comulgara con sus estrictos preceptos. De ahí que el desinterés cultural del pueblo español no tenga sus raíces en la dejadez o en la falta de interés, sino más bien en el miedo y en su disposición a acatar los preceptos impuestos desde las altas esferas del poder. Feuchtwanger divide la novela en tres partes que recogen los acontecimientos acaecidos entre los años 1793 y 1803, cada una de las cuales ayuda a conformar esa pintura generalizada con sumo detalle: el primero con una introducción de carácter histórico-político, el segundo con un repaso a la historia de la Inquisición, y el tercero con la descripción de la fuerza y el empuje con el que llegan las nuevas ideas revolucionarias, que ni siquiera el bonapartismo fue capaz de erradicar.

Centro de todos ellos es la persona de Goya, a través del cual el autor se permite la osadía de introducirse en los más diversos ambientes – desde las camas de palacio hasta los barrios de los arrabales llenos de inmundicia– y ello simple y llanamente porque el pintor pertenece a esos dos mundos: al mundo del pueblo, de los majos, por su humilde nacimiento, y al de la realeza y los nobles, por su condición de pintor de cámara. La elección del personaje resulta, por tanto, oportuna más que por lo que pueda aportar a la evolución de la pintura, por la información que el lector obtiene a través de la descripción de los ambientes en los que se mueve y las gentes con las que conversa. Al final de la obra, el pintor protagonista habrá recorrido el mismo camino que la España de la época, pues se habrá librado de las férreas cadenas del clasicismo dominante, será consciente de cuál es su posición en la sociedad y habrá elaborado una concepción política propia, la del liberalismo, acorde con las ideas del momento. En claro paralelismo,

la España de principios del siglo XIX tratará de librarse de las férreas cadenas bonapartistas, tratará de encontrar de nuevo su situación en el curso de la Historia y, en ella, el liberalismo irá echando raíces hasta desembocar, un siglo después, en el triunfo de la República como forma de gobierno. De nuevo una repetición de la Historia, un caso de poder mal ejercido que trae consigo también unas consecuencias tan negativas como las que se veían en la primera novela.

Pero, al igual que ocurría con la figura de Alfonso VIII en la novela anterior, en ésta tampoco Feuchtwanger se ajusta a la verdad histórica, si bien es cierto que el uso de determinados términos, el conocimiento de determinadas anécdotas y las descripciones de los tipos populares hacen ver que el autor se había documentado suficientemente sobre España. Y precisamente en el hecho de esa minuciosa documentación es donde se plantea el problema de por qué sus descripciones resultan a veces tan estereotipadas, como si fueran producto más bien de lecturas foráneas que del conocimiento del país *in situ*. Son demasiados los clichés que aparecen en el texto, ya sea acerca de la Inquisición²¹ o de cualquier otro elemento singular de la vida española, los cuales contribuyen a configurar negativamente una imagen que resulta para Feuchtwanger en síntesis de la Historia de una nación, que él ha querido presentar valiéndose de la técnica literaria que domina toda su producción histórica: la del contraste. La recreación literaria del belicoso Alfonso VIII, el rey que inició las campañas contra los almohades el mismo día que cumplió la mayoría de edad, no puede tener mejor contraste que la figura del anodino Carlos IV, más preocupado de sus relojes que del gobierno, el cual dejó la política en manos de su esposa María Luisa de Parma, mujer de talante intrigante y manifiesta falta de discreción. Fue ella quien dominó siempre a su indolente esposo, logrando

²¹ Las páginas que dedica a la Inquisición en la novela sobre Goya resultan, a mi modo de ver, excesivas por lo que al contexto de la novela en general se refiere. Pero entiendo que al lector alemán de seguro le resultaba enormemente interesante la descripción minuciosa de estos procesos de persecución contra todo aquel que tenía o era sospechoso de tener ideas diferentes a las permitidas por la Iglesia católica, algo extrapolable a la situación vivida por buena parte del pueblo alemán durante el periodo del nacionalsocialismo y la guerra.

mantenerlo apartado de la vida política mientras ella participaba en todas las intrigas cortesanas y asumía los asuntos de Estado. La ambición de esta reina, no obstante, fue mayor que su capacidad, por lo que muy pronto delegó las tareas de gobierno en su amante Manuel Godoy, y utilizó toda su influencia para hacer de él el hombre más poderoso de la corte. Es, pues, en este punto, evidentemente el núcleo de ambas obras, donde Feuchtwanger acierta de pleno en la elección de sus personajes sacados de la Historia de España. Otra cosa muy distinta es la descripción del país en las diferentes épocas en que se centran las obras, así como la imagen desproporcionada, hasta el ridículo en ocasiones, de los españoles del momento. La plata de las colonias americanas, que llega cada vez en menor cantidad, la Revolución Francesa y Napoleón, el mal gobierno que arruina la nación, el contrabando y el bandolerismo son fenómenos que adquieren aquí una dimensión exagerada²². Ciertamente es que las clases dirigentes no se percatan de los peligros de la situación y más bien se desinteresan de ella, pues la vida cómoda y confortable en palacio menoscaba su sentido de la responsabilidad. El pueblo vive al día, confortado con el pan y las corridas de toros. Es una visión fatalista de un pueblo que, con muy pocos motivos, vive con júbilo y alegría, en una fiesta perenne, guiado seguramente por el dicho de que quien se contenta con lo que tiene, disfruta.

Como justificación, en último término, de tal percepción, no debe olvidarse que la novela histórica no pretende falsear o manipular la Historia. Es decir que, por lo general, el autor adolece de la concreción necesaria a la hora de describir los acontecimientos históricos, y tampoco lleva a cabo un uso adecuado de las fuentes, alterando todo aquello que considera necesario

²² Que FEUCHTWANGER, en ese ánimo de conferir un carácter bélico a todo lo que hace el pueblo español llega a extremos exagerados, se refleja por ejemplo en esta descripción que hace del sencillo baile de la jota aragonesa: “[...] er selber aber in seinem Innern tanzte seine eingeborene aragonesische Jota, diesen geradezu kriegerischen Tanz, in welchem Mann und Weib einander bedrohen, einen Tanz ohne Anmut und ohne Schonung, voll gehaltener Leidenschaft, er hatte ihn oft getanzt, sehr aufrecht, wie es der Tanz verlangte, als ginge man in eine Schlacht. Und mit den andern im Takt klatschte er in seine kräftigen Hände und schrie mit hoher Stimme Olé”. FEUCHTWANGER, Lion, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*. Frankfurt: Fischer 1977, 384.

para llevar a cabo la construcción de su trama novelesca. Pero no se puede olvidar que la novela histórica es, ante todo, una obra literaria, nunca historiográfica, y su finalidad no es otra que la de simbolizar no la realidad de los datos históricos, sino la que se oculta tras ellos, o lo que es lo mismo, la novela histórica es ficción, no realidad.

El análisis de estas dos novelas, pues, nos da como resultado un punto de vista común: sobre el fondo de unos paisajes difuminados, que no ocupan lugar en los textos más que como paisajes desdibujados, propios de un escenario bélico, se despliega un espíritu guerrero ambicioso y desmesurado, amparado siempre en una ciega fe en Dios y en una idea de gobierno encarnada en la sagrada persona del monarca absoluto. Esta imagen como síntesis de siete siglos de la Historia española resulta un tanto pobre, pero se adapta perfectamente a la expresión a través del pasado de un momento de similares características vivido por los propios autores: el nacionalsocialismo y la consiguiente guerra mundial. Lo que proyectan sobre su visión de España no es otra cosa que su propia experiencia de la Alemania de los años treinta y de los que siguieron hasta el final del conflicto bélico. Que en esta proyección se altera la visión de la Historia de España resulta evidente, pero ¿por qué precisamente la de España y no la de cualquier otro país? Seguramente porque, a pesar de la visión negativa, el ideal perseguido y mantenido por el pueblo español, su perseverancia a lo largo de los siglos, su particular idiosincrasia y su actitud ante los avatares de la Historia, han resultado siempre enormemente atractivos para los escritores alemanes que, incapaces de comprenderlo en muchos casos, tan sólo han sabido criticarlo.

Referencias bibliográficas

- AUST, Hugo. *Der historische Roman*. Stuttgart, Metzler 1994.
- DIETSCHREIT, Frank. *Lion Feuchtwanger*. Stuttgart, Metzler 1988.
- ESTEVE MONTENEGRO, María-Luisa. *La imagen de España en la literatura alemana del exilio de 1933-1945*. Frankfurt, Peter Lang 1988.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando. *Los mitos de la Historia de España*. Barcelona, Plantea 2005.

- HERNÁNDEZ, Isabel. „Lion Feuchtwanger: *Die Jüdin von Toledo*. Un tema español en la literatura alemana”. In: Raders, Margit / Schilling, M^a Luisa (eds.). *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen – Relaciones hispano-alemanas en la literatura y en la cultura*. Madrid, Del Orto 1995, 237-246.
- HERNÁNDEZ, Isabel. “Visiones de la Historia desde el exilio: Lion Feuchtwanger y su reconstrucción de la leyenda de la Judía de Toledo”. In: *Estudios de Filología Moderna* 4 / 2004, 133-148.
- HERNÁNDEZ, Isabel. „Mauern, Türme, Schlösser und Gärten. Gestalt und Bedeutung maurischer Landschaften in Lion Feuchtwangers Roman *Die Jüdin von Toledo*“. In: Ecker, Hans-Peter (ed.). *Gärten – Spiegel der Seele*. Würzburg, Ergon (en prensa).
- KOHPEISS, Ralph. *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention*. Frankfurt, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1993.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Los españoles en la historia*. Espasa-Calpe: Madrid 1982 (1947).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Los españoles en la literatura*. Madrid, Espasa-Calpe 1971 (1949).
- VON STERNBURG, Wilhelm (ed.). *Lion Feuchtwanger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt, Fischer 1989.

Zur Erinnerung an deutsche Opfer:
Geschichte, Zeugnis und Fiktion in Grass' Novelle
Im Krebsgang.

Helmut Galle*

Abstract: Analysing a novelette by G. Grass, the author points out a recent tendency of German literature on World War II. Several new books on this subject focalize, not on guilt, but rather on the suffering of German population. Grass's text shows a particular respect for historical facts and allows the reader to easily distinguish between factual and fictional elements. In the fictional parts the author imitates the genre of testimony and qualifies, by these means, the novelette for collective memory. The fictional action also contains political arguments that explain, why Germans should commemorate their victims: for the sake of truth and emotional balance, and in order to find a way out of the circuit of the violence, perpetuated through generations. Grass's book can be seen as part of a tradition of representing historical events, at the service of a humanistic and enlightened collective memory, which, in Germany, has its roots in Schiller's dramatic works.

Keywords: Fiction; History; Collective Memory.

Zusammenfassung: Der Artikel untersucht anhand einer Novelle von G. Grass eine aktuelle Tendenz der deutschen Literatur über den Zweiten

* Der Autor ist Professor an der Universidade de São Paulo

Weltkrieg, in der nicht mehr die Schuld, sondern das Leiden der deutschen Bevölkerung im Zentrum steht. Grass' Text zeigt eine spezifische Sorgfalt im Umgang mit den historischen Fakten und macht dem Leser die Differenz von faktualen und fiktionalen Elementen besonders transparent. Im fiktionalen Bereich imitiert der Autor die Gattung des Zeugenberichts, was wesentlich dazu beiträgt, seine Novelle zum Träger von kollektiver Erinnerung zu qualifizieren. In der fiktionalen Handlung ist außerdem eine politische Argumentation aufgehoben, mit der unterstrichen wird, warum auch der deutschen Opfer gedacht werden muss: um der Wahrheit und des emotionalen Gleichgewichts willen und um einen – wenngleich schmalen – Ausweg aus dem über Generationen fortgesetzten Teufelskreis der Gewalt zu finden. Grass' Novelle steht damit zugleich in einer Tradition von Vergegenwärtigung historischer Ereignisse im Dienste einer humanistisch-aufgeklärten kollektiven Erinnerung, das sich in Deutschland auf Schillers Dramen zurückverfolgen lässt.

Stichwörter: Fiktion; Geschichte; kollektives Gedächtnis.

Resumo: O artigo analisa, por meio de uma novela de G. Grass, uma tendência atual da literatura alemã sobre a II Guerra. Nesta nova literatura já não é mais a culpa, mas o sofrimento da população que se focaliza. O texto de Grass apresenta um cuidado particular nos fatos históricos, facilitando aos leitores distinguir entre elementos factuais e ficcionais. No âmbito da ação ficcional, o autor imita o gênero do testemunho, fato que contribui para qualificar sua novela como meio da memória colectiva. A ação ficcional desenvolve, além disso, uma argumentação política que explica a necessidade de comemorar também as vítimas alemães: para fazer jus à verdade, ao equilíbrio emocional e para encontrar uma saída do circuito da violência, perpetuada através das gerações. A novela de Grass encontra-se, por conseguinte, na tradição da representação de eventos históricos, a serviço de uma memória colectiva humanista e iluminada que, na Alemanha, remete à obra dramática de Schiller.

Palavras-chave: Ficção; história; memória colectiva.

Für meine Mutter und meine Schwester

1. Grass als Autor deutscher Schuld – und nun auch deutschen Leidens

Für Friedrich Schiller bildete die europäische Geschichte noch ein großes Reservoir von Stoffen, aus dem er Vorwürfe wählen konnte, die geeignet schienen, seine Zeitgenossen zu humanisieren. In der deutschen Literatur seit 1945 ist die Beschäftigung mit den entfernteren Ereignissen ganz zurückgetreten hinter der dem einen großen Thema der Zeitgeschichte, das auch nach Vereinigung und Jahrtausendwende noch nicht in die geschichtliche Distanz gerückt ist, und dem eine ‚Historisierbarkeit‘ sogar prinzipiell abgesprochen wird. Unter den literarisch anspruchsvollen deutschen Autoren, die sich mit dieser ‚Vergangenheit, die nicht vergehen will‘ (E. Nolte), diesem alles verschlingenden ‚Schwarzen Loch‘ in der Mitte des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt haben, ist Grass sicherlich der international renommierteste. Seine ‚Danziger Trilogie‘ hat Eberhard Lämmert – neben den Werken von Solschenyzin und Szczypiorski – als eminenten deutschen Beitrag zur Phänomenologie des Totalitarismus hervorgehoben (LÄMMERT 1996). An diesen erzählerischen Komplex knüpft – 40 Jahre später – die Novelle *Im Krebsgang* (2002) an, freilich nimmt sie nicht mehr das soziale und zwischenmenschliche Geflecht der totalitären Gesellschaft ins Visier, in dem Menschen zu Tätern werden konnten. Im Vordergrund steht hier ein Ereignis gegen Ende des 2. Weltkriegs, das Deutsche nicht als Täter, sondern in der Rolle unschuldiger Opfer präsentiert. Dies ist, abgesehen von einzelnen Episoden in *Mein Jahrhundert*, neu bei Grass und ein Bruch mit den Konventionen der deutschen Linken, die das Thema ‚deutsche Opfer‘ aus politischen Gründen jahrzehntelang totgeschwiegen hatte. In der Novelle wird es nun sogar als ‚bodenloses Versäumnis‘ angesprochen, dass der Autor und seine Generation das Elend der Flüchtlinge nicht dargestellt hätten, dass sie geschwiegen hätten ‚über soviel Leid, nur weil die eigene Schuld übermächtig und bekennende Reue in all den Jahren vordringlich gewesen sei‘ (GRASS 2002: 99).¹ In den

¹ Vgl. auch die vom Autor in Reden und Interviews gemachten Aussagen GRASS 2001, 2002b.

Rezensionen wurde Grass allerdings weniger dieser vermeintliche Tabubruch vorgeworfen² als vielmehr das ‚Aufspringen‘ auf einen bereits von anderen Autoren vorweggenommenen Trend³ sowie Schwächen der narrativen Konzeption. Es lasse epische Souveränität vermissen, dass der Autor sich über große Strecken nicht auf seine fiktionale Kraft verlasse, sondern Zuflucht sich anlehne bei den faktischen Ereignissen.⁴ Daher sei *Im Krebsgang* auch nicht geeignet, ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Stile der „Danziger Trilogie“ zu leisten, die nach wie vor als paradigmatisch für das Werk Grass‘ und die Literatur über die jüngere deutsche Geschichte angesehen wird.

Gegen solche Ansichten wird hier die These vertreten, dass die Veränderungen in der öffentlichen Kommunikation seit den sechziger Jahren Grass nicht nur das Thema, sondern auch die Art der Behandlung geradezu aufgenötigt haben. Das Bewusstsein von der Bedeutung des ‚Zeugen‘ für das kollektive Gedächtnis⁵ und eine neue Sensibilität für die Differenz von Fakten

² Grundsätzliche Kritik an der Verschiebung / Ausweitung des Opferbegriffs auf die Täter war noch 2002 in den verspäteten Reaktionen von L. Norfolk, J. ADLER u.a. auf B. Schlinks Roman *Der Vorleser* in der englischen Presse laut geworden, was von W. Winkler in der Süddeutschen Zeitung aufgegriffen wurde, aber in deutschen Medien keine allgemeine Zustimmung fand.

³ Vgl. etwa das Spiegel-Interview mit Walter Kempowski, in dem dieser zu Recht auf sein monumentales *Echolot*-Projekt verweist; in den Bänden *Barbarossa* und *Fuga Furiosa* seines „kollektiven Tagebuchs“ haben die Stimmen deutscher Kriegsoffer einen substantiellen Anteil im gewaltigen Chor der Dokumente. Dass einzelne Autoren der Nachkriegsliteratur den Bombenkrieg gegen die Bevölkerung thematisierten, ist von HAGE 2003 dokumentiert.

⁴ Die Rezensenten von *Im Krebsgang* bemängelten meist die literarischen Qualitäten (BUCHELI 2002, MAILER 2002, einschränkend FRANZEN 2002), das Übergewicht der historischen Recherche gegenüber der „artistischen, künstlerischen Gestaltung“ (SPIEGEL 2002), die aus der Novelle ein „literarisch tapeziertes historisches Feature“ mache (KNIPPHALS 2002) und die Tatsache, dass Grass in der literarischen Aufarbeitung von Flüchtlingselend und Bombenkrieg durchaus nicht der Tabubrecher sei, als den er sich darstelle (SPIEGEL 2002).

⁵ Vgl. RÜSEN 2001: 232: „Die Authentizität konstitutiver Erinnerungen, wie sie vor allem den überlebenden Opfern zugebilligt wird, ist eine metahistorische Größe. Diese Methahistorizität wird mit dem Begriff des Mythischen zum Ausdruck gebracht. Da aber im normalen Sprachgebrauch mythisch als nicht-historisch verstanden wird, ist diese Bezeichnung irreführend. Diese Authentizität

und Fiktionen⁶ – trotz und gerade aufgrund der poststrukturalistischen Grenzverwischungen – haben den Autor zu einer Erzählstrategie bestimmt, die sich funktional zu seiner Intention verhält: die Leiden deutscher Opfer in das Gedenken einzubeziehen.

Zur Stützung dieser These soll – nach einer Übersicht zu Inhalt und Struktur der Novelle (2) – untersucht werden, mit welchen narrativen Strategien der Autor die Faktenebene innerhalb der Fiktion als solche intakt lässt (3), wie der Zeugnischarakter hergestellt wird (4), welche Funktion die neonazistische Internetpropaganda im Kontrast hierzu erhält (5) und wie sich Grass' Text innerhalb des deutschen Gedächtnisdiskurses nach 1990 ausnimmt (6).

2. Inhalt und narrative Struktur

Die Handlung der Novelle umkreist einerseits die historischen Ereignisse des Untergangs der „Gustloff“ und, ebenso historisch dokumentiert, die Biographien der Akteure Wilhelm Gustloff (Nazi-Statthalter in der Schweiz), David Frankfurter (Mörder Gustloffs mit politischer Motivation) und Alexander Marinesko (russischer U-Boot-Kommandant, verantwortlich für die Versenkung des Schiffes).

Diese prinzipiell ‚bekannten‘ Vorgänge werden hier in der Fiktion als Ergebnisse der Recherche des Erzählers Paul Pokriefke dargestellt. Dieser

ist prähistorisch, aber nicht nicht-historisch, im Gegenteil: Sie geht als notwendiges Element der historischen Sinnbildung in die Historizität selbst ein.“ Zur „Deutungsautorität“ des Zeugentextes für die kollektive Erinnerung auch REEMTSMA 2002: 230.

⁶ Vgl. dazu Marcel Beyer, der für die neuartige, seit den neunziger Jahren entstehende Literatur über die Nazizeit steht, und Kritik an den ungenauen Opferzahlen in K. Vonneguts Dresden-Roman übt. „[...] *Slaughterhouse-Five* hat in meinen Augen als Roman jeden Wert verloren. Als wäre es nicht ein Werk der Fiktion, sondern ein Werk der Fälschung – und das, obwohl der Autor doch aufrichtig versucht hat, sich vom Fiktiven zum Faktischen hin zu bewegen.“ BEYER 2003: 300. – Zur bereits in der *Blechtrommel* erkennbaren Rücksicht auf historische Faktizität (vor allem im Kapitel über die Verteidigung der polnischen Post) s. MAZZARI 1999: 118 ff.

ist Sohn von Tulla Pokriefke, einer Protagonistin aus Grass' Danziger Trilogie, deren Biographie hier fortgesetzt wird. Sie war hochschwanger auf der „Gustloff“ aus Danzig geflüchtet, wurde bei deren Untergang gerettet und unmittelbar darauf von einem Kind, dem Erzähler, entbunden, dessen Geburt also mit der Katastrophe zeitlich zusammenfällt. Er gibt nun in Rückblicken Hinweise auf seine generationstypische Nachkriegskarriere als Journalist in Westberlin und das weitere Ergehen seiner Mutter, die in Schwerin / DDR bleibt. Parallel zu seinen historischen Ermittlungen über den Untergang der „Gustloff“ wird diesem Paul Pokriefke allmählich klar, dass die rechtsradikale Internetseite, auf die er bei seinen Recherchen immer wieder stößt, ausgerechnet von seinem Sohn Konny unterhalten wird. Dieser Enkel ist auf seine Weise der Forderung der Großmutter Tulla nachgekommen, vom Untergang der Gustloff müsse Zeugnis abgelegt werden, nachdem sein Vater Paul sich genau diesen Wunsch der Überlebenden so lange hartnäckig verweigert hatte. Im Internet entspinnt sich eine Kontroverse zwischen dem Neonazi Konny und dem gleichaltrigen David, der sich als Jude mit antifaschistischen Überzeugungen darstellt. Als die beiden dann real aufeinandertreffen, wird David von Konny erschossen; die im Internet behauptete jüdische Identität stellt sich nun als antifaschistische Mimikry heraus: „David“ war tatsächlich ein Wolfgang aus deutsch-christlichem Hause. Konny erhält eine Gefängnisstrafe. Weil der Vater jetzt endlich seinen Bericht – den der Leser mit der vorliegenden Novelle identifizieren darf – verfasst hat, in dem die Katastrophe der „Gustloff“, die Geschichte der Mutter Tulla und die Tat des Sohnes enthalten sind, ist nun der Weg für eine Annäherung der drei Generationen geöffnet. Doch im Internet agiert bereits ein ‚nationaler‘ Freundeskreis für den neuen „Märtyrer“ Konny Pokriefke und kündigt damit an, dass der Teufelskreis der Gewalt nicht zu Ende geht.

Im Text lassen sich folgende, miteinander verwobenen, narrativen Ebenen ausmachen, von denen eine die Rahmenhandlung abgibt, drei die Schiffskatastrophe unterschiedlich perspektivieren, und eine fünfte dem Autor metanarrative Botschaften ermöglicht:

1. Des Erzählers autobiographische Einlassungen, seine Recherchetätigkeit und der Schreibprozess; durch die Stimme des Erzählers werden alle Handlungen und Dokumente an den Leser vermittelt und kommentiert; er sieht sich selbst jedoch bloß als Berichterstatter.

2. Fiktionales Zeugnis Tulla Pokriefkes über ihre Fahrt auf der „Gustloff“ von Danzig nach Schwerin. Die Aussagen werden in wörtlicher Rede in die Novelle eingestreut, z.T. auch vom Erzähler indirekt referiert; sie betreffen insbesondere die letzten Augenblicke der „Gustloff“ und die Rettung der Überlebenden.
3. Bericht über David Frankfurter, Wilhelm Gustloff und Alexander Marinesko; der Erzähler referiert Faktenmaterial zum Schiff aus den tatsächlich publizierten Printquellen und Filmen zum Thema.
4. Fiktive neonazistische Propaganda über die „Gustloff“ im Internet.
5. Metanarrative Einschübe, in denen der Erzähler Kommentare des „Alten“ referiert, die sich dem Autor Grass zuordnen lassen.⁷

Schematisch ließen sich diese Ebenen folgendermaßen darstellen:⁸

| | 1. Rahmen- erzählung | 2. Zeugnis | 3. Bericht | 4. Propaganda | 5. metanarrativer Kommentar |
|---------------|----------------------------|-----------------|------------------|------------------|-----------------------------------|
| Modus | fiktional | fiktional | faktual | fiktional | faktual |
| Fokalisierung | intern | intern | extern | „Null“ | extern |
| Beziehung | autodiegetisch | autodiegetisch | heterodiegetisch | heterodiegetisch | heterodiegetisch |
| Ebene | extradiegetisch | intradiegetisch | intradiegetisch | intradiegetisch | extradiegetisch |
| Generation | Zweite | Erste | Zweite | Dritte | Erste |

⁷ Dem „Alten“ liegt die Figur Tulla Pokriefke so väterlich am Herzen, wie es ihrem literarischen Schöpfer wohl ansteht. Er gibt die Anweisungen für die Gestaltung der Novelle und bezeichnet sich als prädestiniert für dieses Thema. Insofern lässt sich zwar nicht behaupten, hier spräche unverstellt der Autor, denn er wird ja nur durch eine fiktionale Quelle vermittelt. Aber da die Figur des „Alten“ so gestaltet ist, dass der Leser den Autor darin erkennen muss, dürfen wir schließen, Grass wolle, dass der Leser ihm die hier referierten Ansichten zuschreibt. Im übrigen hat Grass in Interviews die Autorfigur im Text mit der ersten Person Singular belegt: „Reizvoll war für mich der im Buch mitschwingende Streit zwischen dem fiktiven Erzähler und dem Autor, meiner Person. Ich halte das Ganze für eine Novelle, er besteht darauf, einen Bericht zu schreiben.“ GRASS 2002c. Der „Alte“ hält sich freilich an seine fiktionalen Rolle,

Der Text präsentiert die historischen Ereignisse um den Untergang der „Gustloff“, eingefasst in die Rahmenerzählung (1.), aus drei Perspektiven, die jeweils anderen Diskurs- und Rezeptionsmodi gehorchen. Der faktuale Bericht (3.) von den objektiven Umständen erscheint in der historiographischen Modalität mit konsequent externer Fokalisierung aus der Perspektive der zweiten Generation (Paul Pokriefke). Die Stimme des fiktiven Erzählers ist das Medium, das die vom realen Autor recherchierten Fakten an den Leser vermittelt. Das Zeugnis (2.) gibt die subjektive Erfahrung der Überlebenden Tulla (erste Generation) als fiktive Autobiographie aus der Innenperspektive wieder. Ihre Aussagen werden zwar auch durch den Erzähler mitgeteilt und stehen nicht in einer separaten Sequenz, sie werden aber immer wieder durch wörtliche Rede herausgehoben. Die Internetpropaganda (3.) ist weitgehend aus der kommentierenden Perspektive des Erzählers wiedergegeben, steht im fiktionalen Modus wie (2.) und stellt ebenfalls die historischen Ereignisse (intradiegetisch) dar; der fiktive Erzähler Konny (dritte Generation) beansprucht, dass seine Internetseite als die eigentliche historische Wahrheit (faktualer Modus) zu ansehen sei. Die Sequenzen, in denen der „Alte“ zu Wort kommt (5.), ermöglichen die Einschaltung metanarrativer Kommentare des Autors in die fiktionale Erzählung und tragen wiederum faktualen Charakter, was ihren Status als Aussagen des Autors über seinen Stoff angeht; das Verhältnis des Erzählers zum Autor ist ‚natürlich‘ fiktional strukturiert. Die Ebenen 3 und 5 referieren auf ein und dieselbe Welt, die mit der physischen Welt der Leser identisch ist, die Ebenen 1, 2 und 4 referieren auf eine fiktionale Welt, in der (wie im historischen Roman) die historischen Fakten als Skelett fungieren: Innerhalb des historisch Gegebenen bewegt sich die fiktionale Handlung als mögliche und symbolisch allgemeingültige.

3. Die faktuale Ebene des Berichts

Die Differenz zwischen fiktionalen und faktualen Aussagen ergibt sich daraus, dass die Familie Pokriefke und alles, was ihr im Laufe der Handlung

wenn von er vom Erzähler Details über Tulla verlangt oder wenn er behauptet, er habe „nicht wissen können“, dass Tullas Enkel hinter der neonazistischen Internetseite stehe. (78)

⁸ Zur Terminologie GENETTE 1998 und 1992.

zustößt, Produkte der Phantasie von Günter Grass sind, während David Frankfurter den Mord an Wilhelm Gustloff (ausweislich seines eigenen Geständnisses und des Schweizer Strafprozesses) wirklich begangen hat, auch der russische U-Bootkommandant und sein Angriff auf das deutsche Schiff sind historische Tatsachen, die durch das Wrack, Augenzeugen- und Marineberichte verbürgt werden. Nun ließe sich argumentieren, dass eine Aussage aus dem Munde eines fiktionalen Erzählers *per se* keine Aussage mit referentiellen Status sein kann. Man könnte daher meinen, im Rahmen der Novelle sei eine Aussage wie

zum Landesgruppenleiter jedoch war er [W. Gustloff] von Gregor Strasser ernannt worden

eine fiktionale Aussage, weil sie aus der Feder des imaginären Paul Pokriefke stammt und nicht vom Autor selbst verantwortet werde.⁹ Andererseits hat der Autor die Faktizität dieser Ebenen so transparent gestaltet, dass sich die Darstellung anhand des dokumentarischen Materials der Archive verifizieren / falsifizieren lässt wie die Aussagen eines Historikers. Der Leser kann erkennen, wo er es mit solchen referentialisierbaren Aussagen über historische Personen zu tun hat und wo die ebenso deutlich als Fiktion markierte Handlung der Grass' schen Figuren wieder einsetzt. Hier zeigt sich eine deutliche Differenz zu der mimetischen Funktion von Aussagen wie etwa die von Käthe Hamburger zitierte Passage aus Tolstois *Krieg und Frieden*

Um halb sechs Uhr ritt Napoleon nach dem Dorfe Schewardino. Es wurde schon hell; der Himmel hatte sich aufgeklärt; eine einzige Wolke hing noch im Osten.

Hier sind die Aussagen eingepasst in die fiktive Handlung und stellen eine mimetische Szene her, in der Napoleon, seine Handlungen und deren

⁹ Alfred Döblin beispielsweise hat den historischen Roman dagegen verwahrt, im Modus der Historiographie gelesen zu werden. „Der historische Roman ist in erster Linie ein Roman und in zweiter – keine Geschichte.“ DÖBLIN 1963: 169.

Motive für den Leser erkennbar der auktorialen Erzählerstimme entstammen (Vgl. HAMBURGER 1957: 61). In Grass' Novelle hingegen bleibt die fiktive Erzählerinstanz dank der wahrnehmbaren Quellen nur ein DurchgangsmEDIUM zu der von Leser und Autor geteilten Sphäre historischer Wirklichkeit.

Es spielt dabei keine Rolle, ob der Leser über das historische Geschehen bereits in dem Maße informiert ist, dass er die Wahrheit jeder einzelnen Bemerkung des Erzählers beurteilen kann. Es genügt, dass im Text die Signale eindeutig gestellt sind und dass der Autor so mit seinem Namen dafür einstehen muss, wenn er etwa nachprüfbar die Rolle Frankfurters abweichend von den gängigen Untersuchungen dargestellt oder auch nur Elemente hinzuerfunden hätte, die nicht von den verfügbaren Dokumenten gedeckt wären.¹⁰ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Autor sich selbst als Figur in die Fiktion hineingeschmuggelt hat und auch auf diese Weise die Fiktionalität des Erzählers relativiert.

Für die Ebene der historischen Faktizität gilt damit ein anderer Rezeptionsmodus als für die Fiktion. Es besteht – nach dem gegenwärtigen Stand der Erkenntnis – kein Zweifel daran, **dass** der erste Torpedo traf, **dass** die „Gustloff“ untergegangen ist, **dass** die meisten Kinder umkamen. Es gibt auch keinen Anlass, die Existenz des Autors Grass zu bezweifeln und zu unterstellen, dass er die ihm von seinem Erzähler in der Novelle zugeschriebenen Meinungen nicht auch in unserer realen Welt vertreten würde.¹¹ Während wir die fiktionalen Figuren und ihre Handlungen kritisch daraufhin prüfen, ob sie 'in sich stimmig', wahrscheinlich und repräsentativ sind (die Kritik gilt dann letztlich ihrem Schöpfer),¹² verläuft die Wahrnehmung

¹⁰ Dorrit Cohn plädiert (mit W. Turner) im Falle eines (gattungstypischen) Romans wie Tolstois *Krieg und Frieden* dafür, dass die exakten historischen Daten und abgesicherten Aussagen, die er enthält, vom Leser auch als solche erkannt werden; selbst nach der Lektüre von postmodernen Parodien, „we do tend to approach this genre differently from other novelistic genres.“ COHN 2002: 159

¹¹ Vgl. GRASS 2001, 2002b, 2002c.

¹² Der Mord Frankfurters an Gustloff ist nicht in derselben Weise kritisierbar, wie der Mord Konnys an David. Die im ersten Fall nur referierten Motive können wir dem Täter als schlechte Ausrede anrechnen, im zweiten Fall würden wir sie dem Autor als schlecht erfunden vorwerfen. Die erste Version findet in unserem

der faktualen Ebene in Etappen: am Anfang steht die Frage, inwiefern sich der Autor überhaupt an die Geschichte gehalten hat. Ist dies einmal entschieden, würde die Rezeption der mitgeteilten Elemente jedoch in zwei verschiedenen Bahnen verlaufen: Das Verhalten der fiktionalen Figuren Paul, Konny und Tulla Pokriefke steht als solches zur Diskussion und kann dem Autor als gut oder weniger gut imaginiert angeschrieben werden. Der Leser sieht darin mehr oder weniger repräsentative Vertreter der jeweiligen Generation. Dagegen lassen sich die Figuren Frankfurter, Gustloff und Marinesko und ihre Handlungen bzw. das Urteil der Schweizer Justiz nicht wie Phantasien des Autors kritisieren, sondern allenfalls die Art und Weise, wie sie hier zusammengeführt und mit der Fiktion konfrontiert sind. Der Leser kann aber aus den mitgeteilten Ereignissen um den Untergang der „Gustloff“ auch andere Schlüsse ziehen als die Figuren der Erzählung oder der Autor, dazu stehen ihm hier genug Daten zur Verfügung. Die fiktionalen Passagen lassen kein solches unabhängiges Urteil über die Geschichte zu; wenn der Leser sie nicht plausibel findet, kann er sie allenfalls verwerfen.

Es soll im Rahmen dieser Analyse nicht diskutiert werden, inwiefern die im Gefolge von Poststrukturalismus und *New Historicism* aufgekommene Einebnung der epistemologischen Differenz von historiographischem und literarischem Diskurs haltbar ist.¹³ Für Grass und die große Mehrheit seiner

weiteren Weltverständnis Beachtung als denkbare Verhaltensweise in bestimmten Situationen. Die zweite wird gelöscht bzw. gebucht als nicht anschlussfähige fremde Phantasie.

¹³ Stellvertretend für viele andere skeptische Stimmen sei hier Hans Ulrich Gumbrecht zitiert: „Die gravierenden Probleme beginnen, sobald das Pochen auf die Subjektivität der Historiker zur Aufkündigung der Prämisse führt, es gebe eine Realität jenseits dieser Subjektivität – und damit zur Abschaffung des Wunsches, diese Realität zu erreichen (eines Wunsches, der ebenso unerfüllbar ist, wie alle anderen Wünsche). Sobald sich der Neue Historismus dieses Wunsches entschlägt, unterscheidet er sich nicht mehr von der Literatur und kann daher nie an die Stelle des traditionellen – durch Anspruch auf realweltlichen Bezug begründet – historiographischen Diskurses treten.“ GUMBRECHT 2001: 453. Zur fachlichen Kritik an Hayden White vgl. z.B.: OEXLE 1992, 2000. Die grassierende Destruktion von Gattungsgrenzen in der Literaturtheorie wird von den tatsächlichen Mechanismen der Literaturrezeption regelmäßig dementiert.

Leser darf davon ausgegangen werden, dass sie eine historische Realität für gegeben halten, welcher sich der Historiker mit den kritischen Methoden seines Faches und einem Fundus an reflektierten narrativen Strategien zu nähern versucht. Ohne diese Vorannahme wäre Grass' Buch sinnlos.

Der Autor ist sich jedoch der Tatsache bewusst, dass er dem Leser eine Kontrolle darüber einräumen muss, welche Quellen er in welcher Weise für seine literarische Konstruktion verwendet hat. Er tut dies zwangsläufig, mit Hilfe seiner Figur Paul Pokriefke, der aber vom „Alten“ streng angehalten wird, in diesem Bereich nicht auf die Kompetenzen eines auktorialen Erzählers zurückzugreifen: Er gestattet ihm weder die interne Fokalisierung der historischen Personen¹⁴ noch die imaginative Ausschmückung der historischen Daten; wo dies dennoch geschieht, ist es als gesteuerte Phantasie markiert.¹⁵

Weder Gedanken noch Gefühle von Frankfurter, Gustloff und Marinesko werden mitgeteilt, wohl aber deren dokumentierte Selbstaussagen über Motive und Ziele. Wenn der Erzähler ausgewählte Informationen über den Hintergrund der zeitgeschichtlichen Ereignisse darstellt, vor denen sich Frankfurters Mord an Gustloff anbahnt, tut er dies im Rückgriff auf die damaligen Meldungen der (archivierten) Tageszeitungen, die Frankfurter tatsächlich gelesen haben kann. Erst auf einer letzten Ebene von szenischen Details finden sich fiktionale Elemente, die aber wiederum vom Erzähler

Vgl. hierzu Verf. über die Fälle Wilkomirski, Koeppen und Kolitz, GALLE 2001a, 2001b, 2002a und DIEKMANN 2002. Generell hat sich gezeigt, dass sich die poststrukturalistische Kritik an der Referentialität von Historiographie zusehends relativiert, sobald die zentrale Katastrophe des 20. Jahrhunderts in Frage steht, hierzu insbesondere die Aufsätze in FRIEDLANDER 1992.

¹⁴ Am Anfang des 9. Kapitels gibt der Autor seinem Erzähler Anweisung, seinen Figuren nicht in den Kopf zu schauen (nicht einmal seinem eigenen, fiktionalen Sohn) und sich an die verifizierbaren Fakten zu halten. GRASS 2002: 199.

¹⁵ Vgl. die Passage, in der Paul Pokriefke „nur spaßeshalber und um mich auszuprobieren“ sich die Lizenz dazu gibt, eine Nazi-Pressekonferenz zur Einweihung des Schiffes als Prosopopoeie auszumalen. GRASS 2002: 58 ff. Auf ähnliche Weise wird bei der Schilderung des Untergangs angedeutet, wie hier eine ausschmückende „Story“ eingefügt werden könnte, um ein solches Procedere dann sogleich zu verwerfen. (GRASS 2002: 139)

als solche bewusst gemacht werden, so etwa die Schilderung der Schüsse auf Wilhelm Gustloff, bei denen Frankfurter in der Erzählerversion den Hut auf den Knien hat, während er ihn in der später referierten Filmversion auf dem Kopf trägt, und diese beiläufige Differenz explizit thematisiert wird (GRASS 2002: 27f., 68).

Mit derselben Sorgfalt weist der Erzähler den Leser darauf hin, dass er der auktorialen Versuchung nicht nachgegeben hat, den Untergang des Schiffes durch erfundene Anekdoten episch auszumalen, wie in den gestellten Szenen des Films – und gibt ein ironisches Beispiel dafür, wie solche literarische Eigenmächtigkeiten aussehen würden.¹⁶ Noch was die Wahrscheinlichkeit einer Geburt des Erzählers unmittelbar nach der Rettung Tullas angeht, fügt er die im zeitlichen Umfeld bezeugten Fälle von Entbindungen an. An diesen Signalen entlang findet der Leser seinen Weg zwischen Fiktion und Historischem.

Die diegetische Ebene der Ereignisse um die Schiffskatastrophe, an die sich der Erzähler ‚im Krebsgang‘ herantastet, ist keine Welt multipler Möglichkeiten. Sie ist festgelegt durch die Eckpunkte des historischen Geschehens und die dokumentierten Fakten der Biographien von David Frankfurter, Wilhelm Gustloff und Alexander Marinesko. Dies wird durch die kontinuierliche Kontrastierung mit den Eigenmächtigkeiten der neonazistischen Internetseite noch unterstrichen. Weit mehr als das Zeitkolorit, das der historische Roman von seinem jeweiligen Hintergrund erhält, weit mehr auch als die historischen Referenzen in der „Danziger Trilogie“, sind die geschichtlichen Sachverhalte zentraler Inhalt der Novelle. Die Biographien der drei realen „Protagonisten“ werden über große Zeiträume verfolgt, bis zu den Zeitpunkten, an denen sie sich kreuzen und darüber hinaus.

Das ist bemerkenswert, denn in einem streng historiographischen Sinn haben die persönlichen Schicksale der drei so viel mit der Versenkung eines mit Flüchtlingen beladenen deutschen Schiffes durch ein russisches U-Boot zu tun, wie nahezu alle anderen damals in diesem Feld agierenden Menschen. Insbesondere Frankfurter und Gustloff sind mit der Katastrophe lediglich

¹⁶ s. die vorangehende Fußnote.

durch die zufällige Namensgebung verknüpft – das Schiff hätte anders getauft werden können. Auch bleibt ungewiss, ob nicht auch irgendein anderer russischer U-Boot-Kommandant anstelle Marineskos, das zivile Ziel „Gustloff“ torpediert hätte .

Dass diese Lebensläufe erzählt werden, weist auf die Absicht des Autors, hier sein Bild von der Geschichte einfließen zu lassen; es handelt sich also um eine Sinngebung der Fakten, die wieder in eine fiktionale Richtung geht, weil sie nicht auf der Textoberfläche ausgewiesen und durch rationale Argumentation begründet ist. Dennoch handelt es sich nicht um eine Manipulation des Materials, sondern um ein legitimes – literarisches! – Verfahren, geschichtlichen Erfahrungen zur Evidenz zu verhelfen.

Gerade die Fernperspektive auf die Lebensläufe von Frankfurter, Gustloff und Marinesko hebt nämlich jene Zufälligkeit hervor, mit der Menschen zu Tätern bzw. Opfern werden können. Die Zufälligkeit, als Jude geboren zu sein, bringt Frankfurter erst dazu, einen politischen Mord an einem Nazi-Funktionär zu erwägen und durchzuführen. Gustloff ist ein eher unauffälliger Nazi, der zudem, über seinen Mentor Gregor Strasser, mit dem von Hitler eliminierten „linken Flügel“ der Partei verbunden scheint. Da er ‚zufällig‘ in der Schweiz stationiert ist, bietet er sich dem Attentäter als leichtes Ziel an. Aber genaugenommen ist auch diese Zufälligkeit eine Folge seines Lungenleidens: Der Nazi wurde Bewohner des „Zauberbergs“, den Hans Castorp hatte verlassen müssen. Marinesko wird nicht durch besondere kriegerische Eigenschaften in die Täterrolle manövriert, sondern durch seine laxen Dienstauffassung,¹⁷ die ihn schließlich zu einer Kompensationshandlung zwingt und dann doch nicht mit der erhofften staatlichen Anerkennung belohnt wird; ob sein Verschwinden im Gulag überhaupt mit dem Abschuss der Gustloff zu tun hat, oder den inneren (Un-)Logik der sowjetischen Selbstvernichtung folgt, bleibt offen.

Diese Darstellungsweise suggeriert nicht, dass diese Menschen determiniert gewesen wären: Ohne eigene Entscheidungen hätte Frankfurter den Mord nicht begangen, Gustloff hätte nicht in der NSDAP Karriere

¹⁷ Das ist teilweise als Klischeevorstellung vom ‘Wodka liebenden Russen’ beanstandet worden, dürfte aber eher im Gegenteil als Relativierung von Täterklischees beabsichtigt sein. Ein historisches Detail kann eben gerade nicht ‘Klischee’ sein.

gemacht, Marinesko nicht auf dieses konkrete Ziel feuern lassen. Aber die Entscheidungen werden in einen Kontext gestellt, der die Kontingenzen stärker in den Blick rückt und ein vorschnelles Urteil *a posteriori* problematischer macht. Es sei dabei auch nicht übersehen, dass sich hier die klassische Konstellation verkehrt: der Jude ist der Täter,¹⁸ der Nazi das Opfer und der Russe beides zugleich. Der Erzähler enthält sich denn auch der moralischen Kommentare und gibt eine relativ unparteiische Beschreibung der Handlungsketten.¹⁹ Sechzig Jahre nach dem Krieg kann der Leser damit die Freund-Feind-Zuweisungen (in diesem konkreten Fall) hinter sich lassen und sich der Katastrophe jenseits von Schuldzuweisungen zuwenden, die – im Falle der deutschen Leser – letztlich doch immer an die eigene Adresse zurückgehen müssten.

Vor dem Panorama dieser drei Biographien erscheint auch das – immer schon mit dem Bericht parallel geführte – Schicksal der fiktiven Tulla Pokriefke einer moralischen Beurteilung entrückt. Zwar wurde sie in *Hundejahre* und *Katz und Maus* bereits mit einer gewissen Ambivalenz ausgestattet, blieb aber doch eindeutig identifizierbar als Repräsentantin des Täterkollektivs, ein weibliches Pendant zu Walter Matern, und wie dieser wurde sie in ihrem marginalen Lebensbereich schuldig an einem Mitmenschen, an dem Gewalt zu üben ihr die neuen Machtverhältnisse plötzlich gestatten. Auch im *Krebsgang* bleibt sie eine schillernde Persönlichkeit, bewährt sich aber unter den gesellschaftlichen Bedingungen der DDR als unauffälliger und wertvoller Mitbürger. Diese Bewährung und das Überleben der Schiffskatastrophe rehabilitieren sie nun in der Fiktion – sogar in den Augen ihres ehemaligen Opfers. Was die jugendliche Tulla, jener „kalt und böse funkelnde Kobold“ (Hubert Spiegel), anrichtete, war

¹⁸ Die Worte Frankfurters im Film von Lyssi, lassen ihn sogar die Ausdrucksweise der Nazis übernehmen, wenn er vom „Bazillus“, den er „treffen“ wollte. (GRASS 2002: 69)

¹⁹ Die Vorgänge im U-Boot, die schließlich direkt zum Verderben von nahezu 10.000 ‚unschuldigen‘ Menschen führen, werden mit einer gewissen ironischen Einfärbung, aber ohne alle Hassgefühle geschildert. Der Erzähler bangt mit den Russen um die Entschärfung des dritten, stecken gebliebenen Torpedos und bemerkt schließlich: „Zum Glück [für die U-Boot-Besatzung] fielen keine Wasserbomben. (GRASS 2002: 133)

zwar „böse“, aber eigentlich doch nur „Mutwillen“, meint sogar das misshandelte Zigeunerkind Jenny Brunies, die nun wieder als Freundin Tullas im fernen West-Berlin als „Tante Jenny“ Anteil am Werdegang von Paul Pokriefke übernimmt.²⁰

Der Autor hat durch diese Komposition seiner Auswahl von historischen Personen und fiktionalen Symbolfiguren eine Diskursverschiebung plausibel gemacht und so ermöglicht, das Opfer-Werden von Mitgliedern des ‚Tätervolks‘ zu thematisieren, ohne einen automatischen Rekurs auf die Ursache (die deutsche Aggression) auszulösen.

4. Die fiktionale Ebene des Zeugnisses

Warum ein Sachbuch der Katastrophenerfahrung nicht gerecht werden kann, wird in den Worten der Protagonistin Tulla deutlich. Sie attestiert zwar dem Buch von Dobson, Miller und Payne, dass es mit ihren Erinnerungen übereinstimmt, will es aber nicht als authentische Darstellung gelten lassen, denn:

Das kommt nich von Härzen. (GRASS 2002: 94)

Auch der Autor bekundet, dass er die literarische Darstellung Ereignisse jener Ereignisse, in denen die Deutschen zu Opfern wurden, für eine

²⁰ GRASS 2002: 211. Die Worte, die der Erzähler dem Opfer Brunies in den Mund legt, sind in ihrer symbolischen Dimension durchaus verfänglich: „Und auch mein Adoptivvater [...] hat Tulla von ihrer bösen Seite kennenlernen müssen. War bei ihr reiner Mutwille. Ging aber schlimm aus. Nach der Anzeige wurde Papa Brunies abgeholt ... Kam nach Stutthof ... Doch ist am Ende fast alles gut geworden.“ (211). Der letzte Satz wird aus Opfersicht nur dann halbwegs erträglich, wenn man ihn auf die „Wandlung“ Tullas nach 1945 bezieht. Es fällt auf, dass auch B. Schlinks *Vorleser* eine analoge Täterfigur in Nachkriegsverhältnissen konstruiert, deren Schuld durch klassische Markierungen von ‚Schwäche‘ relativiert wird: Sie ist Frau, aus der Unterschicht, ungebildet, heimatlos, entwurzelt und alternd. Wo in früheren literarischen Auseinandersetzungen die Tätergeneration weniger milde beurteilt wird, sind die Repräsentanten männlich und agieren aus familiären, sozialen bzw. ökonomischen Machtpositionen, so z. B. bei Dürrenmatt, Koeppen, Böll, S. Lenz und Bachmann.. Vgl. GALLE 2002b.

Notwendigkeit hält, ihre Unterlassung für einen Fehler, wenn nicht eine Schuld:

Niemals, sagt er [der „Alte“], hätte man über so viel Leid, nur weil die eigene Schuld übermächtig und bekennende Reue in all den Jahren vordringlich gewesen sei, schweigen, das gemiedene Thema den Rechtsgestrickten überlassen dürfen. Dieses Versäumnis sei bodenlos ... (GRASS 2002: 99)

War in den vergangenen Jahrzehnten das Schweigen über die deutsche Schuld Hauptanklagepunkt der zweiten Generation gegenüber den Kriegsteilnehmern, so ist es nun das Schweigen über „so viel Leid“, deutsches Leid wohl gemerkt, das gerade der zweiten Generation zum Vorwurf gemacht wird. Man hört hier vielleicht ein Echo auf Adorno heraus, nämlich die ebenso so oft wie das ‚Lyrik-Verbot nach Auschwitz‘ zitierten Einschränkungen eben dieses Verdikts angesichts des „Leidens“: „Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen [...]“ (ADORNO 1986, 11: 423) und vor allem die berühmte Passage aus der Negativen Dialektik: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen [...]“ (ADORNO 1986, 6: 355 f.). Wie Adorno dem Gemarterten den Schrei, dem versehrten Menschen nach Auschwitz das gedenkende Gedicht, so möchte Grass offenbar den traumatisierten Flüchtlingen die Repräsentation ihrer Leiden zuzugestehen. Dass der Philosoph eine derartige Übertragung seiner Worte gutgeheißen hätte, darf man bezweifeln, denn für ihn stellte diese Lizenz schon die ‚Ausnahmeregelung‘ dar, die nur sekundär Bestand haben kann vor der Frage, „ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen“ (ebd.). Im Vergleich zu den Überlebenden des industriellen Massenmordes, denen hier gerade noch das Recht auf Klage konzidiert wird, hätte Adorno es wahrscheinlich als bodenlose Blasphemie empfunden, nun auch den Überlebenden des Täterkollektivs zuzugestehen, ihrer Opfer zu gedenken. Und doch erreicht die Formel des ‚perennierenden Leidens‘ bereits einen Grad an Universalität, der schwerlich die Frauen und Kinder der „Gustloff“ ausschließen lässt. Auch wenn wir den gravierenden Unterschied zwischen vorsätzlichem Massenmord und fahrlässig fehlgeleiteter Kriegshandlung gegen einen zynischen Aggressor

nicht vernachlässigen, erscheinen die getöteten Opfer aus der Distanz von über 50 Jahren gleichermaßen bedauernswert und in weitem Maße auch gleichermaßen ‚unschuldig‘ an den Verursachungszusammenhängen, die zu Krieg und Massenmord geführt haben. Wenn schon das Subjekt der Geschichte sich aufgelöst hat, so lässt sich doch das Subjekt des Leidens an ihr trefflich für die ästhetische Darstellung einsetzen. Ohne dieses scheinbar passive Subjekt, das im Widerstehen und im Zeugnis-Ablegen dennoch agiert, sind auch die tatsächlichen Holocaust-Zeugnisse nicht denkbar (vgl. GALLE 2003).

Grass hat noch 1990 betont, dass Auschwitz nicht nur als Askesegebot von Anfang an über seiner lyrischen Produktion gestanden habe, sondern auch, dass er im Holocaust den historischen Einwand gegen die Vereinigung Deutschlands sehe.²¹ Dass man sich vor einem vereinigten Deutschland fürchten müsse, lässt sich auch aus *Im Krebsgang* entnehmen, doch hat sich die Strategie des Autors offenbar geändert: Da sich bestimmte Prozesse nicht aufhalten lassen, muss man ihnen korrigierend entgegenwirken. Bevor die „Rechtsgestrickten“ die Erinnerung nationaler Opfer für sich vereinnahmen, hat ihnen die demokratische Mitte eine ungefährliche Gestalt zu geben.

Zugestimmt hätte Adorno vermutlich der Option für die literarische Form, denn sein Vergleich mit dem „Schrei des Gemarterten“ bezog sich ja auf Gedichte, in denen die Verzweiflung von Überlebenden artikuliert ist. Charakteristisch für das Zeugnis des Überlebenden ist freilich seine doppelte Struktur: einerseits verzeichnet es das Erleben der Katastrophe durch den Berichtenden, andererseits enthält es den Verweis auf das paradoxe, unmögliche Zeugnis der Untergegangenen. Wenn man dieses Zeugnis als das eigentliche ansehen will, so ist es allenfalls in der Fiktion möglich, etwa in den Stimmen der Gedichte von Paul Celan und Nelly Sachs, bleibt dann aber wie alles Fiktionale hypothetisch und prekär. Die einzige Möglichkeit, das Zeugnis der Untergegangenen in einer nicht fiktionalen Aussage aufzuheben, liegt in der Referenz, die der Bericht des Überlebenden vermittelt, so z. B. Primo Levis berühmte Zeilen über

²¹ „Schreiben nach Auschwitz“. GRASS 1997b

Hurbinek und seine Ausführungen über die Figur des „Muselmann“ (LEVI 1989: 190 ff.; LEVI 1990).²²

Der Schrei der Untergegangenen ist es auch, der schon in den ersten Worten der Novelle beschworen wird und auf den der Erzähler immer wieder zurückkommt, andeutend in den ersten Zeilen:

Warum erst jetzt?“ sagte jemand, der nicht ich bin. Weil Mutter mir immer wieder ... Weil ich wie damals, als der Schrei über dem Wasser lag, schreien wollte, aber nicht konnte ... Weil die Wahrheit nicht mehr als drei Zeilen ... warum erst jetzt. (GRASS 2002: 7)

Dann im Hinblick auf die Traumatisierung Tullas:

„Da träum ech nich nur von, wie, als Schluß war, ain einziger Schrei ieberm Wasser losjing.“ (GRASS 2002: 57)

Und schließlich auf dem Höhepunkt der Katastrophe und symbolisch parallel geführt mit dem Geburtsschrei des entronnenen Erzählers:

Doch soll ich, nach Mutters Erinnerung, mit meinem ersten Schrei jenen weithin tragenden und aus tausend Stimmen gemischten Schrei übertönt haben, diesen finalen Schrei, der von überall her kam: aus dem Inneren des absackenden Schiffsliebes, aus dem berstenden Promenadendeck, vom überspülten Sonnendeck, dem rasch schwindenden Heck und von der bewegten Wasserfläche aufsteigend, in der Tausende lebend oder tot in ihren Schwimmwesten hingen. Aus halbvollen und überfüllten Booten, von engbesetzten Flößen, die von Wellen gehoben wurden, in Wellentälern verschwanden, von überall her stieg gebündelt der Schrei auf und steigerte sich mit dem plötzlich einsetzenden, dann jäh erstickten Heulen der Schiffssirene zu grauenhafter Zweistimmigkeit. Ein nie gehörter, ein kollektiver Endschrei, von dem Mutter sagte und weiterhin sagen wird: „Son Jeschrai kriegste nich mehr raus aussem Jehör...“ (GRASS 2002: 146)

²² G. AGAMBENS Theorie beruft sich zentral auf diese von Levi bewusst gemachte Struktur. S. AGAMBEN 1999.

Am Anfang des Buches bekennt der Erzähler, er habe selbst schreien wollen, wie damals, als „der Schrei überm Wasser lag“ – das ist hier noch ein wenig dunkel, auch die Anspielung auf Genesis 1.2,²³ aber es lässt gleich zu Beginn die Ebenen ineinander gleiten: Autor, Erzähler, Zeugin, die Untergegangenen. Und mit diesen Ebenen verfließen hier die Motivationen, die *raison d'être* des Textes. Eine Motivation ist das unablässige Drängen der Mutter, eine weitere das eigene Bedürfnis nach einem Schrei, der den Geburtsschrei wiederholt und den Erzähler nachbarliche Verwandtschaft zu den Todesschreien der Opfer stellt. Zu vermuten ist, dass der Erzähler seinem Bedürfnis „zu schreien“ mit dem Bericht nachgekommen ist. Da ihm Nüchternheit auferlegt ist und er seine Geburt nicht erfolgreich von dem Rettungsschiff auf die „Gustloff“ phantasieren kann (vgl. Grass 2002: 146), ist es eher kein Schrei, sondern eben nur ein Bericht. Aber er enthält doch die Erinnerung der überlebenden Mutter, die sich über die Jahre zu einer zwanghaft wiederholten Rede über das Unglück verdünnt hat. Und er enthält den Schrei der Untergegangenen, der der Augenzeugin ‘in den Leib gefahren ist’.

Die Erfahrung der Katastrophe hat Tulla innerlich und äußerlich sichtbar traumatisiert.²⁴ Ihr Haar wurde in der Nacht des Unterganges schlohweiß²⁵ und ihre Brüste verweigerten dem in dieser Nacht geborenen Erzähler ihren natürlichen Dienst, er muss von anderen Flüchtlingsfrauen gestillt werden. Vor allem aber teilt Tulla mit dem Holocaustzeugen die kognitive Verletzung: Sie trägt die traumatische Szene der ertrunkenen

²³ „Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.“ *Die Bibel*. Luther-Übersetzung, Stuttgart 1999.

²⁴ Bezeichnenderweise hat Grass bereits in den Hundejahren eine Traumatisierung Tullas durch das Ertrinken eines Kindes geschildert: Der Badeunfall ihres kleinen, taubstummen Bruders Konrad, zu dessen Andenken der Enkel im *Krebsgang* auf denselben Namen getauft wird, lässt die halbwüchsige Tulla fünf Stunden lang schreien und sich dann sieben Tage beim Schäferhund Harras in der Hütte verkriechen. Vgl. GRASS 1997: 182 ff.

²⁵ „Das is bai de Jeburt von maim Sohn passiert. Ond zwar aufem Torpedoboot, was ons jerrtet hat.“ (GRASS 2002: 55) und „Das is passiert, als ech all die Kinderchens koppunter jesehn hab...“ (GRASS 2002: 140)

Kinder mit sich herum, die sie weder verarbeiten noch vergessen kann und die dazu drängt, in immer gleicher Weise erinnert und mitgeteilt zu werden.

Kam alles ins Rutschen. Kann man nich vergässen sowas. Das heert nie auf. Da träum ech nich nur von, wie als Schluß war, ain einziger Schrei ieberm Wasser losjing. Ond all die Kinderchen zwischen die Eisschollen. (GRASS 2002: 57)

Und, wie oben bereits zitiert:

„Son Jeschrai kriegste nich mehr raus aussem Jehör...” (GRASS 2002: 146)

Der Zwang, das unverarbeitet gebliebene Erleben zu verbalisieren, überträgt sich von Tulla auf den Sohn und auf den Enkel. Der Erzähler bemerkt mehrfach explizit, er würde seine Geschichte nicht aus freien Stücken festhalten. Was ihn zwingt ist zum einen der „Alte”, der seinerseits bekundet, das Thema sei ihm „auferlegt” worden, nachdem er die *Hundejahre* abgeschlossen habe und damit quasi zum zeitkritischen Chronisten jener durch Nazis und Krieg gezeichneten Generation geworden war. Zum anderen ist es aber eigentlich seine Mutter, die von ihm fordert, er müsse „die Geschichte” aufschreiben und der Nachwelt überliefern.

Ech leb nur noch dafier, daß main Sohn aines Tages mecht Zeugnis ablegen. (GRASS 2002: 19)

Nicht etwa, weil mir der Alte im Nacken sitzt, eher weil Mutter niemals lockergelassen hat. Schon in Schwerin, wo ich, wenn irgendwas eingeweiht wurde, mit Halstuch und im Blauhemd rumhampeln mußte, hat sie mich gelöchert: „Wie aisig die See jewesen is und wie die Kinderchen alle koppunter. Das mußte aufschraiben. Biste ons schuldig als glicklich Ieberlebender. Wer ech dir aines Tages erzählen, klitzeklain, ond denn schraibste auf...” (GRASS 2002: 31)

Die Gewalt, die der Gustloff-Überlebenden zugeschrieben wird, ist analog jenem Drang, der den Zeugen dazu treibt, Zeugnis abzulegen. Primo Levi hat – wie andere Auschwitz-Häftlinge vielfach auf diesen Impuls hingewiesen, am eindrucklichsten in dem von Coleridge entlehnten Bild im Motto zu den *Untergegangenen und Geretteten*.

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told
This heart within me burns.²⁶

In *Die große Reise* von Jorge Semprun wird an der Struktur des Textes selbst nachvollziehbar, wie sich Erinnerung aufdrängt und zur Mitteilung drängt:

Und ich habe wirklich vergessen, ich habe alles vergessen, alles ist nur noch Erinnerung für mich. Ich kann diese Geschichte der jüdischen Kinder aus Polen jetzt erzählen, nicht wie eine Geschichte, die mir ganz persönlich zugestoßen ist, sondern die vor allem diesen jüdischen Kindern aus Polen zugestoßen ist. Mehr noch, es ist mir nach diesen langen Jahren freiwilligen Vergessens nicht nur möglich, sie zu erzählen, ich muß es tun. Ich muß sie nennen, nicht in meinem eigenen Namen, sondern im Namen der Dinge, die geschehen sind. Ich muß die Geschichte der jüdischen Kinder im Namen der jüdischen Kinder selber erzählen. Ich muß die Geschichte ihres Todes auf der großen Straße, die zum Eingang des Lagers führte, unter den steinernen Blicken der Naziadler, unter dem Lachen der SS-Männer erzählen, im Namen dieses Todes selber.“ (SEMPRUN 1981: 166)

²⁶ LEVI 1990: 5. Über die Persistenz der traumatischen Situation bemerkt Jean Améry: „Es war für einmal vorbei. Es ist noch immer nicht vorbei. Ich baumele noch immer, zweiundzwanzig Jahre danach, an ausgerenkten Armen über dem Boden, keuche und bezichtige mich. Da gibt es kein ‚Verdrängen‘. Verdrängt man denn ein Feuermal?“ AMÉRY 1988: 54. Ruth Klüger: „[...] wenn es auch stimmt, daß wir, anders als ihr, unser Leben lang etwas Mitgeschlepptes von diesem Ort durchspielen oder –spielten, so wie ich auf die Rampe falle, wenn ich schlecht schlafe, wenn ich aus der Narkose erwache, wenn ich mich in Lebensgefahr befinde. (Ein sehr schwacher Wiederholungszwang übrigens, verglichen mit anderen.)“ KLÜGER 1997: 141.

Auch der Autor selbst hat angegeben, ihm sei „die verlorene Heimat zum andauernden Anlaß für zwanghaftes Erinnern, das heißt für das Schreiben aus Obsession geworden.“ GRASS 2001.

Wie bei Semprun geht es auch bei Tulla letztlich nicht um das Leiden des oder der Überlebenden, sondern um das in ihrer traumatischen Erinnerung eingeschriebene Leiden der Untergegangenen. Sie selbst verweist immer wieder auf jenen unartikulierten Schrei des Kollektivs, für das es keine Rettung gegeben hat. Auch diese Struktur des Zeugnisse, das nie das eigentliche Zeugnis ist, sondern nur stellvertretend für das unmögliche Zeugnis jener einsteht, die „das Haupt der Medusa erblickt“ haben.²⁷ Der Schrei, der in der Nacht des 30. Januar über der Ostsee verhallte, war Ausdruck jenes ‚Übermaßes an Leiden‘, das nur durch die Vermittlung einer menschlichen Stimme Eingang in unsere Erfahrung finden kann.

In diesem Fall ist die Stimme freilich die einer fiktionalen Figur, deren Individualität durch dialektales Sprechen gegen den blassen Stil des Erzählers abgehoben wird. Glaubwürdig wird sie jedoch vor allem durch die enge Verzahnung mit den Fakten und ihren ambivalenten und symbolischen Charakter, der auf die „Danziger Trilogie“ zurückgeht. Seit *Hundejahre* gehören Tulla Pokriefke und Walter Matern gewissermaßen zum mythologischen Personal der Bundesrepublik – wie Franz Biberkopf und Familie Buddenbrook zu dem der Weimarer Republik bzw. des Kaiserreichs.

Ein authentisches Zeugnis, wie es die Bücher Primo Levis, Jean Améry's, Ruth Klügers und Jorge Sempruns darstellen, kann freilich durch diese fiktive Person nicht gewährt werden, denn nur die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist (im Sinne von Philippe Lejeunes Autobiographie-Pakt) kann dem Leser gegenüber dafür bürgen, dass die geschilderte Erfahrung so erinnert wird. Grass scheint dies aber nicht zu beunruhigen, denn er kann immerhin Zeitzeugenschaft für sich beanspruchen, wenn auch keine Augenzeugenschaft. In diesem Dreieck von Faktengrundlage, Zeitgenossenschaft und fingiertem Augenzeugenbericht hat der Erzähler doch einen relativ sicheren Stand, wenn er das Geschehen um die Gustloff dem kollektiven Gedenken empfehlen will. Wenngleich die vom kollektiven Gedächtnis überlieferten Inhalte – im Unterschied zur Geschichtswissenschaft – stets eine gewisse Nähe zur Struktur des Mythos behalten, so lässt sich doch konstatieren, dass sie in zunehmendem Maße an die rationale Aufarbeitung zurückgebunden werden. Anders als im

²⁷ LEVI 1990: 83; vgl. auch AGAMBEN 1999.

19. Jahrhundert sind es nicht mehr die Helden mittelalterlicher Epen oder nigromantischer Renaissance-Legenden, die zur Identifikation herhalten. Die Konjunktur der Zeugentexte mag daher gerade auch mit ihrer Zwischenstellung zwischen Literatur und Geschichtsschreibung zu tun haben.

Man sollte aber auch anmerken, dass die Lagererfahrung der Zeugentexte und der Schiffsuntergang nicht auf derselben Stufe des Grauens stehen. Um dies zu belegen, würde es ausreichen, das obige Zitat von Jorge Semprun fortzuführen. Es würde schnell klar werden, dass die Realität des Lagers eine bis dahin völlig unvorstellbare Dimension dessen darstellte, was Menschen Menschen antun können. Die Zeugen der Shoa sehen sich daher vor der Aufgabe, die Häftlingsexistenz überhaupt erst zu beschreiben, angemessene Narrative für sie zu finden, und bleiben doch weit davon entfernt, sie zu verstehen. So kommt ihnen prinzipiell eine enormer Wert für den intellektuellen Zugriff auf diese scheinbar so zentrale soziale Konfiguration der Moderne zu, während die Pathos-Wirkung auf das Publikum lediglich sekundär bleibt. Nun kann man zwar auch für die Versenkung der „Gustloff“ in Anspruch nehmen, dass sie ein „man-made-desaster“ ist, Teil der inhumanen, technisierten Kriegsführung, bei der durch einen Knopfdruck Tausende von unschuldigen Zivilisten ohne jeden strategischen Nutzen geopfert werden. Aber für die Erfahrung der Katastrophe unterscheidet sich doch kaum von der anderer Seeunglücke, die auf Passagierschiffen durch ganz natürliche Ursachen – Eisberge etwa – ausgelöst werden. Die Inhumanität des U-Boot-Kommandanten Marinesko, der die Torpedos in Gang setzen lässt und die Inhumanität des Auschwitzkommandanten Höß, der über die Massentötungsmaschinerie gebietet, mögen sich aus vergleichbaren psychischen und sozialen Konfigurationen herleiten, aber sie wären moralisch und juristisch nicht mit dem gleichen Maß zu messen, ganz abgesehen von der Frage der historischen Priorität.

Aber es soll auch nicht unterstellt werden, Grass habe es bei der Anlehnung an das Zeugnistmuster auf irgendeine Gleichsetzung von Shoa und den Leiden Deutscher gegen Ende des Krieges abgesehen. Ihm geht es nicht um die Revision des Verhältnisses von verursachter und erlittener Katastrophe, sondern um eine Revision des Verhältnisses von Schuld und Leiden in der ‚internen Perspektive‘. Man mag anzweifeln, dass es eine solche

gewissermaßen nationale Perspektive im 3. Jahrtausend in Mitteleuropa überhaupt noch geben kann oder sollte. In sehr vielen Bereichen ist es ganz sicher sinnvoll diese Perspektive ganz zu verlassen. Aber ebenso sicher scheint es, dass die Deutschen – hier ist der Verfasser symptomatischerweise versucht, das „wir“ einzusetzen – eine eigene Sicht der Vergangenheit haben und haben müssen, wenn es um die Verantwortung für Auschwitz geht.²⁸ In dem Maße, in dem sie zu akzeptieren haben, dass diese Verantwortung in allererster Linie von einer Generation getragen wird, deren Handlungen und Haltungen sie – wie vermittelt immer – beerbt haben, in dem Maße sind sie auch dafür zuständig, der Opfer zu gedenken, die in ihrer eigenen Mitte gebracht wurden, auch wenn diese Opfer unauflöslich an die historische Schuld des Kollektivs gekettet bleiben.

Sofern diese ‚Innenperspektive‘ des kollektiven Gedächtnisses eine Realität ist, sollte es auch sinnvoll sein, sie zwischen Schuld, Verdienst und Erleiden auszubalancieren. Genau darauf zielt die Novelle, wenn sie die Tabuisierung der deutschen Opfer mit neonazistischer Gewalt in der dritten Generation in Zusammenhang bringt.

5. Die fiktionale Ebene der Propaganda

Die im Chatroom ausgetragene Debatte über die tatsächlichen Ereignisse um die Gustloff und ihre Bedeutung für die Gegenwart verläuft in einer Polarisierung, welche die ideologisierten Identitäten der dreißiger Jahre wiederholt. Dem nicht prinzipiell böartigen Konny erscheint die öffentliche Diskussion, in die er hineingeboren wird, zu einseitig und zu ausschließlich auf die jüdischen Opfer fixiert, weiß er doch aus der kommunikativen Erinnerung der Familiengeschichte, dass sich damit nicht alle wichtigen Erfahrungen des Krieges abdecken lassen. Da seine Initiativen zur Korrektur dieses Bildes auf institutionellen Widerstand stoßen, verhärtet

²⁸ Vgl. Dan Diner: „Kein deutscher Bürger nicht-ethnisch deutscher Herkunft kann vernünftigerweise dazu verpflichtet werden, an einem kollektiven Gedächtnis zu partizipieren, das im Kontext einer historischen Erinnerung eingebunden ist, die ihn gerechterweise zu nichts verpflichtet.“ DINER 1995: 119.

sich seine Position, und er schließt aus der öffentlichen Verdrängung des Opferaspekts, dass der vom gleichen Tabu betroffene Aspekt der nazistischen bzw. deutschen Schuld ebenfalls einer Revision bedarf, was scheinbar durch Elemente wie die Kraft-durch-Freude-Organisation und Tullas diesbezügliche Erinnerungen bestätigt wird. So gerät er auf die Fahrbahn des Rechtsextremismus und findet schließlich einen gleichaltrigen Gegner, der ebenso hartnäckig die Gegenseite einzunehmen bereit ist.

Die Virtualität des neuen Mediums ermöglicht beiden, ihre Äußerungen losgelöst und ungemildert von realen sozialen Kontexten weiter zu radikalisieren: Beide steigern sich in ihren Streit und die Rollen hinein, ohne dass die Eltern und das Umfeld etwas davon ahnen und moderierend eingreifen könnten. Das Medium begünstigt nicht nur die Verselbständigung extremer Positionen, es entbehrt auch der Kontrollmechanismen, die eine Aussage – wie der Markt der Druckwaren – Prüfungen unterziehen, bevor sie der Öffentlichkeit zugänglich wird. Ob das neue Medium tatsächlich die von Grass befürchteten Erscheinungen fördert, ist sicher fraglich. Im Plot der Geschichte erscheint die Darstellung einigermaßen plausibel und verhilft Grass außerdem zu einer markanteren Scheidung des von ihm selbst betriebenen Literaturhandwerks und den ‚im luftleeren Raum‘ agierenden Ideologen. Beide verfechten eine exklusive Erinnerungspolitik im Interesse jeweils einer Partei und rechtfertigen deren Gewaltakte: Konny im Sinne der Nazis, David im Sinne der Juden und der Kriegsgegner Nazideutschlands (GRASS 2002: 149 f.). Sie setzen damit auch die in den dreißiger Jahren bereits publizierten parteilichen Publikationen zu Frankfurter und Gustloff fort: Auch Diewerges und Ludwigs²⁹ Bücher interpretieren das historische Geschehen mit antagonistischen ideologischen Formeln. Wie die ältere

²⁹ Emil Ludwigs Publikation (1936 und, erweitert, 1945) weist sich schon in Titel („David und Goliath“) und Vorwort als eine Verteidigungsschrift für den jüdischen Attentäter aus; der Autor versucht mit allen Mitteln psychologischer Einfühlung und politischer Rechtfertigung, den Leser von der „Unschuld“ Frankfurters zu überzeugen. Übrigens scheint sich Adornos vernichtendes Wort zur „biographischen Schundliteratur“ (ADORNO 1986: 163) auf Ludwig zu beziehen, der als ‚Erfinder‘ und Hauptvertreter der „historischen Biographie“ in der Zwischenkriegszeit neben Stefan Zweig zu den erfolgreichsten Autoren überhaupt zählte.

Literatur sich auf die „höhere Wahrheit“ dichterischer Imagination verlassen hat, so glauben auch die beiden Internetbenutzer, ihre subjektiven Phantasien könnten für die Erkenntnis der Vergangenheit herhalten:

Mein Sohn gab vor, genau zu wissen, daß das Ortungsgerät des Hipper-Begleitschiffes nicht nur U-Bootgefahr ausgemacht habe [...]. Woraufhin David, als wäre er unter Wasser dabeigewesen, bezeugte, wie unbewegt, ohne das Sehrohr auszufahren, das erfolgreiche sowjetische U-Boot sich verhalten und keinen einzigen Torpedo abgeschossen habe [...]. Und nun begann die im Internet mögliche Freizügigkeit der totalen Kommunikation. [...] Ein jeder sollte nun wissen und beurteilen, was am 30. Januar 1945 auf der Stolpebank geschehen war. (GRASS 2002: 148 f.)

In welcher Weise sich die Tätigkeit des Erzählers Paul von dieser Praxis auktorialen Erzählens unterscheiden will, wurde bereits angesprochen. Dass der Text als Ganzes – gestützt auf eine andere, verantwortlichere Form von historischer Darstellung – wiederum ein Gedächtnis stiften soll, durch das die Täter nicht gerechtfertigt, aber auch keine Opfer ausgeschlossen werden, wird im Weiteren noch genauer ausgeführt. Doch zunächst noch in aller Kürze zur Rolle der dritten Generation in der Novelle.

Wie schon die Nazi-propaganda das Mordopfer Wilhelm Gustloff zum Märtyrer verklärte und zur Rechtfertigung weiterer Aggressionen instrumentalisierte, so benutzt Konny das Unglück seiner Großmutter, um ‚Vergeltungsmaßnahmen‘ zu legitimieren. Die Identifikation mit dem Opfer dient hier – wie meist in neonazistischen Konstrukten – zur Verschleierung der eigentlichen Identifikation mit dem Aggressor: Tulla steht eben nicht nur für die Niederlage, sondern auch für Macht und ‚Glanz‘ des dritten Reiches. (Diese Ambivalenz deutet sich z. B. symbolisch an, wenn sie zum Prozess ihres Täter-Enkels den Fuchspelz umlegt, der gegen alle Wahrscheinlichkeit aus der Danziger Zeit herübergerettet wurde.) Für den adoleszenten Konny hat dieses Modell mehr zu bieten als das angepasste und handlungsscheue Verhalten des Vaters und seiner Generation, die, sich selbst zu Opfern ihrer Tätereltern stilisierend, es ablehnen, selbst zu handeln und schuldig zu werden. Dass diese Strategie die von ihr beanspruchte höhere Moral nicht einlösen kann, wird von Konny leicht durchschaut.

Obschon der Rekurs auf die Märtyrer ein (mitunter sogar unbewusster) Vorwand ist, leuchtet die Verknüpfung von Erinnerungsverbot und Fehlentwicklung im Handlungszusammenhang ein. Tabus begünstigen in letzter Konsequenz mythische Überhöhungen, Heldenerzählungen. Das Tabu war zwar durchaus nicht ‚irrational‘, da es in einer konkreten Phase der Nachkriegsentwicklung die rückhaltlose Anerkennung der Verantwortung ermöglichte, doch nachdem diese erfolgreich etabliert wurde, verdient das Tabu getrost als solches bekannt und aufgehoben werden. Das kollektive Gedächtnis der Deutschen hat sich nach ’45 in sukzessiven Wellen immer weiter der historischen Aufklärung geöffnet. In diesem Prozess ist die eigene Perspektive immer wieder an der Sichtweise der anderen beteiligten Nationen und der diversen Opfergruppen³⁰ korrigiert worden. Einzelne Maßnahmen der Alliierten gegen die deutsche Zivilbevölkerung in der Endphase des Krieges sind allerdings Bereiche, die noch weiterer Aufklärung und Diskussion bedürfen, damit es nicht den „Rechtsgestrickten“ gelingt, das Vakuum mit verzerrenden Darstellungen zu füllen. Ein solches Unternehmen ist das Buch Grass’ als ganzes: Es sichtet die Faktenlage und spekuliert über den Missbrauch, den man mit ihr treiben könnte, sofern sich die Öffentlichkeit nicht auf klarere Kenntnisse stützen kann.

Die beiden Repräsentanten der dritten Generation sind allerdings letztlich nicht sonderlich überzeugend geraten. Die antifaschistische Position und jüdische Identität bei „David“ wird wohl eher dem linken Hauptstrom der zweiten Generation gerecht. Andererseits kann nicht gelegnet werden, dass es unter der dritten Generation eine beunruhigende Neonazi-Szene gibt, die seit der Vereinigung durch eine Serie von blutigen Aktionen auf sich aufmerksam gemacht hat, so dass der Mord Konnys an David – zumindest auf symbolischer Ebene – nicht absurd ist, auch wenn er in der konkreten Motivierung künstlich bleibt und die Erzählung über dieses Opfer ebenso auffällig desinteressiert hinweggeht wie dessen fiktive Eltern. In der Realität hingegen ist für die Enkel im Allgemeinen eigentlich eine

³⁰ Dass diese Opfer zu einem nicht geringen Teil Deutsche waren, bevor sie in die Mühlen der nazistischen Nomenklaturen gerieten, braucht nicht betont zu werden.

distanziertere und neutralere Haltung zu den Großeltern typisch, während Konny und „David“ in der Novelle geradezu als Wiedergänger der Täter/Opfergeneration agieren.

Jörn Rösen hat die Generationenfolge im Hinblick auf das 3. Reich dahingehend analysiert, dass es nach Verdrängung in der ersten und Identifikation mit den Opfern in der zweiten nun zu einer Reintegration genealogischer Kontinuität komme und die Generation der Enkel die Handlungen ihrer Großeltern beurteilen könne, ohne sich selbst als deren Opfer zu stilisieren – aber auch, ohne sich mit ihnen in ihrer Eigenschaft als Täter zu identifizieren.³¹ Zu dieser ‚Normalisierung‘ im Generationenverhältnis gehört einerseits das Anerkennen der Bedingtheit individuellen Handelns in der Kontingenz biographischer Situationen, und andererseits das Anerkennen von Leiden, das von den Alliierten verursacht wurde. Beides wird von Grass’ Buch, auch wenn er selbst ein Angehöriger der ersten Generation ist, beispielhaft in Szene gesetzt und historisch hinreichend unterfüttert.

6. Kollektive Erinnerung an den Krieg nach 1990

Wenn der Titel der Novelle – ein metaphorischer Verweis auf die Erinnerungsarbeit des Erzählers – zunächst dunkel bleiben mag, so ist bereits das Motto *in memoriam* ein klarer Hinweis auf die Absicht des Autors, einen Beitrag zum kollektiven Gedächtnis zu leisten. Nicht dem Andenken einer einzelnen Person ist der Text gewidmet, sondern dem Eingedenken an sich, dem Gedächtnis als Institution. Was vor dieser Instanz erinnert werden soll, wird sich im Verlauf der Lektüre entfalten. Wenn ein Nobelpreisträger, der für jedes seiner Bücher mit Startauflagen rechnen kann, von denen andere Autoren nur träumen, sich mit solchen Worten an ein Publikum wendet, das in den vergangenen Jahrzehnten immense Anstrengungen auf die Neubildung einer Gedenk-Kultur verwendet hat, erhebt er mit dem Motto keinen geringeren Anspruch, als dass die von ihm reklamierten Geschehnisse vor diesem Forum verhandelt und mittels dieses Textes in den Kanon nationalen Gedenkens eingeschlossen werden wollen. Und – nicht erst im Zeichen der Globalisierung

³¹ Vgl. den Aufsatz „Holocaust-Erinnerung und deutsche Identität“ in: RÜSEN 2001: 278-299.

– präsentiert er diesen deutschen Untergang vielleicht sogar „der ganzen Welt“, wie es Tulla von ihrem Sohn, dem Erzähler, einmal erwartet hatte (GRASS 2002: 32). Da seit den Ereignissen bereits zwei Generationen vergangen sind, würden sie – im Zuge des biologischen Prozesses – allmählich aus dem kommunikativen Gedächtnis verschwinden und zu bloßem, historisch dokumentiertem Material werden, nähme die Gemeinschaft der Nachgeborenen sie nicht in den Fundus jener Erfahrungen auf, die ihren Bestand gewährleisten und ihr Handeln orientieren.³² Die kollektive Erinnerung der Deutschen hat in den Jahren seit dem Krieg bekanntlich eine radikale Wandlung durchgemacht und die Verantwortung für Genozid und Vernichtungskrieg in ihre Identität integrieren müssen. Während dieses Prozesses wurden die Erinnerungen von solchen Gruppen aus dem öffentlichen Diskurs ausgeblendet, die in der Spätphase des Krieges und der Nachkriegszeit selbst Opfer von Unrecht und Gewalt wurden, in erster Linie die Bewohner der ausgebombten Städte, Flüchtlinge aus dem Osten, Vertriebene und im Zuge der Besetzung vergewaltigte Frauen. Es galt damals, im Interesse einer politischen und moralischen Rehabilitation der Bundesrepublik, jene Stimmen zu verdrängen, die auf eine revanchistische Revision des *status quo* drängten oder auch nur die Eindeutigkeit der initialen deutschen Verantwortung in Frage zu stellen durch ein relativierendes Aufrechnen von Kriegsverbrechen und unschuldigen Opfern auf beiden Seiten. Der namentlich nach der Vereinigung und der Anerkennung der polnischen Grenzen zustande gekommene politische und historische Abstand ermöglicht nunmehr eine Neukonfiguration der nationalen Identität, in die das Gedächtnis an Leiden der Bevölkerung aufgenommen werden kann, ohne problematische politische Folgen zu zeitigen.³³

³² Vgl. ASSMANN 2002: „Sinn, wie ihn Kulturen produzieren, um soziales Handeln in einem Horizont gemeinsamer Erfahrung und Erwartung zu fundieren [...] wird typischerweise aus der gemeinsamen Geschichte, bes. aus kollektiven Leiderfahrungen gewonnen [...]“ ASSMANN 2002: 100. Zu kommunikativem und kulturellem Gedächtnis vgl. ASSMANN 1997: 48 ff.

³³ Auch Aleida Assmann sieht in einer Rückkehr der Erinnerungen zum gegenwärtigen politischen Zeitpunkt keine Gefahr mehr, nachdem sich der Holocaust als zentrales Paradigma nationalen Gedenkens etabliert hat und die Vertriebenenverbände keinen gesellschaftlichen Machtfaktor mehr darstellen. ASSMANN 2004.

A. Huyssen hat davon gesprochen, der Holocaust sei zum „globalen Modellfall für die Verarbeitung nationaler Traumata“ geworden (HUYSSSEN 2004). Dass auch die Deutschen das Modell benutzen könnten, um der Opfer zu gedenken, die von alliierter Seite verursacht wurden, ist bislang von der Schuldfrage verdeckt worden. Eine Rekonfiguration der kollektiven Memoria liegt jedoch durchaus nahe und erscheint nicht nur als protokollarische Geste gegenüber denen, die auf deutscher Seite zu den ‚eigentlichen Verlierern des Krieges‘ gehören, weil größere Verletzungen der Identität – vor allem kollektive Katastrophen – ihre untergründigen Spuren hinterlassen und nach einer Latenzzeit wie das individuelle Verdrängte wiederkehren könnten. Dies wird zumindest von der Handlung der Novelle nahegelegt, welche die Gewalt in der dritten Generation wieder aufleben lässt. Es soll hier nicht entschieden werden, ob auf der symbolischen, Ebene die Verwandlung des verdrängten Traumas³⁴ in manifeste Aggression von den entsprechenden psychoanalytischen Theorien gedeckt ist, das heißt, ob es angemessen ist, hier von kollektiver Verdrängung eines (Verletzungs-)Traumas und der Wiederkehr des Verdrängten zu sprechen.³⁵ Rechtsradikal motivierte Gewalt scheint im Gegenteil eher mit

³⁴ Für die Ebene der fiktionalen Handlung greift die Trauma-Theorie ohnehin nicht, denn Tulla Pokriefke hat ihre Erfahrung ja nicht verdrängt, sondern fordert im Gegenteil immer wieder, dass sie öffentlich mitgeteilt werde. Familiengeschichtlich wird also nicht ein Geheimnis durch Beschweigen an Kinder und Kindeskinde weitergereicht. Auf der symbolischen Ebene dagegen, findet in der Tat eine gesellschaftliche Verdrängung der Opfer statt. Da aber gleichzeitig derselbe Ereigniskomplex mit der durchaus nicht verdrängten Schuld der Deutschen verknüpft wird, bleibt fraglich, ob hier die herkömmliche psychoanalytische Herangehensweise und Terminologie überhaupt angemessen ist.

³⁵ Historisch war es ja das gerade **nicht** verdrängte Trauma des 1. Weltkrieges, das mit zum immensen Gewaltausbruch der Nazizeit geführt hat. Dagegen scheinen die unter Traumata leidenden Holocaustopfer andererseits nicht zur Gewaltanwendung zu neigen. Wie immer man die Psychoanalyse als Instrument zum Verständnis individueller Psyche beurteilen mag, die Übertragung auf kollektive Prozesse scheint wenig gesichert. Im Hinblick auf die deutsche Geschichte werden psychoanalytische Kategorien z.B. von Chris Lorenz gebraucht. LORENZ 2000 u. 2002. Zur psychoanalytischen Beschreibung der Übertragung traumatischer Erfahrungen in der zweiten Generation von Opfern u. Tätern vgl. u.a. BOHLEBER 1998.

der Abwehr von Schuld³⁶ zu tun zu haben, Motive wie die im *Krebsgang* geschilderte Gerechtigkeitsliebe des Enkels sind dann – wie bereits erwähnt – vorgeschützt. Doch findet über den Mord und seine strafrechtliche Sühne nun auch die zweite Generation ein neues Verhältnis sowohl zu den Eltern wie zu den Kindern.³⁷

Man kann in der Rückkehr des Leidens deutscher Opfer aber auch eine Verschiebung aus dem (kommunikativen) Familiengedächtnis ins

³⁶ Vgl. DINER 1995:118.

³⁷ Vgl. hierzu RÜSEN, LORENZ und SCHLINK. Schlink macht deutlich, dass der wesentliche Unterschied zwischen 2. und 3. Generation darin besteht, dass die Kinder der verantwortlichen Generation die „Kollektivschuld“ erben, weil die soziale Verstrickung in ihren Ausmaßen eine Ausgrenzung und Bestrafung der eigentlich Schuldigen letztlich unmöglich machte und dadurch im Nachkrieg die Nichtausgrenzung faktisch zur Solidarität und diese zur Mitverantwortung wurde. Vererbte Kollektivschuld beruht demzufolge nicht auf dem „Blut“ oder einem „Fluch“, sondern auf einem bestimmten Verhalten gegenüber den Schuldigen. „Das bedeutet, dass sich die Verstrickung bei der dritten Generation löst. Die dritte Generation steht nicht mehr vor der Alternative, die Täter auszustoßen oder in der Gemeinschaft zu halten; sie kann sich dadurch, dass sie die Täter nicht ausstößt, nicht in deren Schuld verstricken.“ Vgl. SCHLINK 2002: 97 ff. Da die zweite Generation in diese Solidarität mehr oder weniger unbewusst hineingewachsen ist, wurde sie von den Dimensionen dieses Erbes erst zu einem Zeitpunkt erschüttert, als es gar nicht mehr zurückzuweisen war, es sei denn um den Preis des radikalen Bruchs mit der gesamten Generation, mit der Aufkündigung des stillschweigenden Einverständnisses zwischen den Generationen, das in allen Gesellschaften für Kontinuität sorgt. RÜSEN: „Man kann vom Zerschneiden einer intergenerationellen Erinnerungsgemeinschaft sprechen. Ein solches Zerschneiden stellt eine schwere Störung von historischer Identität dar.“ (RÜSEN 2001: 289) Dass dieser Bruch dennoch von einem entscheidenden Teil der 2. Generation vollzogen wurde, führte zu den spezifischen Verhältnissen in Deutschland, für die Paul Pokriefke als Symbolfigur erhalten kann: Er lebt in einem anderen Staat als seine Mutter, stellt ihre Angaben über seine Geburt und Herkunft in Zweifel und entzieht systematisch sich ihren Ansprüchen, bis ihn die Handlungsweise seines Sohnes zu einer Wendung zwingt, während seine Frau, ebenfalls eine symbolische Repräsentantin der Täterkinder auch weiterhin die Anerkennung der Eltern und ihres Erbes an Verantwortung verweigert und sich in einer Scheinrealität für moralisch integer hält.

(kulturelle) nationale Gedächtnis sehen, wie Aleida Assmann dies getan hat. Sechzig Jahre nach den Ereignissen stehen die Erinnerungen momentan an der Schwelle eines sich auflösenden Erfahrungsgedächtnisses, das in absehbarer Zeit vollständig verschwunden sein wird. An dieser Schwelle meldet es sich noch einmal mit neuer Emphase zurück. Die Voraussetzung dafür ist, dass auf die „Erfahrungsgeneration“ eine „Bekennnisgeneration“ folgt, die diese Erinnerung zu ihrer eigenen macht und Anstrengungen unternimmt, das Gedächtnis ihrer Eltern vor dem Verschwinden und Vergessen zu bewahren. Diese Umorientierung vollzieht sich insbesondere durch einen Generationenwechsel von der zweiten zur dritten Generation, die neue Erinnerungsprofile und Identitäts-Bedürfnisse entwickelt. Nach Konflikt und Bruch stehen nun wieder Harmonisierung und Kontinuität im Vordergrund. (ASSMANN 2004)

Der Erfahrungsgeneration angehörend hat der Autor Grass es nicht dem Zufall überlassen, dass sich die Enkel des Stoffes annehmen, und das Bekenntnis den fiktionalen Gestalten seiner Novelle überantwortet. Es ist jedoch erkennbar, dass in den letzten Jahren die Zahl der Texte stetig gewachsen ist, die sich mit der Thematik befassen.³⁸

Fragt man abschließend noch einmal nach der Leistung der hier analysierten Struktur der Novelle im Vergleich zu authentischen Zeugnissen, historiographischer Dokumentation und „reiner“ Fiktion, so wird klar, dass keine dieser Gattungen in ihrer Reinform es mit der Novelle aufnehmen kann.

Eine lediglich imaginierte Geschichte über Flucht und Vertreibung der Deutschen nach dem Krieg kann nur dann zu einer erfolgreichen Überschreibung der kollektiven Erinnerung beitragen, wenn sie auf breiter, gesicherter Faktenlage einen Erklärungsaspekt beiträgt, der sich der psychologischen Zeichnung der spezifischen Charaktere vor dem Hintergrund ihrer Verhältnisse und in ihrer Entwicklung verdankt. In diesem Sinne wirft etwa das Personal der Danziger Trilogie über die gesellschafts- und wirtschaftsgeschichtlichen, die politischen und verfassungsrechtlichen

³⁸ Vgl. etwa Tanja Dückers Buch zur „Gustloff“, Götz Friedrichs *Der Brand*, Kempowskis *Echlot*-Projekt (insbesondere *Fuga furiosa* und *Der Rote Hahn*) und Götz Berganders *Dresden im Luftkrieg*.

Studien hinaus Licht auf Diktatur und Nachkriegszeit. Die Erfahrung der Opfer war zwar in den 50er Jahren im kommunikativen Gedächtnis präsent und wurde auch wissenschaftlich aufgearbeitet, es drohte jedoch gegenüber der unabweisbaren Anerkennung der deutschen Täterschaft zur ablenkenden Scheinerinnerung zu mutieren;³⁹ die Opfererfahrung bedarf also von neuem einer gesicherten Faktenunterlage, auf der sich die Fiktion überhaupt erst entfalten ließe.

Die Dokumentation der Ereignisse vom Untergang der „Gustloff“, die Gründe für den Abschuss, die Zahlen der Ertrunkenen, das Schicksal der Geretteten usw. lagen auch vor Grass' Erzählung vor, sind dieser aber von vornherein an emotionaler Wirksamkeit unterlegen, welche die Einbindung in eine lebendige Biographie gewährt. Diese triviale Qualität teilt sie mit einer fiktionalen Inszenierung im Stile des Titanic-Filmes. Die Novelle hat dem Medienspektakel jedoch voraus, dass ihre Konstruktion nicht eine vergangene Realität eindimensional vorspiegelt, sondern die Ereignisse aus der Perspektive der Gegenwart heraus so darstellt, dass sie in sich gebrochen ist durch die unterschiedlichen Standpunkte der Augenzeugin, des recherchierenden Erzählers und des politisch motivierten Enkels. Geschichtliche Realität erscheint dadurch von vornherein als eine solche, die im Horizont der Zeit um die Jahrtausendwende formuliert wird und die vorangegangene Erfahrungen aufgenommen hat. Zwar wird auch die Titanic-Fiktion aus dem gegenwärtigen Horizont heraus konstruiert, doch sind die Prozeduren, mit denen das Vergangene perspektiviert wurde, ausgeblendet, während die Novelle diese explizit mitreflektiert. Der Leser hat teil an den Textkonstitutions- und Integrationsprozessen, die der Erzähler mit den Erinnerungen seiner Mutter, den Dokumenten, seinen eigenen Phantasien und den revisionistischen Versionen seines Sohnes vornimmt.

Auch ein authentischer Augenzeuge 'deutschen Leidens' könnte die Emotionen des Lesers ansprechen. Sein Bericht wäre jedoch in keinem Fall

³⁹ Die Präsenz von Dokumenten in den Archiven, A. Assmanns „Speichergedächtnis“, besagt nichts über deren Wirksamkeit für das kollektive Gedächtnis. Dies kann zwar mit Rückgriff auf die Speicher neu formiert werden, funktioniert aber nur mittels Ausblendung des gesamten Speichermaterials und Beschränkung auf das Kanonische.

eine ausreichende Grundlage, um eine befriedigende Sicht der Ereignisse zu liefern. Zu diesen hat er zwar einen direkten Zugang, aber zugleich ist sein persönliches Interesse an der positiven Darstellung der eigenen Rolle in der Vergangenheit zu groß, als dass sich ein umsichtiger Leser ihm würde anvertrauen können. Der Leser könnte sich nur durch außertextuelle Daten Sicherheit über die tatsächliche Rolle des Protagonisten verschaffen, um nicht partiellen oder kompletten Täuschungen (man denke an den Fall Wilkomirski, an Albert Speer etc.) zu erliegen. Die Komposition der Grass'schen Novelle schließt das dadurch aus, dass der Erzähler als kritische und relativ neutrale Instanz von vornherein die Zeugenaussagen mit den Fakten konfrontiert und beurteilt, auch wenn er sie im Wortlaut an den Leser weitergibt.

Dass es aber nach wie vor äußerst problematisch bleibt, Mitglieder der Tätergemeinschaft als Opfer darzustellen, haben die heftigen Reaktionen auf den *Vorleser* gezeigt, die neben Kitschmotiven vor allem eine vermeintliche Verharmlosung der Schuld brandmarkten.⁴⁰ Walter Kempowski ist solchen Vorwürfen von vornherein aus dem Weg gegangen, indem er in seinem *Kollektiven Tagebuch* sämtliche Dokumente völlig unkommentiert und in wohlausgewogener Verteilung aus allen sozialen Schichten und allen am Krieg beteiligten Parteien zusammenkomponiert hat. Angesichts der Breite des Spektrums und der Vielzahl von Stimmen wird es dem Leser unmöglich, den Autor / Redaktor mit seinen etwaigen Sympathien und Intentionen zu verorten, statt dessen scheint das Archiv selbst zu sprechen.⁴¹ Grass verfährt ähnlich, wenn er, anstatt ausschließlich die Schiffskatastrophe zu schildern, den Mord Frankfurters an Gustloff und die Biographie Marinesko einflucht

⁴⁰ Siehe ADLER 2002 u. NORFOLK 2002. Vgl. auch den Streit um Jörg Friedrichs Buch *Der Brand*, zusammengefasst in: Kettenacker, Lothar (Hg.): Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg 1940-45. Berlin: Rowohlt 2003.

⁴¹ Dennoch bleiben der Autor und sein Team als auswählender, ausschneidender, zusammenstellender und anordnender Wille auch hier wirksam. Schon der Impuls, über Anzeigen nach Ego-Dokumenten zu suchen und dann diese in einem eigens aufgebauten Zentrum zu katalogisieren und auszuwerten können als auktoriale Aktivitäten gewertet werden, die die definitive Form des Gesamttextes und seine Wirkung auf die Leser gestalten, auch wenn alle enthaltenen Einzelaussagen von anderen Subjekten gemacht wurden.

und damit die Täter-Opfer-Polarität problematisiert. Tulla Pokriefke ist nach ihrer Vorgeschichte aus den *Hundejahren* auch alles andere als ‚unschuldig‘. Eberhard Lämmert hat bereits im Personal der *Hundejahre* die spezifisch deutschen „Phänotypen“ der totalitären Epoche gesehen und hervorgehoben, dass von den hier konfigurierten Personen „fast jeder Opfer, zugleich aber auch mitverantwortlich für die *Hundejahre* ist, in denen sie lebten“ (LÄMMERT 1996: 276). Zwar werden hier auch schon die Täter Matern und Tulla als „Opfer“ gedeutet, freilich als Opfer der Machtverhältnisse, denen sie sich selbst angedient haben, als Opfer, die zugleich Gewalt ausüben und damit jener von Primo Levi so benannten „Grauzone“ angehören. Grass hat in der „Danziger Trilogie“ keinesfalls versucht, Gewalt und Schuld der Täter zu banalisieren, indem er sie zu Opfern umstilisierte und sein Interpret Lämmert bestätigt, dass „Täter und Opfer einander deformieren und damit, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Spuren, gegenseitig fürs Leben zeichnen“ (LÄMMERT 1996: 276).

Grass selbst hat neuerdings noch einmal betont, dass ihm Begriffe wie „Täter“ und „Opfer“ nicht angemessen erscheinen,⁴² aber auch, dass die Akzeptanz für die Innenperspektive der ‚anderen Seite‘ eine Frage der Zeit und des Dialogs ist.⁴³ So notwendig es sein mag, das Gedächtnis der ‚eigenen‘ Opfer zuzulassen, kann es doch nicht ausbleiben, dass dabei in literarischen Darstellungen wie dem *Der Vorleser* und *Im Krebsgang* Interferenzen und Konkurrenzen mit den jüdischen Opfern und denen auf alliierter Seite auftreten, Opfern ‚höheren Rechts‘, die bei auch von Grass noch nicht angemessen integriert werden konnten. Es bleibt abzuwarten, ob eine solch komplexe Aufgabe von anderen Autoren in Zukunft in einer Weise wird gelöst werden können, die Zustimmung auf ‚beiden Seiten‘ findet.

⁴² „Das sind Kategorien, die ich nicht benutze.“ GRASS 2003.

⁴³ „Die Zeit, die vergangen ist, der lange Zeitraum, hat die Möglichkeit, darüber nicht nur im deutschen Selbstgespräch, sondern auch mit den Polen und Russen zu reden, vergrößert.“ Ebd.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- AMÉRY, Jean [d.i. Hans Mayer]. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München, dtv 1988. (1966)
- GRASS, Günter. *Hundejahre*. Werkausgabe Bd. 5. Göttingen, Steidl 1997a. (1963)
- GRASS, Günter. „Schreiben nach Auschwitz.“ Frankfurter Poetik-Vorlesung (1990) In: G. G. Essays und Reden III. 1980-1997. Werkausgabe Bd. 16. Göttingen, Steidl 1997b. 235-256.
- GRASS, Günter. *Mein Jahrhundert*. Werkausgabe Bd. 17. Göttingen, Steidl 1999.
- GRASS, Günter. „Ich erinnere mich ...“ Rede im Rahmen der litauisch-deutsch-polnischen Gespräche über die Zukunft der Erinnerung. Göttingen, Steidl Verlag 2001. <http://www.steidl.de/grass/>
- GRASS, Günter. *Im Krebsgang*. Eine Novelle. Göttingen, Steidl 2002.
- GRASS, Günter. „Eine Katastrophe, aber kein Verbrechen“. Interview. *Der Stern* 08, 2002b.
- GRASS, Günter. Interview. <http://gabrieleweis.de/2-bldungsbits/literaturgeschichtsbits/werk-matrialien/grass-krebsgang/grass-krebsgang-index.htm> Access Juni 2002c.
- KLÜGER, Ruth, *weiter leben. Eine Jugend*. München, dtv 1997.
- LEVI, Primo. *Ist das ein Mensch? Die Atempause*. München, Hanser 1989.
- LEVI, Primo. *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München, Hanser 1990.
- LUDWIG, Emil. *David und Goliath. Geschichte eines politischen Mordes*. Epilog: David Frankfurter 9 Jahre später. Zürich, Posen Verlag 1945.
- SEMPRÚN, Jorge. *Die große Reise. Roman*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1981.

Rezensionen, Interviews, Zeitungsartikel

- ADLER, Jeremy. „Die Kunst, Mitleid mit den Mördern zu erzwingen.“ *Süd-deutsche Zeitung* 20. 4. 2002. (Ursprünglich in: *Times Literary Supplement*)

- ASSMANN, Aleida. „Funke einer gesamtgesellschaftlichen Erregung. Eine Frage der Hierarchie. Leid und Schuld sind in der deutschen Erinnerung keineswegs so unvereinbar wie es scheint.“ *FR* 3. 2. 2004
- FRANZEN, Günter. „Der alte Mann und sein Meer.“ *Die Zeit*. Nr. 7 2002.
- GRASS, Günter. „Wir waren keine Hellscher.“ Interview mit Wulf Segebrecht. *FAZ* 22. 12. 2003.
- GÜNTNER, Joachim. „Opfer und Tabu. Günter Grass und das Denken im Trend.“ *NZZ* 23. 2. 2002.
- HAGE, Volker. „Es war das eigentlich Nicht-Mögliche“ In: *Der Spiegel* 22. 7. 2003
- (kho). „Unsere Veteranen. Grass stößt in Königsberg auf Kritik.“ *FAZ* 13. 6. 2003.
- KÜCHEMANN, Fridtjof. „Aufzeichnungen eines Einsiedlerkrebses.“ *FAZ* 5. 2. 2002.
- MANGOLD, Ijoma. „Jedes Leid hat ein Recht auf Erlösung.“ *SZ* 20. 2. 2002.
- RITTER, Henning. „Der Weg vom historischen Dokument zu einem literarischen Zeugnis.“ *FAZ* 20. 2. 2002.
- SEIDL, Claudius. „Die Härte der späten Geburt.“ *FAZ* 20. 2. 2002.
- SPIEGEL, Hubert. „Das mußte aufschreiben!“ *FAZ* 9. 2. 2002

Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1986. [Digitale Bibliothek Bd. 97, Berlin: Directmedia 2003]
- AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books 1999.
- ASSMANN, Jan. „Gedächtnis“. In: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft*. 100 Grundbegriffe. Stuttgart, Reclam 2002, 97-101.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Beck 1997.

- BEYER, Marcel. „Das wilde Tier im Kopf des Historikers.“ In: St. Deines u.a. (Hg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierete Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin, de Gruyter 2003, 295-301.
- BOHLEBER, Werner. „Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewusstsein“. In: Jörn Rüsen / Jürgen Straub (Hg.). *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein, Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1998, 256-274.
- DINER, Dan. *Kreisläufe. Nationalsozialismus und Gedächtnis*. Berlin, Berlin Verlag 1995.
- DÖBLIN, Alfred. „Der historische Roman und wir“. In: A.D.: *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg, Walter 1963.
- FRIEDLANDER, Saul (Hg.). *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*. Cambridge / Mass., London, Harvard University Press 1992.
- GALLE, Helmut. „' ... Verdadero como solo puede serlo la ficción.' Un ficticio texto testimonial en yiddish y sus implicaciones para la referencialidad de la literatura.“ *Inter Litteras*. no. 9 2001a, 51-73.
- GALLE, Helmut. „Zeugnis oder Konstruktion? ‚Referentielle Rhetorik‘ und Rezeption von ‚Authentizität‘ anhand von Jakob Littners und Wolfgang Koeppens Ghettobericht.“ In: *Brückenschlag*. Caracas 2002a, 184-195.
- GALLE, Helmut. „Das Bild des Nazitäters in der deutschen Nachkriegsliteratur.“ Vortrag. Hannover 2002b.
- GALLE, Helmut. „Das Subjekt angesichts des Äußersten. Zeugnisse von Holocaust-Opfern als Dokumente für die Widerständigkeit von Subjektivität. In: Stefan Deines, Stephan Jaeger & Ansgar Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierete Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin / New York, de Gruyter 2003, 161-183.
- GENETTE, Gérard. *Die Erzählung*. Stuttgart, UTB 1998.
- GENETTE, Gérard. *Fiktion und Diktion*. München, Fink 1992.
- HAMBURGER, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Klett 1957.
- HUYSEN, Andreas. „Transnationaler Holocaustdiskurs und lateinamerikanische Diktaturerfahrung.“ In: Bolle, W., Galle, H. (Hg.): *Blickwechsel*. Band 1. São Paulo: Edusp / Monferrer Prod. 2005. 258-278.

- LÄMMERT, Eberhard. „Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman.“ In: *Poetica* 17 (1985), 228-254.
- LÄMMERT, Eberhard. „GULAG Europa. Aleksandr Solschenizyn, *Der Archipel GULAG*, Günter Grass, *Hundejahre*, Andrzej Szczypiorski, *Die schöne Frau Seidenman*.“ In: E.L. u. B. Naumann (Hg.): *Wer sind wir? Europäische Phänotypen im Roman des 20. Jahrhunderts*. München, W. Fink 1996, 265-284.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. “Formas de Integração entre Ficção e História.” In: M.M.: *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O Tambor de Lata de G. Grass*. São Paulo, Ateliê 1999.
- MÜLLER, Harro. „Stalingrad und kein Ende. Zur Präsentation des Zweiten Weltkriegs in drei historischen Romanen.“ In: Wolfgang Küttler / Jörn Rüsen / Ernst Schulin (Hg.): *Geschichtsdiskurs* Bd. 5: Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuroorientierung seit 1945. Frankfurt a.M., Fischer 1999, 297-313.
- NEUHAUS, Volker. *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München: dtv 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. *Werke* in drei Bänden. Hg. v. Karl Schlehta. München, Hanser 1954, Bd. 1, 209-286.
- RÜSEN, Jörn. *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau 2001.
- SCHIEDER, Theodor (Hg.). *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa*. Bd. 1 Die Vertreibung der deutschen Bevölkerung aus den Gebieten östlich der Oder-Neiße. München 1984.
- SCHLINK, Bernhard. *Vergangenheitsschuld und gegenwärtiges Recht*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2002.

Vom Theater als moralischer Anstalt zum Dichter als Gewissen der Nation oder: Von Friedrich Schiller zu Elfriede Jelineks historischem Drama *Burgtheater*

Herbert Herzmann*

Abstract: Although historic drama uses elements of reality it remains fiction. Literature 'lies', that is to say it creates its own truth and reality. The Vienna Burgtheater as a historic institution and as a place of dramatic fiction is the subject matter of Jelinek's historic drama *Burgtheater*. Behind the highly artificial *dramatis personae* who speak an artificial language full of Nazi clichés one can easily recognize members of the Hörbiger family, a dynasty of Burgtheater actors. The argument that the Hörbigers have no reason to feel attacked because the *dramatis personae* are clearly works of fiction and thus different from the real Hörbigers is not convincing. Jelinek appears to be serious when she insinuates in the play that members of the family, especially Käthe / Paula Wessely, share the responsibility for the crimes committed by the Nazis. Käthe in *Burgtheater* can hardly be distinguished from Paula Wessely as described in a telephone interview given by Jelinek. The artificiality and apparent fictionality of the play appears to be a cover which enables the author to say things for which she could otherwise be brought to court. Harald Weinrich has pointed out that since it is no longer content to tell 'lies' but insists in telling the real truth and the true reality literature is in danger of becoming a servant of real lies. By not limiting herself to contributing to the improvement of the nation

* Der Autor ist Professor am University College Dublin.

through her fiction but by setting herself up as the conscience of the nation, Jelinek in her play *Burgtheater* gets very close to this dangerous situation.

Keywords: Reality; Artificiality; Truth; Lies.

Zusammenfassung: Ungeachtet seines Realitätsgehaltes ist historisches Drama Fiktion. Literatur 'lügt', oder, anders gesagt, sie schafft ihre eigene Wirklichkeit und Wahrheit. Das Burgtheater als historische Institution und als Ort dramatischer Fiktion ist der Stoff von Jelineks historischem Drama. Hinter den im Stück auftretenden Kunstfiguren, die eine künstliche, vom Nationalsozialismus vergiftete Sprache sprechen, sind Mitglieder der Hörbiger Familie erkennbar. Dagegen, dass diese nicht wirklich getroffen werden, da sie in Kunstfiguren und ergo in Fiktion verwandelt sind, spricht, dass die Autorin die im Stück insbesondere gegen Käthe / Paula Wessely erhobenen Vorwürfe der Mitverantwortung an den Verbrechen des Naziregimes jenseits aller Fiktion zu meinen scheint: Die Figur der Käthe in *Burgtheater* hat viel mit Paula Wessely, wie sie Jelinek in ihrem Telefoninterview beschreibt, gemeinsam. Der Kunstcharakter des Stückes scheint ein Schutzmantel zu sein, unter dem die Autorin ungestraft sagen kann, wofür sie ansonsten vor Gericht gestellt werden könnte. Harald Weinrich hat erkannt, dass die Literatur, seit sie nicht mehr „lügen“, sondern die wirkliche Wahrheit und die wahre Wirklichkeit sagen will, Gefahr läuft, in den Umkreis der wirklichen Lüge zu geraten. Indem sie, anstatt sich damit zu begnügen mit ihren Fiktionen auf die Nation moralisch einzuwirken, sich höchstpersönlich zu deren Gewissen aufschwingt, kommt Jelinek in *Burgtheater* dieser Gefahr zumindest sehr nahe.

Stichwörter: Wirklichkeit; Kunstcharakter; Wahrheit; Lüge.

Resumo: Mesmo usando elementos da realidade, o drama histórico permanece ficção. A literatura "mente", ou, em outras palavras, cria sua própria realidade e sua própria verdade. O *Burgtheater* de Viena como instituição histórica e lugar de ficção dramática é a matéria prima do drama histórico de Jelinek. É fácil reconhecer nas *dramatis personae* - que falam uma linguagem artificial, cheia de estereótipos nazistas - membros da família Hörbiger, uma dinastia de atores do *Burgtheater*. O argumento de que os Hörbiger não precisariam se sentir agredidos, já que se trata de ficção, não é irrefutável. A autora acusa na peça especialmente Käthe de ser responsável pelos crimes cometidos pelos

nazistas. Em uma entrevista telefônica, Jelinek levanta as mesmas acusações também contra a real Paula Wessely, revelando uma grande proximidade entre a personagem ficcional e a opinião da autora sobre a pessoa real. O caráter artificial da peça parece ser uma proteção que permite que a autora diga coisas pelas quais, ditas em outras circunstâncias, poderia ser processada. Segundo Harald Weinrich, uma literatura, que não quer mais “mentir”, mas pretende contar a “verdade real” e a “realidade verdadeira”, corre o risco de servir à mentira real. Ao assumir, na peça *Burghtheater*, o papel de consciência da nação, em vez de se limitar simplesmente a contribuir para a elevação moral da nação através da ficção, Jelinek corre esse risco.

Palavras-chave: Realidade, artificialidade, verdade, mentira

1. Geschichte und Dichtung

Seit je haben dramatische Dichter eine Vorliebe für Stoffe, die ihnen die Geschichte liefert. Geschichte sei hier in einem Sinne verstanden, der weit genug ist, um beispielsweise die Mythen mit einzuschließen, auf die sich eine Gemeinschaft beruft. Die Erzählung von dem durch Vätermord und Inzest mit der Mutter unschuldig schuldig gewordenen Ödipus und die Geschichte der Überwindung des Blutrechtes durch das Gesetz der Polis waren für das Selbstverständnis der griechischen Staatengemeinschaft von ebenso großer Bedeutung wie zum Beispiel die Perserkriege. So gesehen sind nicht nur *Die Perser* von Aischylos, sondern auch dessen *Eumeniden* oder *König Ödipus* von Sophokles historische Dramen. Die europäischen Dramatiker verwendeten mehr Energie auf die Suche nach geeigneten Stoffen als auf die Erfindung dramatischer Begebenheiten. Beliebte Quellen waren die griechische Mythologie, die römische Geschichte, nordische Mythen und Sagen, die jüngere nationale und europäische Vergangenheit, italienische Erzählungen, deutsche Volksbücher, und immer wieder auch Dramen von Vorgängern, die zu schöpferischer Bearbeitung herausforderten.

Unter den deutschen Dramatikern, die sich von der Geschichte inspirieren ließen, ragt Friedrich Schiller hervor. Sein professionelles Interesse an der Geschichte hielt ihn nicht davon ab, mit ihr recht frei umzugehen. Das Ziel der *Wallenstein* Trilogie und des *Don Carlos* war es nicht, eine

historisch akkurate Darstellung der Verhältnisse zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland und während der Regierung Philipps II in Spanien zu geben, noch sollte im *Wilhelm Tell* vorgeführt werden, wie es 'wirklich' zur Abschüttelung der Habsburger Herrschaft in der Schweiz gekommen war. Schillers Dramen kreisen vielmehr um die Problematik des autonomen Subjekts: Sind die in unser Leben eingreifenden und uns überwältigenden Ereignisse Schicksal oder Zufall? Vermag der menschliche Wille auf die Ereignisse einzuwirken? Wie ist es um die Freiheit des Individuums bestellt? Die Geschichte lieferte ihm die Stoffe, mit denen sich diese und ähnliche Fragen, die auch die Denker der Aufklärung und des Idealismus beschäftigten, wirksam behandeln ließen. Nun ist ein Historiker, sobald er ein Drama zu schreiben beginnt, kein Historiker mehr, sondern ein Dramatiker und somit ein schöpferischer Künstler, und als solchen trifft ihn der Vorwurf der Geschichtsfälschung nicht, selbst wenn sie ihm bewiesen wird. Dennoch ist die Verärgerung historischer Puristen angesichts des willkürlichen Umganges, den manche Dichter mit der Geschichte pflegen, verständlich, da die von erfolgreichen Dramatikern und Romanschriftstellern geschaffenen Geschichtsbilder viel stärker in die Öffentlichkeit wirken als die Bemühungen zünftiger Historiker. In *Wilhelm Tell* hat Schiller keine historische Figur auf die Bühne gestellt, sondern einem bereits existierenden Mythos seine endgültige Gestalt gegeben: Wenn wir heute an Wilhelm Tell denken, denken wir ihn so, wie wir ihn von Schiller her kennen. Analoges gilt vom Film. Massenwirksame Hollywood Filme wie *Schindler's List* oder *Sophie's Choice* und unzählige amerikanische und britische Kriegsfilme haben die Vorstellung, die sich die Welt von Deutschland und den Deutschen macht, entschiedener beeinflusst als Tausende wissenschaftlicher Artikel und Bücher. Dramen und Romane haben auch zur *leyenda negra*, zur 'schwarzen Legende', beigetragen, die unser Bild von Spanien geprägt hat. So zeichnet Schiller in *Don Carlos* ein finsternes Spanien, dem er das menschenfreundlichere Frankreich gegenüberstellt. Die aus Frankreich stammende Gemahlin Philipps leidet dementsprechend. Nur in der lieblichen Landschaft von Aranjuez fühlt sie sich wohl, denn „meines Frankreichs Lüfte wehen hier“. Am Hof in Madrid empfindet sie ganz anders: „Todt find' ich es nur in Madrid –“. (SCHILLER 1973: 27) Ein machtgeriges, intrigantes und böseartig katholisches Spanien finden wir auch in Conrad

Ferdinand Meyers im Dreißigjährigen Krieg handelnden Roman *Jürg Jenatsch*. Spaniens Handlanger in Wien kommen nicht besser weg. Vor solch schwarzem Hintergrund heben sich die Qualitäten des französischen guten Herzogs Heinrich Rohan um so strahlender ab.

Die subjektiv gefärbte, aktuellen Weltanschauungen und politischen Forderungen dienende Darstellung der Geschichte ist keineswegs auf die Dichtung beschränkt, sondern sie findet sich ebenso in der Propaganda und Geschichtsschreibung aufgeklärter und protestantischer Länder. Französische, holländische und britische Historiker und Machthaber webten eifrig an der schwarzen Legende, um die feindliche Großmacht Spanien zu diskreditieren und von eigenen Fehlern abzulenken. Dabei kamen ihnen die Schriften des spanischen Priesters Bartolomé de las Casas (1492-1566) zu Hilfe, insbesondere die 1541 verfasste *Brevissima relación de la destruccion de las Indias*, in der er die koloniale Politik der spanischen Krone gegenüber den Indianern geißelte.¹ Wenn wir hier zwischen der den ‘Tatsachen’ verpflichteten Geschichtsschreibung und der ‘Fiktionen’ herstellenden Literatur unterscheiden, müssen wir uns bewusst bleiben, dass diese Unterscheidung eine theoretische ist und dass es in der Praxis zahlreiche Übergänge und Grenzüberschreitungen zwischen ihnen gibt. So verarbeiten sowohl die Geschichtsschreibung als auch die Literatur persönliche und kollektive Erinnerungen, die sie in Form von Erzählungen an die Gemeinschaft weitergeben. Sind sie einmal dort verankert, so tragen sie zur weiteren Formierung der in der betreffenden Gemeinschaft vorherrschenden individuellen und kollektiven Erinnerungen bei.² Aus diesem Grund schließen wir hier, wie eingangs vermerkt, Mythen in unseren Begriff von Geschichte mit ein. Die scharfe Grenzziehung zwischen Geschichtsschreibung und Literatur ist ebenso problematisch

¹ Siehe dazu HEMMING 1993, bes. 256 f.

² Vgl. HALBWACHS 1992: 38: “it is in society that people normally acquire their memories. It is also in society that they recall, recognize, and localize their memories”; Vgl. auch PRAGER 1998: 70: Erinnerung ist einerseits in einer bestimmten Person “embodied”, andererseits ist sie in der Gesellschaft “embedded”.

wie die zwischen Wirklichkeit und Fiktion oder Wahrheit und Lüge. Nietzsche hatte mit der Unterminierung dieser Gegensätze begonnen,³ ihm folgten Ernst Mach und die Vertreter der Wiener Moderne. Geht man, wie Ernst Mach, davon aus, dass die einzigen Tatsachen, deren wir gewiss sein können, die Sinneseindrücke (Sensationen) sind, so fallen Wirklichkeit und Fiktion zusammen und die sprachlichen Begriffe, mit deren Hilfe wir die Welt unseren Vorstellungen gemäß ordnen, erweisen sich als Fiktionen.⁴ Die Spieltheorie des 20. Jahrhunderts neigt dazu, die Gesamtheit der Wirklichkeit als ein Spiel zu betrachten und auf diese Weise zu deuten. So liest man bei Manfred Eigen und Ruth Winkler: „Der Mensch ist Teilnehmer an einem großen Spiel, dessen Ausgang für ihn offen ist. Er muß seine Fähigkeiten voll entfalten, um sich als Spieler zu behaupten und nicht Spielball des Zufalls zu werden.“ (EIGEN /WINKLER 1985: 14) Aber selbst wenn wir akzeptieren, dass Fiktion und Wirklichkeit ineinander übergehen und die ‘wirkliche Wirklichkeit’ so unfassbar bleibt wie das Blau des Himmels, ist Folgendes zu bedenken: So problematisch der Begriff der Wirklichkeit und folglich das Bestreben, die vergangene Wirklichkeit zu rekonstruieren, auch sein mögen, so bleibt es dennoch die Aufgabe des Historikers, sich dieser so schwer fassbaren Wirklichkeit zu nähern. Zwar ist der Historiker, da er ja nicht nur Tatsachen aufzählt, sondern diese auch interpretiert, in hohem Maße auf seine Phantasie angewiesen, doch gehört es zu seiner Methode, seine Arbeitsweise offenzulegen und die Schwierigkeiten, die ‘Fakten’ wiederzugeben, zu reflektieren. Er darf nicht skrupellos mit seinem Material umgehen. Der dramatische Dichter dagegen hat die Freiheit, sich historischer Ereignisse mehr oder weniger skrupellos als eines Mittels zur Herstellung eines guten Stückes zu bedienen. Vom Historiker erwartet der Leser größtmögliche Faktentreue, einen vollständigen Quellennachweis und Nachvollziehbarkeit der vorgebrachten Thesen, vom Dramatiker wünscht er sich ein spannendes Theaterstück. Wenn nun der Dichter „Reales“ in seinen „fiktionalen Text“ einarbeitet, so hat, wie Wolfgang Iser schreibt, „seine [des Textes – H.H.] fiktive Komponente [...] keinen

³ Vgl. dazu DIETZSCH 1998, bes. 72 f .

⁴ Vgl. dazu JOHNSTON 1972: 181-186.

Selbstzweckcharakter, sondern ist als fingierte die Zurüstung eines Imaginären". (ISER 1999: 18) Realität wird zwar dadurch, dass sie in einem fiktiven Text vorkommt, nicht zu Fiktion, doch wird sie im fiktiven Text „nicht um ihrer selbst willen wiederholt". (ISER 1999: 19) Die in ein Drama eingebauten Realitäten (z.B. historische Ereignisse und Persönlichkeiten) kommen dort nicht „um ihrer selbst willen", sondern um des Dramas willen vor.

Indem der Dichter mit seinen Stoffen und Vorgängern schöpferisch umgeht, legitimiert er gewissermaßen seine Nachfolger dazu, ihrerseits mit seinen Stücken und den in sie verarbeiteten historischen Stoffen kreativ zu verfahren. Nicht der 'wirkliche', sondern der von Schiller idealisierte, den Schweizer Nationalmythos bestätigende Wilhelm Tell war die Zielscheibe von Max Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* und von Hansjörg Schneiders Theaterstück *Der Schütze Tell*. Frischs und Schneiders Demontage des Schillerschen Tells richtet sich nicht gegen dessen Dichter, sondern gegen den ihrer Meinung nach die Geschichte verfälschenden Schweizer Nationalmythos, genauer: gegen die Schweizer, die sich diesen Mythos zu Eigen gemacht haben. Die Kritik an der die Literatur missbrauchenden Politik erfolgt hier über die Kritik der Literatur durch die Literatur. Da aber, wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht, die Literatur ihre eigenen Ziele verfolgt, ist es um den historischen Wahrheits- bzw. Wirklichkeitsgehalt dieser neuen Tell Figuren nicht unbedingt besser bestellt als um den ihrer Vorgänger.

2. Wahrheit und Lüge

Die Wirklichkeit und die Wahrheit, zu der uns die Dichter, wenn wir ihren Beteuerungen glauben, führen wollen, sind eine dichterische Wirklichkeit und eine dichterische Wahrheit. Gemessen an den Kriterien der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung und der Philosophie 'lügt' die Literatur. Hermann Bahr hat den Barendienst, den sich die Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Forderung nach Wahrheit und Wirklichkeit erwies, in dem 1891 erschienenen Aufsatz „Wahrheit, Wahrheit!" prägnant beschrieben. Er beginnt mit einer knappen Übersicht über die Versuche der literarischen und künstlerischen Bewegungen seit der Romantik, sich

der Wahrheit zu nähern, um dann zu demonstrieren, dass sie allesamt scheitern mussten, da sich die Suche nach Wahrheit als Schimäre erwiesen habe: „[...] denn alle Dinge, wie man sie mit der Forderung nach Wahrheit berührt, siehe! Da sind alle plötzlich in Lüge verwandelt und wer die Wirklichkeit sucht, findet nur Schein überall”. (BAHR 1968: 78) Hermann Bahrs Essay mündet in ein Plädoyer für die Wiedereinsetzung der Dichtung in ihre Rechte: Anstatt der Schimäre der Wahrheit und Wirklichkeitstreue nachzulaufen, solle die Dichtung den „Kopfsprung in die neue Romantik” wagen. (BAHR 1968: 85) Nichtsdestoweniger geisterte die Forderung nach Wirklichkeitstreue und Wahrheit weiterhin durch die Literatur des 20. Jahrhunderts. 1966 war es der Linguist Harald Weinrich, der, ohne Bahr beim Namen zu nennen, dessen Plädoyer an die Dichtung, sich treu zu bleiben, neu begründete. Die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts ließen Weinrich die katastrophalen Folgen, die die Forderung nach Wirklichkeit und Wahrheit für die Literatur hatte, noch schärfer erkennen:

Es kam in der Literaturgeschichte eine Zeit, da schien die Dichtung an sich selber irre zu werden. Die Dichtung beteuerte, sie wolle nun Wahrheit geben. Gut, das war nicht neu. Das Signal war bekannt, man kannte es aus der langen Tradition der Lügenliteratur. Man durfte es so deuten, daß sich die Dichtung nun wohl besonders große Lügen einfallen lassen würde. Aber siehe da, so war es nicht gemeint. Die Dichtung wollte gar nicht größere Lügen ersinnen, sondern tiefere Wahrheiten aussprechen. Sie wollte nun endlich 'realistisch' sein. Das war irritierend, die Signale stimmten auf einmal nicht mehr. Seitdem ist alles viel komplizierter geworden in der Literatur, und seitdem haben die Lügner, die wirklichen Lügner meine ich, auch erkannt, daß sie Dichtung in den Dienst ihrer verlogenen Zwecke stellen können. Dichtung im Dienste der Lüge ist Lüge. (WEINRICH 2000: 78)

Seitdem die Forderung nach Wahrheit im Raum steht, und seitdem sich die Dichter mittels TV Interviews und öffentlicher Aufrufe als das Gewissen der Nation präsentieren, so als ob bei ihnen Wahrheit und Faktentreue in reinerer Form zu finden seien als bei Politikern, Journalisten oder Wissenschaftlern, ist es mit dem unschuldigen Umgang mit historischen Tatsachen in der Literatur vorbei. Literarische und dramatische Werke, die mit der Geschichte willkürlich umgehen und deren Schöpfer im Medienzirkus öffentlich den

hohen moralischen Anspruch auf Wahrheit und Wirklichkeitstreue erheben, laufen Gefahr, auf eine viel gefährlichere Art zu lügen oder zumindest den lügenhaften Zwecken der Politiker zu dienen als die uns von früher her bekannte Fiktion, die augenzwinkernd ihre Wahrheitstopoi einsetzte, d. h. ihre Lügen durch Ironiesignale entlarvte und sich durch Fiktionssignale als Fiktion zu erkennen gab.⁵ Heute müssen es sich die Dichter wohl oder übel gefallen lassen, dass ihre literarischen Aussagen auf ihren außerliterarischen Wahrheitsgehalt hin überprüft werden und dass man ihre dichterischen Freiheiten als Geschichtsfälschung verurteilt. Auch muss es erlaubt sein, sich zu fragen, warum die Macher der Geschichte, z. B. Politiker und andere prominente Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens nicht das Recht haben sollen, mit der Literatur und deren Schöpfern ebenso frei umzugehen wie diese mit ihnen?

Natürlich bedienen sich die Politiker nicht erst heute der Literatur zu ihren Zwecken. Der Umgang der Deutschnationalen vom ausgehenden 19 Jahrhundert bis zur Mitte des 20 Jahrhunderts mit Friedrich Schiller wäre eine eigene Untersuchung wert. In ihrem Buch *Hitlers Wien* beschreibt Brigitte Hamann die Bedeutung der Feiern aus Anlass des 100. Todesjahrs Schillers im Jahre 1905. Schiller wurde als der deutsche Freiheitsdichter schlechthin gefeiert und *Wilhelm Tell* zum quintessentiellen deutschen Menschen hochstilisiert. Auch in Österreich-Ungarn, dessen deutschnational gesinnte Bewohner sich seit der 1866 verlorenen Schlacht von Königgrätz vom deutschen 'Brudervolk' getrennt fühlten und sich in das deutsche Reich zurücksehnten, fanden zahlreiche Schillerfeiern statt. Im Landestheater der Stadt Linz, in der Hitler damals wohnte, stand *Wilhelm Tell* im Mittelpunkt. (s. HAMANN 2003: 39) Hamann schreibt über die Bedeutung, die Schiller im Unterricht zukam, als Hitler in Linz zur Schule ging:

Schon in der Linzer Schulzeit war es eine 'deutsche Ehrensache', Schillers Biographie und Werke zu kennen, vor allem den *Wilhelm Tell*, und stets auf klassische Art die Rechte der Deutschen einfordern zu können, so zum Beispiel mit den Zitaten: „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.“ Oder: „Den

⁵ Zur Ironie vgl. H. WEINRICH 2000: 62-69.

Brüdern im bedrohten Land / Warmfühlendes Herz, hilfreiche Hand!“ Oder: „Unser ist durch tausendjährigen Besitz der Boden!“ (HAMANN 2003: 107)

Im Dritten Reich nahmen Begriffe wie ‘Ehre’, ‘bedrohtes Land’, ‘tausendjähriger Besitz’ eine spezifische Bedeutung an, für die man Schiller nicht verantwortlich machen kann. Die Rolle, die sie in der nationalsozialistischen Propaganda spielten, vergiftete diese Begriffe und machte sie für lange Zeit, möglicherweise für immer, unbrauchbar. (s. dazu unten, Abschnitt 4). Es ist heute unmöglich, *Wilhelm Tell* zu lesen oder zu sehen, ohne an den Nationalsozialismus erinnert zu werden. Der von den Nazis propagierte ‘deutsche’ Schiller und sein ‘deutscher’ Tell werden von Felix Mitterer in seinem Stück *In der Löwengrube* (1998) aufs Korn genommen: Ausgerechnet ein jüdischer Schauspieler, Arthur Kirsch, der die *persona* eines theaterbesessenen Tiroler Bergbauern namens Benedikt Höllriegel angenommen hat, reüssiert in dieser Rolle und wird von der Nazipresse begeistert als Blut und Boden Talent gefeiert, wie es jüdische Schauspieler naturgemäß niemals hervorbringen könnten. Wenn der Theaterdirektor Kirsch alias Höllriegel beim Vorsprechen des Tell Monologes unterbricht, so nicht, weil er dessen Vortrag schlecht findet, sondern weil er Schiller und insbesondere den *Wilhelm Tell* nicht mag:

Ich mag den Tell nicht, ich mag ihn nicht, er verursacht mir Kopf –, tut mir leid, er ist mir einfach zu (*nimmt eine Pille*), dieses klassizistische Zeug da, dieses aufgeblasene, also auf meine Bühne kommt der Tell jedenfalls nicht! (MITTERER 1998: 48)

Gegenüber Schiller, wie er ‘wirklich’ war und gegenüber seinen ‘wahren’ Anliegen ist diese Kritik natürlich ungerecht. Ganz gewiss hat Schiller kein reales Programm entworfen, wie ihm das die Nazis untersoben. Er hat vielmehr die Künstlichkeit des Theaters betont und sich gegen eine naturalistische Wiedergabe der empirischen Wirklichkeit verwahrt: „Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architectur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal [...].“ (SCHILLER 1980: 10) Wenn er auch, wie viele seiner Zeitgenossen, hoffte, dass das künstliche Drama insofern eine reale Wirkung auf die

Allgemeinheit ausübe, als es zur Besserung des Publikums beitrage, wenn er also im Theater eine moralische Anstalt sah,⁶ so stilisierte er doch nicht seine eigene Person zum Gewissen der Nation hoch. Er wäre wohl nicht auf den Gedanken verfallen, in öffentlichen Interviews nahezulegen, dass sich der Inhalt seiner Stücke mit seinen eigenen Gedanken über die realen Zustände in seinem Lande deckt. Allerdings hat er durch die Benennung vieler *dramatis personae* mit historischen Namen dazu beigetragen, unser Bild von diesen Personen und ihrer Zeit zu färben. Wie dem auch sei, die Polemik des Theaterdirektors in Mitterers Stück richtet sich letztlich nicht gegen Schiller, sondern gegen das Bild, das die Nationalsozialisten von Schiller geschaffen haben und gegen die Vereinnahmung von dessen Idealen. Indem er sich zunächst dagegen wehrt, dass *Wilhelm Tell* auf seiner Bühne aufgeführt wird, versucht der Direktor auf seine Weise, Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime zu leisten. Einmal mehr manifestiert sich der Widerstand gegen die schlechten politischen Verhältnisse als Kritik an der von den Machthabern missbrauchten Literatur.

3. Das Burgtheater als Stoff eines historischen Dramas

Die Verquickung von Dichtung und Geschichte, Kunst und politischer Propaganda, Wirklichkeit und Fiktion lässt sich auch am Beispiel von Institutionen, die der Kunst, insbesondere der dramatischen, geweiht sind, aufzeigen. Die bedeutenden Opernhäuser und Theater des deutschen Sprachraumes bieten dafür reiches Material. Brigitte Hamann hat die Geschichte des Bayreuther Opernhauses in ihrem Buch *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth* ausführlich dargestellt. Uns interessiert hier ein anderer Tempel der hohen dramatischen Kunst: das Wiener Burgtheater. Die Geschichte dieses Theaters ist mit der Wiens und Österreichs eng verbunden. Im Jahre 1776 gründete Kaiser Josef II. das erste deutsche Nationaltheater⁷ und erfüllte damit ein Begehren der führenden deutschen Dichter seiner Zeit, die, wie bereits erwähnt, sehr hohe Erwartungen in die moralische

⁶ Vgl. dazu FISCHER-LICHTE 1993: 83-87.

⁷ Vgl. dazu WANGERMANN 1973: 121 f.

Kraft des Theaters setzten. Der Nachfolger dieses ersten deutschen Nationaltheaters ist das heute auf dem Ring stehende von Gottfried Semper erbaute Burgtheater. Dieses sah und sieht sich als *eine* oder gar als *die* führende Bühne des deutschen Sprachraums. Neben den Wiener Philharmonikern, der Staatsoper, den Wiener Sängerknaben und den Lipizzanern gehört es zu den Institutionen, die einen besonderen Stellenwert in Österreich einnehmen, der Nichtösterreichern nur schwer zu erklären ist. Ich habe an anderer Stelle geschrieben, dass sie im Seelenhaushalt der Österreicher den Platz einnehmen, der im Vereinten Königreich von Großbritannien dem Königshaus zukommt und glaube, damit nicht übertrieben zu haben.⁸ Dass es ausgerechnet ein Habsburger war, der den Deutschen ihr erstes Nationaltheater schenkte, und dass dieses Theater ausgerechnet in Wien errichtet wurde, ist eine Ironie der Geschichte: Den deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts war Wien eher fremd, und das Haus Habsburg wurde von den Deutschnationalen in der österreichisch-ungarischen Monarchie innig gehasst, da sie im übernationalen Vielvölkerstaat eine Bedrohung des Deutschtums und in Wien die Stadt der sprachlichen und rassischen babylonischen Verwirrung sahen. Mit dem Ausschluss Österreichs aus dem deutschen Bund nach 1866 und dessen Zementierung durch das nach dem Ersten Weltkrieg verfügte Verbot des Anschlusses an Deutschland geriet das Burgtheater in eine schwierige Situation. Es war nun eine österreichische Institution geworden, betrachtete sich aber weiterhin als führende deutsche Bühne (oder als führende Bühne des deutschen Sprachraumes). Zwischen den beiden Weltkriegen befand sich das Burgtheater in einem ähnlichen Dilemma wie viele Österreicher, die fortfuhren, sich als eine Art von Deutschen zu verstehen. Infolge des Anschlusses Österreichs an das Dritte Reich wurde das Burgtheater wieder eine 'rein deutsche' Bühne, allerdings sank Wien in diesem neuen Deutschland zu einer zweitrangigen Stadt herab. Nach dem Ende Hitler-Deutschlands mussten sich die Wiener und die Österreicher erneut fragen, wer und was sie eigentlich waren, und dem Burgtheater fiel bei dieser Neuorientierung eine wichtige Aufgabe zu.

Da es die komplizierte Geschichte Österreichs von den Zeiten des Habsburgerstaates bis zum heutigen Tage recht getreu widerspiegelt, eignet

⁸ Vgl. dazu HERZMANN 1997: 114.

sich das Burgtheater bestens dazu, Österreich zu repräsentieren. Elfriede Jelinek machte also einen guten Griff, als sie diese traditionsreiche Bühne zum Stoff ihres 1982 veröffentlichten und 1985 in Bonn uraufgeführten Stückes *Burgtheater* erwählte. (Im Folgenden wird dieses Stück im Text mit der Sigle BT zitiert). Anders als Schiller, gab Jelinek ihren Figuren nicht die Namen wirklicher Personen. Das war auch nicht notwendig, da bereits der Titel des Stückes genügend Realität nahelegte, um die Aura eines historischen Dramas zu erzeugen und da überdies für alle österreichischen Theaterbesucher hinter den Figuren des Stückes die Mitglieder der in Österreich sehr beliebten Schauspielerfamilie Hörbiger leicht erkennbar waren: Käthe trägt die Züge Paula Wesselys, Käthes Mann, Istvan, die Attila Hörbigers. Istvans Bruder, Schorsch, steht natürlich für Paul Hörbiger und die drei Töchter Käthes und Istvans, Mitzi, Mausl und Putzi, sind Karikaturen von Elfriede Orth, Marianne Hörbiger und Marese Hörbiger. Im ersten Teil des Stückes wird uns eine Familie von Burgtheaterschauspielern vorgeführt, die sich sehr bereitwillig von der nationalsozialistischen Kulturpolitik vereinnahmen ließ. Der zweite Teil zeigt, wie es diese Familie verstand, sich nach der Befreiung so zu wenden, dass sie im wiedererstandenen Österreich weiterhin Karriere machen konnte. Die Personen sprechen eine Melange aus teilweise genau wiedergegebenen, teilweise verzerrten und verdrehten Zitaten aus Kitschfilmen (Wien-Film, UFA etc.), Wiener Possen und Zaubermärchen, Opern, Operetten und deutschen und österreichischen Klassikern (Goethe, Grillparzer). Die Sprache ist eine Mischung aus Hochdeutsch bzw. Burgtheaterdeutsch und österreichischem Dialekt. Die *dramatis personae* sind im Grunde nichts anderes als Träger dieser scheußlichen Sprachmischung. Die Sprache ist höchst künstlich, und Jelinek verwahrt sich ausdrücklich gegen eine naturalistische Sprechweise:

Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht. (BT: 130)

4. Die vergiftete Sprache

Gesellschaftskritik mittels Sprachkritik ist bekanntlich ein Grundthema der österreichischen Literatur, seit es diese gibt. Ihr erster großer Meister war der letzte bedeutende Vertreter der Wiener Vorstadtkomödie: Johann Nepomuk Nestroy. Ihm folgten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert Karl Kraus, der nicht zufällig einer der Wiederentdecker Nestroys war, und Hugo von Hofmannsthal, vor allem mit seinem sogenannten *Chandosbrief* (1901). In der Zwischenkriegszeit waren es Autoren wie Elias Canetti und Ödön von Horváth, deren Texte sich fast ausschließlich aus sprachlichen Klischees zusammensetzten. In seiner „Gebrauchsanweisung“ entlarvte Horváth den sogenannten „Bildungsjargon“ als eine falsche Kunstsprache (HORVÁTH 1972: 662-665), und laut Elias Canetti trage jede Person eine „akustische Maske“, d.h. jeder Mensch bilde sich seine eigene Sprache, die aus etwa fünfhundert Worten bestehe und sich durch eine bestimmte Tonhöhe und Sprachgeschwindigkeit sowie durch einen unverwechselbaren Rhythmus auszeichne. (s. PIEL 1984: 39 f.) Die Tradition der Sprachkritik fand später in den Anti-Heimatromanen der 70er Jahre ihre Fortsetzung und ebenso in den sogenannten neuen kritischen Volksstücken von Autoren wie Peter Turrini, Felix Mitterer u.a.

Was in *Burgtheater* geboten wird, ist eine deutsch-österreichische Literatur-, Film- und Kulturgeschichte, die die Kontaminierung der Sprache durch die NS Geschichte zeigen soll. Die deutsche Sprache, Literatur und Kunst, die deutsche Kultur insgesamt, sind durch die NS Ideologie vergiftet. Harald Weinrich war der Auffassung, dass Wörter durch lügenhaften Gebrauch „verseucht“ werden können. (Weinrich 2000: 34 f.) Dieses Thema wurde Anfang der siebziger Jahre von dem damals noch als Jutta bekannten Julian Schutting behandelt, z.B. in dem Gedicht *Gedenkstätten*, dessen Titel auf den ersten Blick harmlos erscheinenden Landschaften, Gegenständen und Wörtern eine andere Dimension verleiht:

Erdarbeiten
 aufgelassene Schottergruben
 Ziegelwerke
 in Wiesen endende Schienen
 [...]
 der Rat, sich ordentlich auszuschwitzen

das Schild „nur für Anrainer“ und die Tafel „zum Mauthaus“
 die Aufforderung, das Trottoir abzuspritzen
 [...]
 (SCHUTTING 1973: 52)

Schutting spricht hier ein schwer zu lösendes Problem an: Wie können Wörter weiterhin verwendet werden, nachdem sie von den Nazis derart missbraucht worden sind, dass man sie heute nicht mehr in den Mund nehmen kann, ohne den aus solchem Missbrauch resultierenden neuen Sinn mitzudenken? Wer kann heute noch „das Trottoir abspritzen“ sagen, seit „abspritzen“ eine ganz andere, sinistre Bedeutung angenommen hat? Dasselbe gilt von Orts- und Personennamen, die für alle Zeiten nationalistisch kontaminiert sind wie Auschwitz, Mauthausen, Buchenwald, für Namen wie Adolf oder Baldur und für Filme, Romane, Opern, Dramen und Operetten, die der NS Propaganda dienlich gemacht wurden. Und wer kann heute noch die von Schiller verwendeten Begriffe wie Nation, Ehre, bedrohtes Land und tausendjähriger Besitz und Boden gebrauchen, ohne in nationalistisches Fahrwasser zu geraten?

Wie Schuttings Gedichte, berührt auch Elfriede Jelineks *Burgtheater* eine tiefe Wunde der deutschen und österreichischen zu Sprache gewordenen Geschichte. Anders als Schutting in seinen vorsichtig tastenden Gedichten zertrümmert Jelinek die Sprache, reißt die Sätze der Vergangenheit aus ihrem Kontext und lässt die durch die Berührung mit dem Nationalsozialismus unbrauchbar gewordenen Sprach- und Kulturfetzen einer katastrophalen Flutwelle gleich über das Publikum hereinbrechen. Im Folgenden seien einige Beispiele der in *Burgtheater* verwendeten „Kunstsprache“ angeführt:

ISTVAN: Mir miassen ieberhaupt jetzt die Energie ausnitzen, die was itzo im Londe ieberoll zum Aufspieren ist. Die heilige Energie des Vulkas. Daitchland erwoche! Wen die Götter lieben. (BT: 135)

In dem Mozart Film *Wen die Götter lieben*, einer Produktion der Wien Film aus dem Jahre 1942, mit Hans Holt als Mozart, spielte Paul Hörbiger den Kammerdiener Strack.⁹ Die Juxtaposition von Nazi Slogans und dem Titel

⁹ Siehe die Website www.filmevona-z.de.

eines Films über Mozart, der in der NS Zeit gedreht wurde, lässt Mozart in schlechter Gesellschaft erscheinen, von der er angesteckt zu werden droht. Grillparzer geht es noch schlimmer. Der als *Rede auf Österreich* in die österreichischen Schulbücher der Nachkriegszeit eingegangene, von Ottokar von Horneck in *König Ottokars Glück und Ende* gesprochene Lobpreis seiner Heimat (GRILLPARZER 346 f.) wird von Schorsch mit allerhand verfremdeten Zutaten gemischt, wobei ihm Istvan eifrig Hilfe leistet:

Schaut rings umher, wohin die Kricke sich wendet, lachts wie dem Bräutigam die Ungeschaut entgegen! Mit hellem Wiesengrün und STAATENGOLD, von Lein und Wammern gelb und blau gefickt, vom Blumen süß durchwürzt und schnellem Gehaut [...] Schleift es in breitgestreckten Wanderfraste hin.

[...]

SCHORSCH: Drum ist der Österreicher sang und klank...

ISTVAN: ...trägt seinen Fehl, trägt offen seine Greubeln.

SCHORSCH: Bekleidet nicht, läßt lieber sich besteigen.

ISTVAN: Und was er tut, ist froher Wuts getan.

[...]

SCHORSCH: O gutes Gland, o Vaterlang!

ISTVAN: Verrottend zwischenem Kind Italien und dem Spengler NACKTBRAND...

SCHORSCH: ...liegst du, der wangenrote KLÜNGLING da...

ISTVAN: Erhalte Gott dir deinen LUDERSINN.

SCHORSCH: Und eingriffe gut, was andere versargen! (BT: 158 f.)

Obwohl ich zu verstehen meine, was die Autorin damit bezweckt, kann ich nicht umhin, mich zu fragen, ob diese Methode, die Wörter aus dem Zusammenhang zu reißen und ihnen dadurch einen neuen, schuldigen Sinn zu geben, nicht dem Verfahren der NS Propaganda bedenklich nahekomme: Wird in solcher Verballhornung der aus ihrem Zusammenhang gerissenen Rede aus *König Ottokars Glück und Ende* Grillparzer nicht auf eine Weise missbraucht, die der Vereinnahmung Schillers durch die Nazis vergleichbar ist? Das von Jelinek zu Recht so vehement kritisierte offizielle Österreich der Nachkriegszeit verfuhr im Grunde nicht anders, als es die durch die NS Zeit geschaffenen Assoziationen bzw. Kontaminationen ignorierte und diskreditierte Künstler aus ihrem Nazikontext herauslöste und wieder zu

Ehren gelangen ließ. Auch hier begegnen wir der freizügigen Uminterpretierung der Vergangenheit zu dem Zwecke, sie den tagespolitischen Bedürfnissen der Gegenwart dienstbar zu machen. Perpetuiert die Methode der Geschichts- und Sprachdenkmalzertrümmerung und des Aus-dem-Zusammenhang-Reißens der Elemente deutscher und österreichischer Kultur nicht eher die katastrophalen Verfahrensweisen der NS Kulturpolitik als dass sie zu überwinden hilft? Eine neue Lesung der den Kanon österreichischer und deutscher Kultur konstituierenden Werke ist nach all dem, was geschehen ist, gewiss notwendig. Aber ich bezweifle, dass uns Jelineks Verfahren den richtigen Weg weist.

5. Zaubermärchen und Posse

Spielt der Titel des Stückes auf eine Institution an, die ihren festen Platz in der österreichischen Kultur- und Theatergeschichte einnimmt, so verweist der Untertitel, *Posse mit Gesang*, für jeden Österreicher sofort erkennbar, auf einen anderen Bereich der Wiener Theatergeschichte, der zu der vom Burgtheater gepflegten Spielkultur in Opposition steht: Die Hanswurstiaden, Zaubermärchen, Komödien und Possen, die im 18. und 19. Jahrhundert in den Wiener Vorstadttheatern aufgeführt wurden und deren wichtigste Repräsentanten Stranitzky, Bernadon, Schikaneder, Raimund und Nestroy waren, wendeten sich nicht an die Aristokratie und an das höhere Bürgertum, sondern an die in den Vorstädten lebenden Handwerker und Kleinbürger. Dementsprechend fand in diese Stücke der Wiener Dialekt Eingang. Die Wiener Vorstadtkomödien wollten zwar in erster Linie unterhalten, aber sie enthielten einen rebellischen Kern: Sie richteten sich gegen das höfisch-aristokratische und großbürgerliche Establishment, und dieser Gegensatz fand in Gestik, Mimik und Sprache ihren Ausdruck. Sehr oft diente das Verhalten und das Wiener Lokalidiom der volkstümlichen Figuren aus der Unterschicht dazu, die mit dem vornehmen Gehabe und der hohen Sprachebene verbundenen Ansprüche der oberen Schichten als fragwürdig zu entlarven. Man denke an Papageno und Sarastro! Besonders Nestroy war darin Meister, weshalb er noch den Verfassern der kritischen Volksstücke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Vorbild diente. Nestroy bezeichnete fast alle seine Stücke als *Posse mit Gesang*. Der von Jelinek gewählte Untertitel bringt ihre Kritik am Burgtheater und an allem, wofür dieses

steht, auf den Punkt. Das Stück selbst macht ebenfalls keinen Hehl daraus, aus welcher Tradition es schöpft.¹⁰ Im *Allegorischen Zwischenspiel* tritt eine Figur auf, die von Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* inspiriert ist. Raimunds Alpenkönig ist ein höheres, mit zauberischen Kräften versehenes Wesen. Hier begegnen wir ihm als einer Mischung von Alpenkönig, Menschenfeind und Invalid.

Musik (Harfen und Ähnliches) erklingen. Bühne dunkel, helles Licht oben. Die handelnden Personen erstarren kurz in ihren Posen, wie behext. In der Art eines Altwiener Zauberspiels (Raimund schau oba) erscheint eine Art Märchenkahn, Gondel o. ä. paradiesisches Gefährt [...] Im Märchenkahn eine Gestalt in einer merkwürdigen Mischung aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalid. Er trägt ein Zauberstäbchen. Er ist, was man aber nicht sofort bemerken darf! ganz mit weißen Binden (Verbandszeug) umwickelt wie eine ägyptische Mumie [...]. (BT: 143)

Diese groteske Mischung steht offensichtlich für den bedauerlichen Zustand, in dem sich Österreich nach dem Anschluss an das Dritte Reich befand. Die allegorische Figur des Alpenkönigs ist aus der Welt der Altwiener Zaubermärchen in das kaputte Österreich zu den Burgschauspielern herabgestiegen, um Geld für die österreichische Widerstandsbewegung zu sammeln. Offenbar hat ihn das, was er von seinem Wolkenreich aus von Österreich zu sehen und hören bekam, derart mitgenommen, dass er bereits in dem oben beschriebenen äußerst lädierten Zustand bei seinen Landsleuten ankommt. Es wird ihm freilich gleich noch viel schlimmer gehen: Die Burgschauspieler, als die guten Nazis, die sie sind, geben ihm nicht nur nichts, sondern reißen ihn in Stücke und kehren diese von der Bühne. So schrecklich wie sie sich verhalten, ist, wie wir bereits gesehen haben, ihre Sprache. Die Mischung aus Dialekt und Hochdeutsch bzw. Burgtheaterdeutsch, das ausgiebige Zitieren aus bekannten Werken des Theaters, der Oper und der Literatur und das Neben- und Durcheinander von hoher und niederer (sprachlicher) Ebene, von Pathos und Vulgarität gehörte bereits zur Tradition der Wiener Vorstadtkomödien und der *Possen mit Gesang*. Jelinek treibt dieses Verfahren lediglich auf eine nicht mehr zu überbietende Spitze. Indem *Burgtheater* auf die Tradition der Wiener Volkskomödie und insbesondere auf die der Posse

¹⁰ Vgl. dazu auch LENGAUER 1991.

zurückgreift, wird nahegelegt, dass das Burgtheater und das von diesem widergespiegelte Österreich eine Wiener Hanswurstiade und eine Posse ist.

6. Die schwarze Legende

Jelinek ist auf Österreich nicht gut zu sprechen. Alles, was an unserer Welt schlecht ist, findet sie in diesem kleinen Land konzentriert vor. Sie reiht sich in die bewährte Tradition österreichischer Autoren ein, die, zumindest in der Meinung ihrer Gegner, das eigene Nest beschmutzen. Man könnte auch sagen, dass sie zu den Autoren gehört, die an einer österreichischen 'schwarzen Legende' weben, die den Feinden Österreichs die Munition liefert, mit der sie sich auf das unschuldige Land einschließen können. Genau das warfen spanische Nationalisten dem Begründer der *leyenda negra*, Bartolomé de las Casas, vor. Tatsächlich versorgte dieser die Feinde seines Landes, England, Frankreich und Holland, für lange Zeit mit Argumenten, die ihrer antispanischen Propaganda dienten. De las Casas' Kritik an der spanischen Kolonialisierungspolitik und an der Versklavung der Indianer im 16. Jahrhundert hatte allerdings gute humanitäre Gründe und wird heute nicht nur vom linken und vom liberalen Lager sondern auch von neueren Historikern zu Recht als Ruhmesblatt in der Geschichte Spaniens betrachtet. John Hemming zitiert den englischen Historiker Pelham Box, der folgendes über Las Casas schrieb:

If he exaggerated on details he was right in fundamentals and his truth is not 'affected by the use hypocritical foreigners made of his works [...]. It is not the least of Spain's glories that she produced Bartolomé de las Casas and actually listened to him, however ineffectively. (HEMMINGS 1993: 257)

Dass es Jelinek um Humanitäres zu tun ist, ist die Auffassung der Jury, die ihr den Nobelpreis zusprach. Sie preist die Autorin dafür, dass sich ihre Romane und Stücke gegen die unterdrückende Macht der sprachlichen Klischees der Gesellschaft wenden. Den Nobelpreis habe sie verdient: "for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power".¹¹

¹¹ Siehe <http://www.nobelprize.org/literature/laureates/2004/>

Jelineks Hass auf Österreich sitzt offenbar sehr tief. Was immer die Gründe dafür sein mögen, fest steht, dass sie dieser Hass zum Schreiben antreibt. Ihre Attacken gegen die Österreicher sorgen dafür, dass Jelinek in ihrem Land zwar nicht geliebt, aber sehr wohl verstanden wird. Wie Karl Kraus, der es, laut Elias Canetti, verstand, „eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand, und so lange akut bestand, bis das Opfer zur Strecke gebracht war“ (CANETTI 1976: 41), oder Thomas Bernhard mit seinen Schimpftiraden, schafft sich Jelinek mit ihren Österreichzerrspiegeln ein zwar nicht sehr breites aber loyales Publikum. Jelinek und ihre von ihr gehassten Landsleute sind aufeinander angewiesen. Es stimmt wohl: Jelinek ist „sprachbesessen wie Karl Kraus, zynisch wie Thomas Bernhard und Österreich-fixiert wie Nestroy“. (GRISSEMAN / KOSPACH 2004: 131)

Jelineks *Burgtheater* handelt u.a. vom Verhältnis Österreichs zu Deutschland, von Anschlussmentalität und von fragwürdigen Versuchen, sich nach der Katastrophe des Nationalsozialismus von Deutschland abzugrenzen und damit seine Verantwortung für die Greuel loszuwerden. Die Autorin geht, wie im Grunde in allen ihren Texten, in *Burgtheater* diesen Fragen nach, hier eben, indem sie die Geschichte der in Österreich überaus beliebten Hörbiger-Familie satirisch aufbereitet. Es stimmt natürlich: So wie die Burgschauspieler, schwankend zwischen Betonung österreichischer Eigenart und Anbiederung an den deutschen Bruder, haben sich im Dritten Reich viele Österreicher verhalten. Die Tatsache, dass sich in Österreich, vor allem in Wien, zahlreiche Menschen mit ihren Bühnenlieblingen identifizieren, wurde von der Autorin offensichtlich einkalkuliert. Ob die Hörbigers ‘wirklich’ so waren, wie sie hier dargestellt sind, ist eine akademische Frage, die sich der zünftige Historiker stellen mag. Für den dramatischen Autor ist lediglich die Frage von

Interesse, ob sich die historischen Persönlichkeiten als Vehikel für dramatische Anliegen eignen oder nicht. Und diese Aufgabe leisten sie offenbar hervorragend. So weit von Schiller entfernt hat sich Elfriede Jelinek mit ihrem ‘historischen Drama’ offenbar nicht!

7. Wirklichkeit oder Kunst? Der Dichter als das Gewissen der Nation

Es sieht einerseits so aus, als ob es Jelineks Hauptanliegen gewesen sei, ein bühnenwirksames Stück, ein Kunstwerk also, zu kreieren und als ob sie diesem Anliegen Fairness und historische Tatsachentreue geopfert habe. Andererseits deutet vieles darauf hin, dass sie mit ihrer Kritik ganz konkret auf die österreichische Wirklichkeit abzielt und die wirkliche Hörbigerfamilie und natürlich deren Anhänger treffen will. Jedenfalls legen die durch den Titel *Burgtheater* heraufbeschworene historische Realität sowie die Äußerungen, die die Autorin in Interviews von sich gibt und die sich mit den Inhalten ihrer Texte weitgehend decken, den Schluss nahe, dass sie das im Stück Vorgeführte 'wirklich', d.h. jenseits aller Fiktion meint. Oder trügt dieser Schein? Die zahlreichen Ironiesignale, die literarischen und cineastischen Anspielungen und die verfremdeten Zitate aus Filmen, Operetten und Theaterstücken kennzeichnen *Burgtheater* als Literatur. Und was Jelineks Interviews und öffentliche Äußerungen betrifft, so höre ich, während ich dieses schreibe, bereits den Einwand, dass es sich hier wie dereinst bei den Schimpftiraden Thomas Bernhards auf die verblödeten Österreicher um theatralische Selbstinszenierungen handelt, die man nicht für bare Münze nehmen dürfe. Vergleichen wir dann aber die Käthe in *Burgtheater* mit dem Bild, das Elfriede Jelinek in einem Telefoninterview für das Magazin *Format* am 15. Mai 2000 von Paula Wessely, vier Tage nach deren Tod, zeichnete, so drängt sich doch wieder der Schluss auf, dass die Jelinek die hinter Käthe stehende Paula Wessely 'wirklich', als eine durch und durch üble Person betrachtet.

Paula Wessely ist der Prototyp der Schauspielerin im Dritten Reich, einer Kriegsgewinnlerin, die das Naziregime massiv propagandistisch unterstützt hat. Gustav Ucickys Machwerk *Heimkehr*, in dem sie die Hauptrolle spielte, ist der schlimmste Propagandaspieldfilm der Nazis überhaupt. [...] Das Dritte Reich war das erste Regime, das sich mit Hilfe einer gigantischen Ablenkungs- und Propagandaindustrie an der Macht hielt. Und Wesselys Mitwirkung daran ohne Not und an einer dermaßen exponierten Stelle würde ich mit Kriegsverbrechen gleichsetzen. [...] Unter ihrem „Heimkehr“-Regisseur spielte sie Anfang der fünfziger Jahre mit der gleichen abstoßenden Inbrunst in einer Wildgans-Verfilmung und stieg nahtlos vom Nazispieldfilm

in einen kitschigen, pazifistischen Film um. Das spricht weniger gegen Wessely als gegen dieses Nachkriegsösterreich, in dem so etwas möglich war. Die verkitschte Blut-und-Boden-Sprache dieser völkischen Heimatideologie hat in den Heimatfilmen der fünfziger Jahre fortgewirkt und reicht bis heute weiter in die verlogenen Fernsehserien wie „Schloßhotel Orth“.¹²

Diese Äußerungen sind nicht zuletzt deshalb interessant, da die Autorin hier sehr deutlich erklärt, worum es ihr in ihrem Werk geht, nämlich darum, das mit der im Dritten Reich auf sich geladenen Schuld so lax umgehende Nachkriegsösterreich zu verdammen und die verderbliche Macht bloßzulegen, die die deutsche Sprache und Kultur so grundlegend verdorben hat, dass sie sich bis heute nicht erholt hat („Schloßhotel Orth“!). Bis hierher folge ich Jelinek gerne. Bedenklich wird es, wenn sie Paula Wessely der Kriegsverbrechen bezichtigt oder zumindest in die Nähe von Kriegsverbrechern rückt. Dieser Vorwurf muss ernst genommen werden, denn ein Telefoninterview ist ja kein fiktiver Text, und die Figur der Käthe in *Burgtheater* ist der wirklichen Paula Wessely, wie sie Jelinek in besagtem Interview beschreibt, sehr ähnlich. Damit drängt sich der Verdacht auf, dass die im Stück zweifellos vorhandenen Ironie- und Kunstsignale – Zitate, Kunstsprache, literarische Anspielungen, Verfremdungstechniken und dgl. – ein Täuschungsmanöver sind, die es der Autorin ermöglichen, unter dem Vorwand, Kunst zu bieten, Dinge zu sagen, für die sie, äußerte sie sie außerhalb des Theaters, verklagt werden könnte. Elfriede Jelinek verfährt wie der Wirt, Theaterdirektor und Schauspieler Prospère in Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu*. Prospère spielt den Aristokratenhasser und Revolutionär, zu dessen Rolle es gehört, sein aristokratisches Publikum zu beschimpfen. Diese Beschimpfungen sind Teil des Spieles, aber, wie Prospère einem Freund erklärt:

Es macht mir Vergnügen genug, den Kerlen meine Meinung ins Gesicht sagen zu können und sie zu beschimpfen nach Herzenslust – während sie es für Scherz halten. Es ist auch eine Art, seine Wut los zu werden. – *Zieht einen Dolch und läßt ihn funkeln.* (SCHNITZLER 1978: 11)

¹² JELINEK, „Paula Wessely“ (Website): www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fwessely.htm.

Karin Fleischanderl verweist auf den von Konstanze Fliedl bemerkten Widerspruch zwischen „einer von der Realität abgekoppelten Autonomie des Zeichens und dem kritischen Engagement von Elfriede Jelineks Schreiben“, (zit. n. FLEISCHANDERL 2002: 47) und findet diesen Widerspruch im Umgang der Literaturkritik mit Jelineks Werk gespiegelt: Das eine Lager sieht „Jelinek vorwiegend als große Sprachkünstlerin“, das andere „beschränkt sich auf das Inhaltliche, auf ihre Österreichkritik, auf ihre feministischen Aussagen, etc.“ (ebd.)

Paula Wessely konnte sich zum Zeitpunkt des Interviews nicht mehr verteidigen, da sie bereits einige Tage lang tot war. Wenn es ihre Töchter der Mühe wert gefunden hätten, das Andenken ihrer Mutter reinzuwaschen, so hätten sie immerhin darauf verweisen können, dass sich Paula Wessely später für ihre Mitwirkung an *Heimkehr* entschuldigte und sich, quasi als Wiedergutmachungsgeste, für die Reintegration jüdischer Schauspieler in das Österreich der Nachkriegszeit einsetzte.¹³ Das mag nicht viel sein, aber es wäre der historischen Gerechtigkeit förderlich gewesen, es nicht zu verschweigen. Aber um historische Gerechtigkeit geht es in historischen Dramen ja nicht, ganz gewiss nicht in *Burgtheater*. Auch am Bild von dem mit Schorsch gemeinten Paul Hörbiger könnte man Korrekturen anbringen. Er musste im Krieg Berlin verlassen, da er sich schützend vor verfolgte jüdische Kollegen gestellt hatte: „Hörbiger lebte und arbeitete 14 Jahre lang in Berlin, mußte dann aber die Stadt verlassen, weil er sich für zwei jüdische Kollegen eingesetzt hatte. Goebbels selbst als ‚oberster Schirmherr des deutschen Films‘ hatte kein Hehl daraus gemacht, daß er ‚diese schlappen Wiener Fresser und Gaudébrüder‘ zutiefst verachte und in der Reichshauptstadt nicht mehr wünsche.“¹⁴ Der zweite Teil von *Burgtheater* spielt auf widerstandsähnliche Aktionen von Schorsch an: Käthe erwähnt Gerüchte, denen zufolge er „liquidiert“ worden sei (BT: 179), und er selber berichtet, dass er einen Scheck für österreichische Patrioten unterschrieben habe und dadurch in Schwierigkeiten geraten sei (BT: 180). Tatsächlich befand sich

¹³ Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Paula_Wessely.

¹⁴ Siehe www.stadtbibliothek.wien.at/ausstellungen/1994/wa-228/hoerbiger-paul/toc-de.htm.

Paul Hörbiger „[V]on Jänner bis April 1945 [...] wegen angeblichen Hochverrats in Untersuchungshaft”,¹⁵ und „Die BBC meldete sogar, daß Hörbiger hingerichtet worden sei und im Gedenken an ihn wurde das Fiakerlied gespielt.”¹⁶ Das Stück stellt dies aber so dar, als ob Schorsch mit seinem Widerstand nichts riskiert habe: Der so heroisch anmutende Akt der Scheckausstellung erfolgte „fünf vor Zwölf”, (BT: 180) Schorsch hatte also den Zeitpunkt so berechnet, dass ihm nichts mehr geschehen konnte. Im allegorischen Zwischenspiel singt Schorsch, während er und seine Familie den Alpenkönig zerfetzen, die Zeilen, die Raimunds Hauptfigur von *Der Bauer als Millionär*, Fortunatus Wurzel an die Jugend richtet, als sich diese von ihm verabschiedet: „Geb zehntausend Taler dir, alle Tag bleibst du bei mir!”. (BT: 149) Er singt das freilich nur, Geld gibt er keines. Daran hindert ihn schon Käthes entsetzter Aufschrei: „Nein! Tue es nicht! Mann, Bruder, Freund!”. (BT: 149)

Im fernen 18. Jahrhundert hegten die deutschen Dichter die Hoffnung, dass das Theater als eine moralische Anstalt zur Besserung der Nation beitragen könne. In unserer Zeit scheint das Vertrauen in die Macht der Institution Theater geschwunden, weshalb sich nun manche Dichter höchstpersönlich als das Gewissen ihres Landes in Szene setzen. Wenn der Dichter heute tatsächlich das Gewissen der Nation repräsentiert, dann kann das erste deutsche Nationaltheater seiner ursprünglichen Aufgabe, eine moralische Anstalt zu sein, auf zeitgenössische Weise nicht besser nachkommen, als dadurch, dass es sich der Kritik Jelineks stellt, indem es *Burgtheater* in seinen Spielplan aufnimmt. Es wäre nicht die erste *Posse mit Gesang*, die es schaffte, auf diese hehre Bühne zu gelangen. Zwar dauerte es ziemlich lange, bis Nestroy, der alles Pathos verhöhnnte und das Burgtheaterdeutsch beharrlich durch den Kakao zog, burgtheaterreif wurde, aber im Laufe des 20. Jahrhunderts avancierte er zum Burgtheaterklassiker, der er bis heute geblieben ist. Ich bezweifle allerdings, dass Jelineks *Burgtheater*, selbst wenn es dereinst im Wiener Burgtheater aufgeführt werden sollte, ein Burgtheaterklassiker wird. Nestroys Stücke können von einem heutigen Publikum genossen werden, auch wenn dieses über keine besonderen

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

historischen Kenntnisse verfügt und daher die zahlreichen Anspielungen auf die Zustände zu Nestroys Zeit nicht versteht. Voraussetzung des Genusses ist lediglich die Vertrautheit mit dem Wiener Idiom. Ich fürchte, dass die sprachliche Melange, die *Burgtheater* ist, in einigen Jahrzehnten von niemand, auch von keinem Österreicher, verstanden, geschweige denn genossen wird. Das eigentliche Problem des Stückes ist freilich ernster: Harald Weinrich hat auf die Gefahr hingewiesen, dass die Literatur, seit sie nicht mehr 'lügt', sondern wahr sein will, in den Bannkreis der wirklichen Lüge gerate. Indem sie sich nicht mehr damit begnügt, mit ihren Fiktionen zur Besserung der Nation beizutragen, sondern überdies ihre eigene Person als das Gewissen der Nation präsentiert, kommt Jelinek in *Burgtheater* dieser Gefahr zumindest sehr nahe.

Literaturverzeichnis

- BAHR, Hermann. *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, hrsg. von Gotthard WUNBERG. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz, Kohlhammer 1968, 78-85.
- CANETTI, Elias. *Das Gewissen der Worte. Essays*. München – Wien, Hanser ²1976.
- DIETZSCH, Steffen. *Kleine Kulturgeschichte der Lüge*. Leipzig, Reclam 1998. (=Reclam-Bibliothek Band 1580).
- EIGEN, Manfred / WINKLER, Ruthild. *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*. München / Zürich, Piper ⁴1985.
- Grillparzers Werke*. Hrsg. v. Rudolf FRANZ. Band 3. Leipzig / Wien, Bibliographisches Institut o. J.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Band. 1: *Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Tübingen, Francke 1990 (= UTB 1565).
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel, Francke 1993 (= UTB 1667).
- FLEISCHANDERL, Karin. „Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks“. In: *Kolik. Zeitschrift für Literatur* 18, 2002, 45-58.

- FRISCH, Max. *Wilhelm Tell für die Schule*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1971 (=suhrkamp taschenbuch 2).
- GRISSEMANN, Stefan / KOSPACH, Julia. „Die Geistesgegenwärtige“. In: *profil* Nr. 42, 35. Jg. 11. Oktober 2004, 123-131.
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Edited and translated by Lewis A. COSER. Chicago, Chicago University Press 1992.
- HAMANN, Brigitte. *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*. München / Zürich, Piper 2003 (=Serie Piper 2653).
- HAMANN, Brigitte. *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. München / Zürich, Piper 2003 (=Serie Piper 3976).
- HEMMING, John. *The Conquest of the Incas*. London, Macmillan 1993.
- HERZMANN, Herbert. *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen, Stauffenburg 1997 (= Stauffenburg Colloquium 41).
- VON HORVÁTH, Ödön. *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Band 8. Hrsg. v. Traugott KRISCHKE und Dieter HILDEBRANDT. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1972.
- ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991.
- JELINEK, Elfriede. *Burgtheater*. In: E. J. *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1994, 129-189. (=rororo 1490)
- JELINEK, Elfriede. „Paula Wessely“. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fwessely.htm> [Aus einem Telefoninterview mit dem Magazin *FORMAT* (erschienen am 15. 5. 2000).]
- JOHNSTON, William. *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*. Berkley / Los Angeles / London, University of California Press 1972.
- LENGAUER, Hugo. „Jenseits vom Volk. Elfriede Jelineks „Posse mit Gesang“ *Burgtheater*“. In: HASSEL, Ursula / HERZMANN, Herbert (Hrsg.). *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991*, 217 – 228.
- MEYER, Conrad Ferdinand. *Jürg Jenatsch*. Stuttgart, Reclam 1966.
- MITTERER, Felix. *In der Löwengrube. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund*. Innsbruck, Haymon 1998.

- PIEL, Edgar. *Elias Canetti*. München, C. H. Beck und edition text+kritik 1984 (=Autorenbücher 38).
- PRAGER, Jeffrey. *Presenting the Past. Psychoanalysis and the Sociology of Misremembering*. Cambridge, Massachusetts / London, Harvard University Press 1998.
- SCHILLER, Friedrich. *Dom Karlos. Infant von Spanien*. (Zweite Auflage der Erstausgabe, Leipzig, Georg Joachim Göschen, 1787). In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 6, hrsg. von Paul BÖCKMANN und Gerhard KLUGE. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1973.
- SCHILLER, Friedrich. „Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie“. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 10, hrsg. von Siegfried SEIDEL. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1980, 7 – 15.
- SCHNEIDER, Hansjörg. *Stücke 1. Sennentuntschi. Der Erfinder. Der Schütze Tell*. Basel, Nachtmaschine 1980, 153-219.
- SCHNITZLER, Arthur. *Das dramatische Werk*. Band 3. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1978.
- SCHUTTING, Jutta. *in der Sprache der Inseln. Gedichte*. Salzburg, Otto Müller 1973.
- WANGERMANN, Ernst. *The Austrian Achievement 1700 – 1800*. London, Thames and Hudson 1973.
- WEINRICH, Harald. *Linguistik der Lüge*. München: C. H. Beck 2000. (=Beck'sche Reihe 1372).

Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*

Flavio Quintale Neto*

Abstract: This article suggests a possible meaning of the concept of *Bildungsroman*. It analyzes Goethe's *Wilhelm Meister Lehrjahre*, a novel that is considered the model of this kind of narrative and argues that Goethe shows how the union of action and contemplation is an ideal required to create a balanced humanist man. It also discusses Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* as an anti-model to Goethe.

Keywords: Bildungsroman; Goethe; Humanism; Praxis and Contemplation

Zusammenfassung: Dieser Artikel unternimmt den Versuch, die Bedeutung des Begriffes „Bildungsroman“ zu verstehen. Er gibt zunächst Kommentare zu Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, dem Roman, der als Modell für alle anderen Bildungsromane fungierte. Es wird die Hypothese aufgestellt, dass es Goethe um eine Verbindung von Tat und Kontemplation ging. Im Anschluss wird Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* im Hinblick auf das Bildungskonzept betrachtet.

Stichwörter: Bildungsroman; Goethe; Humanismus; Praxis und Kontemplation

* O autor é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP e professor dos cursos de Letras e Filosofia da Universidade Metodista de São Paulo.

Resumo: Neste artigo tenta-se compreender o sentido do chamado Romance de Formação. É feita uma curta análise do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe, obra modelo desse gênero narrativo. Argumenta-se que Goethe propõe, como ideal de busca para a formação do homem Humanista, a união entre a práxis e a contemplação. Discute-se também o Romance de Formação antimitelo: *Henrique de Ofterdingen* de Novalis.

Palavras-chave: Romance de formação; Goethe; humanismo; práxis e contemplação

1. O conceito do Bildungsroman

Sugere-se, neste artigo, que *Bildungsroman* é um tipo de romance que se caracteriza pela formação do protagonista e do leitor nos princípios do humanismo, produzindo uma tentativa de síntese entre práxis e contemplação.

Contudo, ao se estudar o conceito *Bildungsroman*, traduzido usualmente como “Romance de Formação”, a primeira questão que se coloca é: o que de fato é um *Bildungsroman*? A resposta não é fácil e às vezes mesmo nos frustra não encontrar uma explicação completa e convincente do que vem a ser um *Bildungsroman*.

Como afirma Rolf Selbmann, “pode-se traduzir o conceito *Bildung*, mas a palavra é intraduzível”. (SELBMANN 1994: 1)¹ Embora o conceito de *Bildung* seja intraduzível, em português convencionou-se chamar *Bildungsroman* de *Romance de Formação*, que, não obstante próximo, não tem o mesmo sentido. Antes de se delimitar um possível conceito para o *Bildungsroman*, é necessário entender o sentido de *Bildung*. A origem do termo é medieval, usada por Mestre Eckhart, e tem, portanto, estreita relação religiosa. Rolf Selbmann explica que “*Bildung* (alto-alemão arcaico. *Bildunga*, alto-alemão médio. *Bildunge*) circunscrevia primeiramente uma aura de valor, significava a Foto, o Retrato, a Imagem (imago), mas também Imitação (imitatio), Forma (forma) und Formação (formatio). Ainda o modelo da imagem da divindade, cujo centro, é ocupado pelo homem. Posteriormente, entre os místicos do

¹ “Der Begriff *Bildung* ist ein unübersetzbares Wort, die Sache nicht.”

final da Idade Média, a *Bildung* tornou-se o conceito chave da teoria Imago-Dei do círculo de Mestre Eckhart. Quando seu significado se altera para “*transformatio*”, aponta para o conceito de reconquista do paraíso perdido, significando também a remodelação do pecado original do homem culpado como “superimagem”, novo portador da imagem divina”. (SELBMANN 1994: 1)².

Em outras palavras, a origem do conceito de *Bildung* remete a concepção do homem como imagem da divindade. Contudo, ao cometer o pecado original, o homem perdeu essa imagem divina original e só pode reconquistá-la transformando-se a si mesmo. Busca-se essa transformação através da reconquista daquela imagem original perdida, que tornaria possível, assim, a reconciliação do homem com a divindade. Os críticos alemães Jürgen Jacobs e Markus Krause procuram sintetizar as características fundamentais que tornam um romance um típico *Bildungsroman*:

O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma seqüência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses

² “*Bildung* (ahd.bildunga, mhd.bildunge) umschrieb ursprünglich eine Wertaura, die *Bild*, *Abbild* und *Ebenbild* (imago) bedeutete, aber auch *Nachbildung* (imitatio), *Gestalt* (forma) und *Gestaltung* (formatio). Immer stand eine vorbildhaft gemeinte Gottesbildlichkeit, nach der der Mensch ausgeprägt werden sollte, im Zentrum. Im Rahmen der spätmittelalterlichen Mystik wurde *Bildung* zum Schlüsselbegriff einer Imago-Dei-Theorie im Umkreis Meister Eckharts. In seiner leicht abgewandelten Bedeutung als *transformatio* zielte der Begriff auf die Wiedergewinnung des verlorenen paradiesischen Unschuldzustands, meinte also sowohl Umgestaltung des mit der Erbsünde belasteten Menschen als auch *Überbildung*, Neueinprägung des göttlichen Bildes.”

motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica. (JACOBS & KRAUSE 1989: 37)³

Essas características, essas aventuras com caminhos e descaminhos, aparecem como base de investigação para se compreender como Goethe construiu o seu *Bildungsroman*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Romance, este, de uma alma em luta com conflitos existenciais, como James Joyce faz o bibliotecário Lyster de *Ulysses* dizer: “Temos, não temos, aquelas preciosas páginas de Wilhelm Meister? Um grande poeta num grande poeta irmão. Uma alma hesitante tomando as armas contra um mar de problemas, dilacerada por dúvidas conflitantes, como se vê na vida real”. (JOYCE 1992: 235)⁴ Tomando como referência esse romance de Goethe, atesta Georg Lukács que

aqui se busca também um caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo. A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e a capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação. (LUKÁCS 2000: 141).

³ “Dass sein Protagonist ein mehr oder weniger explizites Bewusstsein davon hat, nicht bloss eine beliebige Folge von Abenteuern, sondern einen Prozess der Selbstfindung und der Orientierung in der Welt zu durchlaufen. Dabei gilt in aller Regel, dass die Vorstellungen des Helden über das Ziel seines Lebensganges zunächst von Irrtümern und Fehleinschätzungen bestimmt sind und sich erst im Fortgang seiner Entwicklung korrigieren. Typische Erfahrungen der Bildungshelden sind die Auseinandersetzung mit dem Elterhaus, die Einwirkung von Mentoren und Erziehungsinstitutionen, die Begegnung mit der Sphäre der Kunst, erotische Seelenabenteuer, die Selbsterprobung in einem Beruf und bisweilen auch der Kontakt zum öffentlichpolitischen Leben. In der Gestaltung und Wertung dieser Motive differieren die verschiedenen Romane ausserordentlich. Durch die Orientierung auf ein harmonisches Ende bekommen sie indessen notwendig eine teleologische Struktur.”

⁴ “And we have, have we not, those priceless pages of Wilhelm Meister? A great poet on a great brother poet. A hesitating soul taking arms against a sea of troubles, torn by conflicting doubts, as one sees in real life.”

Essa fusão entre contemplação e ação como ideal para a formação humanista da sociedade é essencial para a constituição do *Romance de Formação* ou *Educação* goethiano. O sentido que *Bildungsroman* tem em Goethe, autor do romance modelo deste gênero (ou sub-gênero) literário, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pode ser entendido quando o protagonista Wilhelm enuncia :

Instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-la. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. Atente, portanto, àquilo que digo, ainda que não vá ao encontro de tuas opiniões. (GOETHE 1988: 289)⁵

Instruir-se a si mesmo, “auto-formar-se”, *sich auszubilden*, é o que busca Wilhelm. Entretanto, dentro de uma outra perspectiva, inserido no próprio romance, é bastante curioso notar a inclusão no capítulo VI da *Bekenntnisse einer schönen Seele* (*Confissões de uma bela alma*), em que todo o processo de formação da “bela alma feminina” é de tendência pietista. Do ponto vista doutrinário, para o pietismo a salvação é conseguida através da fé particular em Deus e de uma vida individual de prática piedosa. Não há necessidade de se comprometer a certos dogmas e observâncias formais, pois a verdadeira igreja é a comunidade invisível de todos os crentes e não um prédio de pedra e tijolo. O verdadeiro conhecimento vem diretamente de Deus e não é aprendido através de nenhum livro.

Dessa forma, o fato da formação da Bela Alma ser pietista é de suma importância para a compreensão do que constitui essa *Bildung*, já que o conhecimento de Deus é particular e místico. Nas “Confissões”, a formação

⁵ Todas traduções desse romance são de Nicolino S. Neto. “Dass ich Dir’s mit einem Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. Noch hege ich eben diese Gesinnungen, nur dass mir die Mittel, die mir es möglich machen werden, etwas deutlicher sind. Ich habe mehr Welt gesehen, als Du glaubst, und sie besser benutzt, als Du denkst. Schenke deswegen dem, was ich sage, einige Aufmerksamkeit, wenn es gleich nicht ganz nach Deinem Sinne sein sollte.”

da bela alma se dá pelo seu desenvolvimento na experiência com a divindade através da sensibilidade, do coração, da religião particular, individual, longe de igrejas institucionalizadas. O conhecimento da divindade é por experiência pessoal, mística, pelo desabrochar do divino imanente. Relata a Bela Alma:

Como eu era feliz ao ver que milhares de pequenos acontecimentos reunidos me demonstravam, tanto quanto a respiração a comprovar o sinal de minha vida, que eu não estava sem Deus no mundo! Ele estava perto de mim, eu estava diante dele. E isso o que posso dizer com a máxima veracidade, evitando intencionalmente toda linguagem teológica sistemática. Quanto houvera desejado ver-me também totalmente livre de sistema; mas, quem alcança com rapidez a ventura de ser consciente de seu próprio eu, sem fórmulas estranhas, num puro encadeamento? Eu levava a sério meu fervor. (GOETHE 1988: 390)⁶

E ainda:

Na intimidade com meu amigo invisível, eu sentia o mais doce gozo de todas as minhas forças vitais. O desejo de continuar gozando de tal ventura era tão grande que de bom grado omitia aquilo que perturbava essa intimidade, e nisso a experiência era meu melhor mestre. (GOETHE 1988: 394)⁷

Essa experiência da divindade interior levaria, por um impulso, ao encontro místico com Cristo e o conhecimento esotérico intrínseco da fé:

⁶ “Wie glücklich war ich, dass tausend kleine Vorgänge zusammen, so gewiss als das Atemholen Zeichen meines Lebens ist, mir bewiesen, dass ich nicht ohne Gott auf der Welt sei! Er war mir nahe, ich war vor ihm. Das ist’s, was ich mit geflissentlicher Vermeidung aller theologischen Systemsprache mit grösster Wahrheit sagen kann. Wie sehr wünschte ich, dass ich mich auch damals ganz ohne System befunden hätte; aber wer kommt früh zu dem Glücke, sich seines eignen Selbsts, ohne fremde Formen, in reinem Zusammenhang bewusst zu sein? Mir war es Ernst mit meiner Seligkeit.”

⁷ “In dem Umgange mit dem unsichtbaren Freunde fühlte ich den süssesten Genuss aller meine Lebenskräfte. Das Verlangen, dieses Glück immer zu geniessen, war so gross, dass ich gern unterliess, was diesen Umgang störte, und hierin war die Erfahrung mein bester Lehrmeister.”

Um impulso transportava minha alma para a cruz onde Jesus um dia morreu: um impulso, não posso chamá-lo de outro modo, em tudo semelhante àquele que conduz nossa alma para junto de um amado ausente, um aproximar-se, provavelmente muito mais essencial e verdadeiro do que suposmo. Assim se aproximava minha alma Daquele que se fez homem e que morreu na cruz, e nesse instante, eu soube o que era a fé. “Isto é a fé!”, disse e dei um salto, como que meio assustada. (GOETHE 1988: 394)⁸

As instruções que a Bela Alma recebe de seu tio são de grande valia para o aprofundamento de sua fé pietista, sobretudo no que concerne à identificação do homem como imagem imanente da divindade. Ensina o tio:

Não pode haver, pois, contradição entre o conceito de homem e o conceito de divindade, e se sentirmos com freqüência certa dessemelhança e afastamento dele, é, contudo, tanto mais nosso dever de não ver sempre em tudo, como o advogado do diabo, somente os pontos fracos e as debilidades de nossa natureza, mas sim procurar antes todas as perfeições, pelas quais podemos confirmar as pretensões de nossa semelhança divina. [...] Todo o ser do Universo estende-se diante de nós como uma grande pedra diante do arquiteto, que só merece esse nome quando, dessa fortuita massa natural, compõe com máxima economia, adequação e solidez a imagem primitivamente concebida por seu espírito. Tudo o que está fora de nós não é senão um elemento, e poderia até mesmo dizer, também o que está em nós; mas no fundo de nós mesmos reside essa força criadora que nos permite criar o que deve ser e que não nos deixa descansar nem repousar

⁸ “Ein Zug brachte meine Seele nach dem Kreuze hin, an dem Jesus einst erblasste; ein Zug war es, ich kann es nicht anders nennen, demjenigen völlig gleich, wodurch unsre Seele zu einem abwesenden Geliebten geführt wird, ein Zunahen, das vermutlich viel wesentlicher und wahrhafter ist, als wir vermuten. So nahte meine Seele dem Menschgewordenen und am Kreuz Gestorbenen, und in dem Augenblicke wusste ich, was Glauben war. Das ist Glauben! Sagte ich und sprang wie halb erschreckt in die Höhe.”

até que tenhamos representado, de uma forma ou de outra, o que está fora ou dentro de nós. (GOETHE 1988: 404)⁹

Além dessa identificação da divindade com o homem, há o uso de termos semelhantes aos usados pela maçonaria como *Baumeister*, Arquiteto, para Deus, e o mundo como uma pedreira, *Steinbruch*. Pela formação da Bela Alma vê-se que a *Bildung* pietista aproxima-se muito do conceito gnóstico já presente, como vimos, em Meister Eckhart. Diz a Bela Alma: “mas jamais me ocorreu pensar o quanto dependia de mim que minha alma estivesse igualmente formada, que ela parecesse um espelho no qual se poderia refletir o sol eterno, pois isso era algo que já havia definitivamente presumido”. (GOETHE 1988: 361)¹⁰

Há de se acrescentar, ainda, o fato de essa formação associada à experiência mística feminina (a bela alma) remontar ao cabalista cristão Jacob Boehme, cuja doutrina influenciou o pietismo, uma vez que para os pietistas a mulher está mais propícia ao contato com a divindade, pois em Deus haveria o “princípio feminino”, a *Shekina* dos cabalistas. Como diz Paola Mayer: “Sofia ou sabedoria divina é o elemento passivo, feminino da

⁹ “Es muss also in dem Begriff des Menschen kein Widerspruch mit dem Begriff der Gottheit liegen, und wenn wir auch oft eine gewisse Unähnlichkeit und Entfernung von ihr empfinden, so ist es doch um desto mehr unsere Schuldigkeit, nicht immer wie der Advokat des bösen Geistes nur auf die Blößen und Schwächen unserer Natur zu sehen, sondern eher alle Vollkommenheiten aufzusuchen, wodurch wir die Ansprüche unsrer Gottähnlichkeit bestätigen können. [...] Das ganze Weltwesen liegt vor uns wie ein grosser Steinbruch vor dem Baumeister, der nur dann den Namen verdient, wenn er aus diesen zufällig Naturmassen ein in seinem Geiste entsprungenes Urbild mit der grössten Ökonomie, Zweckmässigkeit und Festigkeit zusammenstellt. Alles ausser uns ist nur Element, ja, ich darf wohl sagen, auch alles an uns; aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten lässt, bis wir es ausser uns oder an uns auf eine oder die andere Weise dargestellt haben.”

¹⁰ “[...] aber nie fiel es mir ein, zu denken, wie es denn mit mir stehe, ob meine Seele auch so gestaltet sei, ob sie einem Spiegel gleich, von dem die ewige Sonne wiederglänzen könnte; das hatte ich ein für allemal schon vorausgesetzt.”

divindade, o espelho no qual a vontade eterna (o Pai) vê a si mesmo e no qual projeta as imagens de todas coisas possíveis. No mundo criado, ela é o elemento divino na alma humana, a noiva celestial que Adão perdeu em sua queda.” (MAYER 1999: 22)¹¹

Goethe conhecia todas essas doutrinas. Em *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e Verdade*), parte II, livro 8, reconhece a grande influência que o livro *Kirchen- und Ketzerhistorie* (*História da Igreja e das Heresias*) do pietista Gottfried Arnold (1666-1714) exerceu em suas idéias. Nesse livro, há a exposição das doutrinas de diversos místicos de orientação neoplatônica, gnóstica e cabalista, como Jacob Boehme, entre outros, que são a base da formação seguida pela Bela Alma, um formação de caráter contemplativo e místico.

Em oposição à formação mística da Bela Alma, apresenta-se um outro tipo de *Bildung*, que irá moldar o desenvolvimento do protagonista Wilhelm Meister. Ele é o artista errante que peregrina pelo mundo em busca de uma formação plena. O aprendizado de Wilhelm acontece por meio do contato com o mundo e com a natureza, mas sobretudo pela instrução da *Gesellschaft vom Turm*, uma sociedade secreta, um tipo de maçonaria. Wilhelm é instruído na busca do conhecimento de si mesmo consoante preceitos não exclusivamente místicos, como o da Bela Alma, mas através da peregrinação de sua alma nas artes, nas ciências, na natureza, na vida em sociedade. Dessa maneira, Wilhelm Meister pode ser lido não exclusivamente como um *Romance de Formação*, em sentido amplo, e sim como *Romance de Formação Humanista*. Como comenta Georg Lukács:

A realização dos ideais humanistas é neste romance não só o parâmetro para julgar as diversas classes e seus representantes, como também a força propulsora e o critério da ação de todo romance. Em Wilhelm Meister e em muitas outras personagens desta obra, a realização dos ideais humanistas em suas vidas é a mola propulsora mais ou menos consciente de suas ações. [...] O traço peculiar do romance goethiano mostra-se contudo no fato de que, por um lado, essa visão de mundo

¹¹ “Sophia or divine wisdom is the feminine, passive element of the divinity, the mirror in which the eternal will (the Father) sees itself and in which it projects the images of all possible things. In the created world, she is the divine element in the human soul, the heavenly bride whom Adam lost by his fall.”

(humanista) se põe no centro de tudo com uma elevada consciência, acentuada permanentemente de modo filosófico, ou pelo estado de ânimo, ou relacionada com a ação, a ponto de se transformar na força motriz consciente de todo o mundo configurado; e, por outro lado, essa peculiaridade consiste em que Goethe nos apresente como um devir real de seres humanos concretos em circunstâncias concretas essa realização da personalidade plenamente desenvolvida com que o Renascimento e o Iluminismo sonharam, e que na sociedade burguesa tem sempre permanecido como utopia. (LUKÁCS 1994: 598)

As relações entre humanismo, pietismo, maçonaria e *Bildungsroman* são de-veras estreitas, como lembra Anna Giubertoni:

Bem longe de assumir uma posição anti-religiosa, a maçonaria alemã insere-se na corrente da tradição mística e está pronta a fazer confluir em si a aura de intensa participação da célula pietista com os ideais iluministas da tolerância e da Humanidade. O ponto de maior contato íntimo e a herança direta que os maçons trazem dos pietistas é justamente o *Bildungsideal*, que se preocupa agora com um valor pedagógico não mais intimista, preso ao mundo fechado da sociedade secreta, mas justamente ao ideal universalista da humanidade. (GIUBERTONI 1985: 63)¹²

Nesta vertente, a formação não se reduz ao universo fictício da personagem, mas abarca o horizonte de expectativa do leitor e, por extensão, de toda a humanidade. É a educação, a formação do homem nos princípios do humanismo que está por trás do *Bildungsroman* goethiano. Homem esse que, integrado à sociedade, é conduzido pelos princípios da tolerância religiosa, do ideal da igualdade, da fé no homem e na natureza e do culto à Humanidade.

¹² “Ben lunghi dall’assumere atteggiamenti antireligiosi, la massoneria tedesca si inserisce nel solco della tradizione mistica ed è pronta a far confluire in sé l’aura di intensa partecipazione delle cellule pietiste con gli ideali illuministici della tolleranza e dell’Humanität. Il punto di più intimo contatto e la diretta eredità che i massoni rilevano dai pietiste è proprio il *Bildungsideal*, che si carica ora di una valenza pedagogica non più intimisticamente rivolta al chiuso mondo delle conventicole ma esteso all’ideale universalistico dell’umanità.”

Esta pretensão de formação do novo homem, para a nova sociedade, para a modernidade, não se baseia em bruscas mudanças revolucionárias, mas em um processo lento e imperceptível ao homem comum. Quanto mais imperceptível for essa formação, mais eficaz e mais influente ela será. Goethe escreve de maneira significativamente velada o real e o misterioso processo de formação, de autodescoberta da personagem Wilhelm que, de maneira quase imperceptível, se torna grande defensor dos ideais do humanismo, os

iluministas da tolerância e da Humanidade. O ponto de maior contato íntimo e a herança direta que os maçons trazem dos pietistas é justamente o *Bildungsideal*, que se preocupa agora com um valor pedagógico não mais intimisticamente preso ao mundo fechado da sociedade secreta, mas justamente ao ideal universalista da humanidade. (GIUBERTONI 1985: 72)¹³

Portanto, aceitando-se esses pressupostos esotéricos, a falta de uma definição clara do conceito de *Bildungsroman* muito se deve ao fato de essa formação constituir uma forma contraditória e velada. Como expõe Giubertoni:

o *Bildungsideal* maçônico forma-se potencializando, no senso do mistério, a aura do segredo, já própria da educação pietista. Isso dará lugar a uma paidéia amnésica que absolve, ou pretende absolver, a problemática mediação entre sombra e luz, razão e mistério, sem anular nenhum dos elementos contrários, porque propriamente na polaridade ela encontra sua força formativa e plasmada. (GIUBERTONI 1985: 80)¹⁴

¹³ “L'autocoscienza raggiunta attraverso il misterio: questo il senso della Bildung massonica [...] Ma Wilhelm non sospetta neppure che sulla sua Bildung aleggi la mano massonica dell'Abate, di Jarno e di quanti altri membri della Società della Torre vorranno prendersi cura di lui. Egli è tenuto accuratamente all'oscuro dei retroscena che sottendono la sua formazione.”

¹⁴ “Il Bildungsideal massonico si forma potenziando nel senso del misterio l'aura del segreto, già propria dell'educazione pietista. Ciò darà luogo ad una paidéia anamnestiche che assolve, o pretende di assolvere, la problematica mediazione tra l'ombra e la luce, tra la ragione e il mistero, senza annientare nessuno degli elementi contrari, perché proprio sulla polarità essa fonda la sua forza formativa e plasmante.”

Opondo-se à formação contemplativa interior da Bela Alma, Wilhelm é formado para o exterior, para a ação. Lukács afirma: “O momento de transição para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade (Bela Alma), que Goethe condena como vazia e abstrata, como também Hegel mais tarde em sua *Fenomenologia do Espírito*. É certo que essa crítica à canonista (Bela Alma) é levada a cabo por Goethe com acentos muito leves e sutis”. (LUKÁCS 1994: 602) Isso se confirma na *Carta de Aprendizado*:

Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento. Todo começo é claro, os umbrais são o lugar da esperança. O jovem se assombra, a impressão o determina, ela aprende brincando, o sério o surpreende. A imitação nos é inata, mas o que se deve imitar não é fácil de reconhecer. Raras as vezes em que se encontra o excelente, mais raro ainda aprecia-lo. Atraem-nos a altura, não os degraus; com os olhos fixos no pico caminhamos de bom grado pela planície. Só uma parte da arte pode ser ensinada, e o artista a necessita por inteiro [...] As palavras são boas, mas não são o melhor. O melhor não se manifesta pelas palavras. O espírito, pelo qual agimos, é o que há de mais elevado. Só o espírito compreende e representa a ação [...] O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito, pois onde faltam as palavras, fala a ação. O verdadeiro discípulo aprende a desenvolver do conhecido o desconhecido e aproxima-se do mestre. (GOETHE 1988: 496)¹⁵

¹⁵ “Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, Denken schwer; nach dem Gedanken handeln unbequem. Aller Anfang ist heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung. Der Knabe staunt, der Eindruck bestimmt ihn, er lernt spielend, der Ernst überrascht ihn. Die Nachahmung ist uns angeboren, das Nachzuehmende wird nicht leicht erkannt. Selten wird das Treffliche gefunden, seltner geschätzt. Die Höhe reizt uns, nicht die Stufen; den Gipfel im Auge wandeln wir gerne auf der Ebene. Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden, der Künstler braucht sie ganz [...] Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste. Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt. [...] Des echten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat. Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister.”

Nesse sentido, o verdadeiro ensinamento não é autocontemplação, mas o agir no mundo. O artista é o homem da práxis, o agir na natureza e no mundo para a formação e o conhecimento de si mesmo e de toda a humanidade: “Segundo a concepção de Goethe, a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade”. (LUKÁCS 1994: 600) E Helmut Thielicke argumenta que “o Eu enteléquico, portanto, jamais pode ser visado e descoberto diretamente. Ele só se dá a conhecer na sua relação com o exterior. Ele de certo modo ‘é’ essa relação”. (THIELICKE 1993: 47) Portanto, o auto-conhecimento não se dá a partir do interior, mas do exterior.

A ação é que cria, recria e move o mundo e não a palavra. A mensagem humanista resume-se na idéia de que *No princípio era a Ação e não o Verbo*. Isso nos remete a uma concepção de mundo que não nega a materialidade, como a Bela Alma, mas que também não nega a espiritualidade como no panteísmo. Desta maneira, há uma hipótese de aproximação com a *Weltanschauung* da Kabbala. Gershom Scholem, uma das maiores autoridades sobre essa doutrina judaica, explica que

todos os cabalistas concordam em que nenhum conhecimento religioso de Deus, mesmo do tipo mais elevado, pode ser obtido exceto através da contemplação do relacionamento de Deus com a criação. [...] Ein-Sof (infinito) é a perfeição absoluta na qual não há distinções nem diferenciações, e, de acordo com alguns, nem mesmo vontade. Não se revela de uma maneira que torne possível o conhecimento de sua natureza, e não é acessível nem mesmo ao mais profundo pensamento dos contemplativos. Apenas através da natureza finita de cada coisa existente, através da existência verdadeira da própria criação, é possível deduzir a existência do Ein-Sof como a primeira e infinita causa. (SCHOLEM 1989: 80)

Nessa presença e nessa ação da divindade espiritual presente na natureza material é que o homem adquire o verdadeiro conhecimento. “O próprio Goethe deve ter-se visto essencialmente como um pesquisador da natureza para quem a onipresença do divino na multiplicidade das formas finitas é o conteúdo adequado da fé.” (THIELICKE 1993: 111)

Assim, o abade, logo depois da carta de aprendizado, diz para Wilhelm, o neófito finalmente formado: “Glória a ti, jovem! Chegaram ao fim teus anos de aprendizado: a Natureza te absolveu”. (GOETHE 1988: 497)¹⁶ O aprendizado se encerra com a absolvição da Natureza, que tem esse poder por ser justamente a materialização da divindade. Não se trata de panteísmo, pois não há nunca a negação do espírito em detrimento da existência material. A divindade infinita se revela na criação, na natureza finita. A formação está completa, pois a divindade materializada na natureza o absolveu, porque agora ele já compreendeu que é através da ação do infinito na natureza finita, que o homem se reconhece como natureza finita onde habita a divindade infinita, ou seja, como emanção do *Ein-Sofe*, portanto, idêntico ao infinito. O homem e a humanidade como um todo se identifica ao infinito, ao absoluto. Esse é o princípio fundamental, mais profundo, do humanismo.

A tentativa de se provar que essas idéias pertencem ao Neoplatonismo, ao Gnosticismo, à Cabala, à Alquimia, ou qualquer outra forma de misticismo é absolutamente secundária, já que Goethe nunca deixou claro seu total comprometimento com uma ou outra doutrina. Contudo, o fundamental é compreender que na idéia de formação está presente a relação do “eu” com a natureza e com a divindade, que dialeticamente se diferenciam e se identificam, e que, alienado da sua essência mais profunda, só se auto-identifica através de sua formação no mundo e no conhecimento do infinito que desabrocha dentro de si: o divino no humano, ou seja, a divindade que se revela na humanidade em formação. Não se trata, entretanto, de panteísmo de inspiração em Spinoza, pois como esclarece Anatol Rosenfeld:

Spinoza viu as coisas individuais, os *modi*, dentro da unidade de Deus; Goethe viu Deus dentro da multiplicidade das coisas individuais. Aquele, parte da unidade divina e todos os fenômenos singulares nada são senão ondas passageiras no mar do infinito; este parte do fenômeno singular e descobre nele a essência divina. (ROSENFELD 2000: 261)

Assim, pode-se concluir que a grande riqueza e a grande profundidade desse romance de Goethe reside, justamente, nessa tentativa de concilia-

¹⁶ “Heil dir, junger Mann! Deine Lehrjahre sind vorüber; die Natur hat dich losgesprochen.”

ção¹⁷ entre espírito e matéria. Não se nega a busca da interioridade no processo de formação humanista, mas claramente se acentua a atividade do homem na sociedade, como sujeito da história: “Os seres humanos desse romance estão agrupados de um modo praticamente exclusivo em torno da luta pelo ideal do humanismo, em torno da questão dos dois extremos falsos: o sentimentalismo e o praticismo. Note-se, porém, como Goethe, começando por Lothario e Natalie, que representam uma superação dos falsos extremos, dispõe sua galeria de “praticistas”, desde Jarno e Therese até Werner e Melina; como nessa série nenhum homem se assemelha ao outro e no entanto não se distinguem dos demais por meios pedantes, analítico-intelectuais, e como, ao mesmo tempo, se forma espontaneamente, sem palavras que a comentem, a hierarquia da significação humana, fundada na aproximação ao ideal humanista”. (LUKÁCS 1994: 613)

2. Novalis

Contrariamente a personagem *Wilhelm Meister*, do romance de Goethe, o protagonista da narrativa de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, tem uma formação baseada exclusivamente no conhecimento interior. Desta forma, em Novalis, *Bildung* não significa “formação” ou “instrução”, mas o conhecimento de si mesmo através de iniciação nos mistérios do misticismo esotérico. A crítica de Novalis ao romance de Goethe se dá, sobretudo, porque, na obra do primeiro, a contemplação predomina sobre a ação e a revelação da divindade – e conseqüente identificação do finito com o infinito – é pelo caminho da poesia contemplativa e não da vida prática ativa: “Os homens de ação, que nasceram para as coisas do mundo, não podem, tão logo, contemplar-se e vivificar-se”. (NOVALIS 2001: 206)¹⁸ A grande crítica de Novalis ao romance de Goethe é que o primeiro propõe uma formação de tendência mística, ao contrário do segundo, que concede à ação a base fundamental da educação humanista.

¹⁷ Willi BOLLE, na página 10, de seu livro *grandesertão.br* mostra como Goethe, ao invés do confronto entre as oposições, propõe sempre o diálogo.

¹⁸ “Menschen, die zum Handeln, zur Geschäftigkeit geboren sind, können nicht früh genug alles selbst betrachten und beleben.”

Novalis claramente ataca *Wilhelm Meisters Lebrjahre* como sendo “seguramente, totalmente prosaico e moderno”. (NOVALIS 2001: 544)¹⁹ Para ele, o grande erro de Goethe é desprezar o misticismo: “O romântico não aparece, nem a poesia da natureza, nem o maravilhoso – trata somente de coisas humanas, a natureza e o misticismo são totalmente ignorados”. (NOVALIS 2001: 544)²⁰ Também não o perdoa pela ausência do fantástico, do maravilhoso e de certa religiosidade: “É uma história poeticamente caseira e burguesa. O maravilhoso é tratado como expressão da poesia e da exaltação. O ateísmo artístico é o espírito do livro. (NOVALIS 2001: 544)²¹ É um romance, enfim, para Novalis, muito mais preocupado com a vida prática do que a contemplativa: “Economia demais, com muitos prosaísmos, para atingir algum efeito poético.” (NOVALIS 2001: 544)²² Em *Heinrich von Ofterdingen* não há propriamente ação, todo desenrolar da narrativa parte das reflexões, sonhos, visões e contemplanções do protagonista. Não há uma série de aventuras e acontecimentos de interesse econômico, como acontece em *Wilhelm Meisters Lebrjahre*. Por isso, afirma Paola Mayer: “não é que o romance de Goethe não seja poético; pelo contrário, ele é reprovado por usar a Poesia para elevar a economia; seria o mesmo que dizer que a Poesia é feita para sua autodestruição”. (MAYER 1999: 85)²³

Em *Heinrich von Ofterdingen* a formação do homem se dá pela visão mística, sobrenatural, que o poeta-profeta recebe como iluminação direta da divindade. É através da poesia que o divino se revela ao homem e proporciona a revelação da unidade entre finito e infinito, o Um eterno. Essa fusão do absoluto no contingente é o enigma mais profundo que

¹⁹ “gewissermaßen durchaus prosaisch – und modern”

²⁰ “Das Romantische geht darin zu Grunde – auch die Naturpoesie, das Wunderbare – er handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen – die Natur und er Mystizismus sind ganz vergessen.”

²¹ “Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich, als Poesie und Schwärmerei, behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs.”

²² “Sehr viel Ökonomie – mit prosaischem, wohlfeilem Stoff ein poetischer Effekt erreicht.”

²³ “it is not that Goethe’s novel is unpoetic; rather, it is reproached for using Poesie to elevate economics, which is to say that Poesie is made to self-destruct.”

reside na essência do amor, que une, através da poesia e da natureza, a parte ao todo:

Eins in allem und alles im Einen
 Gottes Bild auf Kräutern und Steinen
 Gottes Geist in Menschen und Tieren,
 Dies muh man sich zu Gemüte führen.
 Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit
 Hier Zukunft in der Vergangenheit.
 Der Liebe Reich ist aufgetan,
 Die Fabel fängt zu spinnen an. (NOVALIS 2001: 260)²⁴

Assim, a formação do homem é para o reino do amor, para a civilização do amor, onde o Eu se identifica com todos os seres como a própria divindade. O divino seria a essência numenal dos seres que ao se unirem identificam-se, dialeticamente, todos ao Todo e a si mesmo, a identidade aniquilada no eterno absoluto. Poesia e religião se identificam, pois a poesia é a revelação da divindade na natureza. Para

Novalis, a conversão à poesia e à religião é a mesma. [...] Böhme, em outras palavras, tornou possível a fusão entre a religião e a poesia, alcançada apenas por aqueles que entendem que a poesia reproduz a própria função de espelho da Natureza – espelho, no sentido de manifestação simbólica do divino”. (MAYER 1999: 65)²⁵

Como busca dessa revelação simbólica da divindade, Novalis faz o protagonista de seu romance inacabado buscar desde o início a misteriosa *blaue*

²⁴ Tradução literal não poética: “Em todas as coisas o Um e o Um em todas as coisas. A imagem de Deus na relva e na pedra, o espírito de Deus nos homens e nos animais. Isto deve estar no coração do homem. Nenhuma ordem mais no espaço e no tempo. O futuro, aqui, no passado. Inicia-se o reino do amor, começa o tempo da fábula.”

²⁵ “Novalis, conversion to religion and to Poesie are one and the same. Böhme, in other words, made possible that fusion of religion and Poesie, reached only by those who understand that Poesie duplicates nature’s own mirroring function – mirror, that is, in the sense of symbolic manifestation of the divine.”

Blume. Esta flor, na verdade, é símbolo da divindade, da sabedoria, do amor. Conquistar a flor é conquistar o conhecimento da divindade humana. É o auto-descobrimto do divino no humano que o torna poeta e, portanto, divino. “Para Novalis a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico”.(CHEVALIER & GHEERBRANT 1996: 437) A escolha do azul não é aleatória. Dentro da perspectiva mística que Novalis quer iluminar em seu romance, o azul está claramente apropriado uma vez que

é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Entrar no azul é do espelho. (CHEVALIER & GHEERBRANT 1996: 107)

Compreende-se, assim, o encerramento da primeira parte do romance, em que o narrador nomeia Sofia (Sabedoria) como a sacerdotisa dos corações. A divindade, que se revela ao homem através da sabedoria poética, reside no coração do homem. Ela é o elemento divino na alma humana: “Sofia é a eterna sacerdotisa do coração”. (NOVALIS 2001: 258)²⁶ Paola Mayer lembra que

Sofia ou sabedoria divina é o elemento feminino, passivo da divindade. O espelho em que a vontade eterna (o Pai) vê a si mesmo e que projeta as imagens das coisas possíveis. No mundo criado, ela é o elemento divino na alma humana, a noiva eterna que Adão perdeu com sua queda. (MAYER 1999: 22)²⁷

Assim, pode-se ver que as diferenças entre o *Bildungsroman* de Goethe e de Novalis são bastante evidentes no que tange a seu ponto fundamental: a

²⁶ “Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.”

²⁷ “Sophia or divine wisdom is the feminine, passive element of the divinity, the mirror in which the eternal will (the Father) sees itself and in which it projects the images of all possible things. In the created world, she is the divine element in the human soul, the heavenly bride whom Adam lost by his fall.”

orientação dada para a formação do sujeito e de toda humanidade. Enquanto Novalis visa a formação místico-contemplativa, Goethe visa a formação humanista intelectual que promova uma ação prático-social. Desta forma, Jürgen Jacobs e Markus Krause sugerem que no romance de Novalis, o estranhamento entre o sujeito e o mundo – uma característica própria do *Bildungsroman* – é superada devido à eliminação da identificação do sujeito com o mundo, do Eu com o todo: “Não é, pois, propriamente o problema central da Formação, o conflito da separação entre o sujeito e o mundo, eliminado com Novalis? Todavia, Ofterdingen nasce de uma profunda ruptura com o Wilhelm Meister goethiano.” (JACOBS & KRAUSE 1989: 113)²⁸

Goethe, com seu *Wilhelm Meister*, deixa em eterno devir a fusão dialética da reciprocidade entre sujeito-objeto e objeto-sujeito, porque sugere como perspectiva a realizar-se, em termos habermasianos, a união da filosofia da reflexão com a filosofia da práxis. Promoveria, assim, a fusão da idéia hegeliana do absoluto que toma consciência de si através da reflexão subjetiva interior com a filosofia da práxis marxista, voltada para a esfera da ação. Entre o caminho do conhecimento reflexivo e da ação se apresenta, como mediadora da formação, a *Bildung*, a formação humanista, que é o movimento em direção à transcendência, uma vez que a humanidade é vista como um todo e, cada indivíduo, parte integrante desse todo que tem como objetivo essa transcendência, esse estágio moral de educação idealizado por Lessing e Schiller.

O *Bildungsroman* seria, portanto, o meio pelo qual se expõe o eterno movimento de ida e volta da reflexão à ação, da ação à reflexão, que tornaria o homem consciente de si, como finito que se reconhece como absoluto, e consciente da vida como atividade. A formação seria o meio da realização da reflexão e da ação. Não se afirma a ação e se nega a reflexão, mas também não se nega a ação e se afirma a reflexão. Pelo contrário, afirma-se a síntese dialética da reflexão e da ação através do romance e não

²⁸ “Denn ist nicht gerade der Kern des Bildungsproblems, die spannungsvolle Auseinandersetzung zwischen Subjekt und Welt, bei Novalis eliminiert? Immerhin entstand der Ofterdingen auf dem Hintergrund einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Goetheschen Wilhelm Meister und gehört somit untrennbar zu dessen Wirkungsgeschichte.”

da filosofia, uma vez que a arte é o grande meio de realização da educação da humanidade. Wilhelm não é filósofo, mas sim o artista da reflexão e da ação.

Referências bibliográficas

- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34 2004.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 10ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympo 1996.
- FILORAMO, Giovanni. *A History of Gnosticism*. Oxford, Blackwell 1990.
- GIUBERTONI, Anna. *Le radici massoniche del Bildungsroman*. In: BERTINI, M. *Autocoscienza e Autoinganno – Saggi sul romanzo de formazione*. Napoli, Liguori Editore 1985.
- GOETHE, J. W. *Wilhelm Meisters Lebrjahre*. In: *Werke*. (Hamburger Ausgabe, Band VII). München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.
- GRAY, Ronald D. *Goethe the Alchemist*. Cambridge, Cambridge U. P. 1952.
- JACOBS, J. / KRAUSE, M. *Der Deutsche Bildungsroman*. München, C. H. Beck 1989.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London, Penguin 1992.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Livraria Duas Cidades / Editora 34 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (Apêndice). Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo, Ensaio 1994.
- MAAS, Wilma Patricia. *O Cânone Mínimo*. São Paulo, Ed. Unesp 2000.
- MAYER, Paola. *Jena Romanticism and its Appropriation of Jakob Böhme*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press 1999.
- MORETTI, Franco. *Il Romanzo di Formazione*. Torino, Einaudi 1999.
- NOVALIS. *Werke (brsg. u. komm. Gerhard Schulz)*. 4. ed. München, C. H. Beck 2001.

- O'REGAN, Cyril. *The Heterodox Hegel*. New York, St. U. N. Y. Press 1994.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo, Perspectiva 2000.
- SCHOLEM, Gershom. *Cabala*. Trad: Hinda Burlamaqui, Júlio César Guimarães e Maria Lúcia W.P.Braga. Rio de Janeiro, A. Koogan 1989.
- SCHWEIKLE, Günther u. Irmgard. *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart, J.B.Metzler 1984.
- SELBMANN, Rolf. *Der Deutsche Bildungsroman*. 2ª ed. Stuttgart, J.B.Metzler 1994.
- THIELICKE, Helmut. *Goethe e o Cristianismo*. Trad: Ronald Kyrmse. S.Paulo, Ars Poetica 1993.

Die Suche nach dem Glück in der deutschen Literatur. Zur Bedeutung der blauen Blume in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

Simone Malaguti*

Abstract: *Heinrich von Ofterdingen*, written by Novalis, is imprinted in the history of the German literature just like Goethe's masterpieces *Die Leiden des jungen Werthers* and *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. It is a meaningful novel also because of its blue flower, a motive added by Novalis into his novel. This paper analyses this blue flower as a symbol of the search for happiness in the German literature. For this purpose the following questions are taken into consideration: the connection between mankind and nature, the importance of the colour blue in Goethe's studies on colour, the blue flower as a motive of the nature and Heinrich's dreams.

Keywords: Pre-Romanticism – education novel – blue – flower - fortune

Zusammenfassung: Ähnlich den Romanen *Die Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe hat Novalis' Fragmentroman *Heinrich von Ofterdingen* die Geschichte der deutschen Literatur geprägt. Dieser Roman ist vor allem bedeutsam in der deutschen Literaturgeschichte, weil Novalis

* Simone Malaguti é assistente e doutoranda na área de Literatura e Mídia do instituto de Germanistik da Universidade de Kassel. Mestre em Literatura e Língua Alemã pela FFLCH-USP.

eine „blaue Blume“ in den Roman eingefügt hat. Dieser Artikel untersucht die Bedeutung der blauen Blume in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* als Symbol für die Suche nach dem Glück in der deutschen Literatur. Dafür werden die folgenden Fragen behandelt: die Verbindung zwischen dem Menschen und der Natur, die Farbe blau nach Goethes Lehre, die blaue Blume als Motiv der Natur und Heinrichs Träume.

Stichwörter: Frühromantiker – Bildungsroman – blau – Blume – Glück

Resumo: Assim como *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe, o romance *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis é representativo para a literatura alemã. Este romance é também significativo e conhecido pela sua flor azul, um motivo usado por Novalis nesse romance. O artigo analisa a flor azul como um símbolo da busca pela felicidade na literatura alemã. Para tal, os seguintes assuntos são levados em consideração: a conexão entre o homem e a natureza, a cor azul conforme os estudos de Goethe, a flor azul como um motivo da natureza e os sonhos de Heinrich.

Palavras-chave: Pré-romantismo – romance de formação – azul – flor – sorte

1. Einleitung

Ähnlich den Romanen *Die Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe hat Novalis Fragmentroman *Heinrich von Ofterdingen* die deutsche Literatur geprägt. Als Bildungsroman behandelt auch dieses Werk die Frage der Suche nach dem Glück: Die Hauptfigur zieht in die Welt, um dort ihr Glück zu finden. Angestrebt wird eine innere Harmonie und Zufriedenheit, die aus dem harmonischen Einklang zwischen der gesellschaftlichen Ordnung und dem Ich entsteht, und die der Reisende erst am Ende seines Wegs erreicht. Viele Aspekte des Romans von Novalis sind repräsentativ für die deutsche Literatur: unerfüllte Wünsche nach Erkenntnissen, dauernde Suche, Identitätskrise, Leidenschaft, Träume, sowie Reise und Wanderung als Selbsterfahrung. Aber *Heinrich von Ofterdingen* ist vor allem deshalb einmalig und bedeutsam in der deutschen Literaturgeschichte, weil Novalis eine „blaue Blume“ in den Roman eingefügt hat und sie oft

im Laufe des Romans als Symbol des Glücks und Beispiel dafür, wie und wo ein junger Mensch (hier der Jüngling Heinrich) dieses Glück suchen und finden kann, thematisiert.

Sie bildet seit der deutschen Romantik einen Schwerpunkt der intuitiven Weltanschauung und der Bemühung um Erkenntnis der Natur. Das Symbol übernimmt Motivfunktion, indem es zum Orientierungspunkt der Suche wird und die Wanderung begründet [...] und es zielt auf die unendliche Bewusstseinsweiterung. (DAEMMERICH 1995:76) ¹

Die Frage nach dem Glück ist von so grundsätzlicher Bedeutung für den Menschen, dass sie immer wieder und in immer neuen Zusammenhängen gestellt wird. Hinter den verschiedenen Konzeptionen von Glück steht die grundsätzliche Frage, was Glück denn überhaupt ist. Oft ist die Antwort darauf, ist sie einmal gefunden, gleichberechtigt mit der Selbstverwirklichung des Menschen; dabei wird dann gefragt, ob Glück in Äußerlichkeiten (in Gegenständen, im eigenen Beruf, in einem anderen Mensch oder in einem bestimmten Ort) zu finden ist, oder es nur im Inneren unabhängig von Äußerlichkeiten gefühlt werden kann. Führt es dann zu der endgültigen Selbstverwirklichung oder ist das eine Utopie, eine Illusion? Novalis' blaue Blume ist eine Metapher für die Idee, dass Glück nichts Endgültiges ist, und dass es sowohl in der objektiven und realen Umgebung liegen kann, sowie in den inneren Einstellungen des Menschen. Seine Bedeutung verändert sich ständig. Entscheidend ist nicht die Fähigkeit der Menschen, das Glück im Laufe ihres Wegs zu finden, sondern es zu *erfinden*. Dafür ist allerdings die Erfindungskraft, im Sinne der Einbildungskraft und der Phan-

¹ Vgl. RITZENHOFF 1988: 9: „die blaue Blume ist allgemein zum Symbol für die Dichtung der Romantik im Sinne einer Sehnsucht nach dem Unendlichen geworden. Novalis hat die wunderbare Blume wie auch andere Elemente wohl hauptsächlich der schon erwähnten Kyffhäuser-Sage entnommen (vgl. dazu FRÜHWALD, „Nachwort“, 235 f.). Sie erscheint auch in dem von Johann Georg Forster (1754-94) 1791 übersetzten indischen Schauspiel *Sakontala*, das für Novalis eine besondere Bedeutung hatte [...] und kommt als Traumbild bereits bei Jean Paul (1763-1825) in seinem Roman *Die unsichtbare Loge* (1793) und im Gedicht „Der Traum“ (1799) von Ludwig Tieck (1773-1853) vor.“

tasie, wichtig. Das wird im Roman deutlich: Heinrich lässt sich von seinem Traum von der blauen Blume in die Welt hineinführen und begegnet Künstlern. Man könnte annehmen, dass die Selbstverwirklichung eines Menschen mit dessen Fähigkeit zur Phantasie verbunden ist.

Novalis hat diese Konzeption von Glück anhand des Symbols einer blauen Blume darstellen wollen. Dadurch hat er die Parallelität zwischen den Sphären des Menschen und der Natur hergestellt, um zu zeigen, dass die Natur vollkommen ist, und dass der Mensch sie sich zum Maßstab und zur Orientierung machen kann. Die Blume ist wunderschön und sehr begehrt, genauso wie das Glück. Die Blume ist Ergebnis einer Entwicklung von einem einfachen Samen bis hin zu einem schönen, voll erblühten Gewächs. Nach der Blüte verwelkt sie. Auch das Glück hat nach Novalis ein befristetes Dasein.

Die Analysen zur Bedeutung der blauen Blume in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* zeigen allerdings, dass die Anziehungskraft dieser Symbolik weniger von der Blume an sich ausgeht, wie Hecker in seiner Arbeit (1931) suggeriert, als vielmehr von ihrem Blau als Farbe. Während sich die Blume verwandelt und ihre Anziehungskraft (für den jungen Heinrich) verliert, ist ihr Blau immer anwesend. OVERATH (1987) macht auf die Besonderheit der Farbe Blau in der Literatur aufmerksam. Sie beobachtet Blau-Phänomene bzw. die Wirkung dieser Farbe im Werk von verschiedenen Autoren im 19. und 20. Jh., und sie stellt fest, dass „diese Farbe die Tendenz hat, Außerliterarisches zu tangieren“ (OVERATH 1987: 4). Das Außerliterarische war auch das Ziel der sog. Transzendentalpoesie der deutschen Romantik, einer Literaturtheorie, deren Hauptinteresse in der Idee des unendlichen Progresses lag, den das Ich auf dem Wege zu einer höheren Totalität von Natur und Geist durchlaufe. Im Hintergrund steht der Kampf gegen den aufgeklärten Rationalismus, bzw. eine Entwicklung des Geistes, die jeden Sinn für das Geheimnisvolle und Wunderbare tötet. Daher dient die Natur für die Romantiker als Paradigma, sie ist für sie ein Ort des Magischen und des Unerwarteten. Einen weiteren magischen Ort bilden die Welt der Imagination und der Phantasie. Auch sie werden in die Poesie miteinbezogen, um Sinnlichkeit zu stiften. Wie dieser Aufsatz im Folgenden zeigen wird, wird der Rationalismus z.B. oft durch die Figur des Vaters dargestellt. Der Vater wird allerdings als Vorbild zum Glücklichen abgelehnt.

Die Naturauffassung hat zu Novalis' Zeit eine größere Rolle gespielt, als sie dies in der gegenwärtigen Literatur tut. Bevor spezifische Stellen des Romans untersucht werden, soll deshalb diese Naturauffassung vorgestellt werden, die für die verschiedenen Bedeutungen der blauen Blume aufschlussreich sind, sowie Goethes *Farbenlehre*, besonders was die Farbe Blau betrifft. Goethes Studien zu den Farben waren Novalis bekannt und wurden von ihm sehr geschätzt (MOLNÁR 1973).

2. Die Romantik und die Verbindung zwischen Mensch und Natur

Die Jahrzehnte der Epoche der Romantik datieren um das Jahr 1800. Ihre Vertreter sind Künstler und Künstlerinnen, die in den Jahren zwischen 1760 und 1780 geboren sind. Mit diesem Zeitabschnitt überschneiden sich auch andere Epochen: die Klassik mit Goethe und Schiller, um nur die zwei prominentesten zu nennen, Junges Deutschland und Vormärz (z. B. Heinrich Heine) sowie die sog. phantastische Strömung (z.B. E. T. A. Hoffmann). Das heißt, neben der Romantik existieren zur gleichen Zeit verschiedene literarische Strömungen. Novalis gehört zu den *Frühromantikern*, in der Tradition des jungen Goethe mit typischen Eigenschaften von Sturm und Drang in seiner Biographie. Er ist ein romantischer Schriftsteller *par excellence*: ein leidender, kränklicher Mensch mit der Neigung zur Mystik, zur Philosophie und zum Wunderbarem. Ein Mensch, der im Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Phantasie lebt, an Weltschmerz leidet und Züge eines Genies aufweist: Im Alter von 16 Jahren hat er schon über 300 Gedichte verfasst. Sein Romanprojekt *Heinrich von Ofterdingen* vollendet Novalis nicht. Das Werk liegt nur als Fragment vor, das bis heute eine besondere Rezeption verlangt; auch wegen seiner Struktur, die Zitate von alten Märgen, Sagen und Gedichten einbezieht.

Ein anderes Merkmal der Epoche der Romantik, das als Hauptmotiv (Blume) in Novalis *Heinrich von Ofterdingen* auftaucht, ist die Auseinandersetzung mit der Natur. Die Romantik war naturphilosophisch ausgerichtet. Die Romantiker setzen sich intensiv mit der Natur auseinander, erforschen und studieren sie. Sie benutzten die Natur in ihrer Poetologie, die reich an Naturmotiven ist. Aber die Natur zeigt sich in vielen Texten der Romantik eher

als Projektionsfläche, denn hinter den Naturerscheinungen bzw. -beschreibungen stehen poetologische Überlegungen des Autors zur Dichtkunst, zu Religion und Wissenschaft. In diesem Sinn kann man davon ausgehen, dass die Natur in der Romantik poetisiert und die Poesie mit philosophischen Überlegungen aufgeladen wurde.

Die Romantiker sprachen über die Natur nicht, wie wir es heute tun. Seit der Moderne wird die Natur als ein vom Menschen getrenntes Objekt angesehen. Sie ist ein Untersuchungsobjekt und kann durch die Wissenschaft diagnostiziert, beschrieben oder sogar kontrolliert werden. Der Umgang mit der Natur während der Romantik war anders. Durch ihre Beschreibungen und Visionen der Natur wird sie (die Natur) fast wie eine Religion betrachtet, ihre Wesen erhalten z.B. manchmal heilige und wunderbare Eigenschaften zugesprochen, oder sie werden als göttlich bezeichnet. Dadurch bieten die Romantiker einen anderen Zugang zur Natur.

Die Natur soll die perfekte und vollkommene Welt darstellen, eine göttliche Welt auf der Erde. Im Vergleich zu dieser Vollkommenheit erscheint der Mensch unvollkommen; daher hoffen die Romantiker, durch die Sprache eine Art Schlüssel zu entdecken, der ihnen einen Zugang zu ebensolcher Vollkommenheit ermöglicht.

Sie träumen und sprechen von einer idyllischen Natur oder von einer Urnatur, in der Menschen, Tiere und Pflanzen in Einheit und Harmonie leben können. Mit solchen Gedanken schaffen die Romantiker eine wunderbare, fast mystische Vorstellung von der Natur. Diese Naturbetrachtung ist nicht neu, sie beruht auf Erkenntnissen, die schon von Sagen, Mythen und von christlichen Mystikern dargelegt wurden, allerdings durch die beginnende Industrialisierung verloren gegangen zu sein scheinen.

Diese Betrachtungsweise gesteht jedem Naturelement – ob belebter Organismus oder unbelebte Materie – seinen Wert in der Welt zu. Alles ist ein einziger Organismus, jedes Wesen ist mit jedem andern verbunden, jedes Wesen stammt aus der gleichen Quelle oder gehört zu einer bestimmten Ganzheit, zur absoluten Idee der Gottheit. Diese Gottheit ist in verschiedener, veränderlicher Gestalt vorhanden, so dass jeder Organismus in sich die Eigenschaft dieser Gottheit trägt. Auf diese Weise begründen die Romantiker eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Natur und der Menschheit, die zugleich der Grund der romantischen Naturverehrung ist.

Doch auch die Romantiker kennen schon um 1800 eine Spaltung zwischen den beiden Bereichen des Menschen und der Natur. Sie wurden von der Idee geprägt, dass die Wahrnehmung dieser Einheit zwischen beiden Bereichen mit der Entwicklung der Zivilisation, bzw. Industrialisierung, verlernt wurde. Infolgedessen ist die Natur dem Menschen fremd geworden, und der Mensch kann sie mit all seinem Wissen nicht mehr entschlüsseln. Alle Naturerscheinungen bedeuten den Romantikern viel mehr als das, was man oberflächlich sehen kann; man muss der Natur näher kommen und gewissermaßen mit dem geistigen Auge betrachten. Sie trägt mehr Bedeutung in sich als man mit Worten beschreiben oder mit Geräten messen kann.

3. Die Farbe Blau nach Goethe

Johann Wolfgang von Goethe war Dichter und Naturforscher in einer Person. Alles Lebendige verstand er auch symbolisch, und die einzelnen Ereignisse waren für ihn nicht unbedeutende Erscheinungen, sondern einzelne Teile einer Reihe, einer Gesamtheit. Auch der Mensch war für Goethe in diese Reihe einzuordnen; denn Goethe zufolge ist jeder Mensch in der Lage, mit der Natur zu kommunizieren. Unsere Organe verfügen über Eigenschaften, die eine Vermittlung zwischen der Außenwelt und der menschlichen Innenwelt ermöglichen. So untersuchte Goethe auch die Farben: Er meinte, dass die Farben nur deshalb überhaupt Farben sind, weil sie sich aus anderen natürlichen Phänomenen erst im Spiel des Lichts und Nicht-Lichtes, also im Zusammenspiel von Licht und Dunkelheit ergeben, das der Mensch in den Gegenständen und Wesen der Welt erkennen kann. Farben sind deswegen keine isolierten Erscheinungen der Natur, sie entstehen durch den Austausch zwischen Natur und Menschen.

Ausgangspunkt von Goethes Farbenlehre ist die Grundtrias der Farben Blau, Gelb und Rot. Diese drei Farben werden allerdings wegen ihrer (physischen) Eigenschaften in zwei Gruppen unterteilt: die Plus- und die Minusgruppe. In der Farbenlehre Goethes geht es um das Grundprinzip dieser Gruppierung, nämlich die Polarität von Licht (Plusseite) und Nicht-Licht (Minusseite) bzw. von Hell und Dunkel.

Gelb und Rot ähneln sich, was die Länge der elektromagnetischen Welle betrifft, und gehören deshalb zusammen, während sich Blau von den

beiden abhebt und allein steht. Der Farbton Blau liegt nach Goethe auf dem Pol Nicht-Licht, dagegen sind Gelb und Rot auf dem Pol Licht.

So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe. (GOETHE 1991: 252)

Gemäß dieser Systematisierung studierte Goethe die Farben unter dem Aspekt ihrer Wirkung auf den Menschen. Der Dichter erklärt nicht, was die Farben sind, sondern was sie beim Menschen auslösen, bzw. was sie bewirken. Auf diese Weise stellt Goethe eine Verbindung zwischen dem Naturphänomen Farbe und dem Menschen her. Dadurch verleiht er den Farben eine emotionale Qualität, die ihn wiederum dazu führt, ihre sinnlich-sittlichen Charakteristiken zu beschreiben. Bevor die Physik die Farbfrequenzen entdeckte, hat Goethe schon von der Energie der Farben gesprochen und von der Vermittlung von Kälte und Wärme durch verschiedene Farben. Was speziell das Blau betrifft, so entdeckt Goethe z.B., dass also nicht nur die Ferne blau erscheint, sondern auch Blau Ferne evoziert. Wie Goethe selbst über die blaue Farbe formuliert:

Sie ist als Farbe eine Energie, allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts. Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick. [...]

Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sei, ist uns bekannt. [...]

So sehen wir gern das Blaue an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht. (GOETHE 1991: 252)

Wegen der Abwesenheit von Licht wird der Schatten bei Goethe als Schwarz beschrieben, und als Schutz vor dem Sonnenlicht wirkt er erfrischend, was eine Eigenschaft der Minus-Gruppe ist, in der die Kälte herrscht. Blau wird dieser Gruppe zugeordnet, wird daher auch als kalt und frisch empfunden, aber auch mit den Eigenschaften der Dunkelheit verbunden. Für OVERATH (1987: 18) liegt die Besonderheit der Farbe Blau in ihrer Verbindung von sich scheinbar Widersprechendem: Obwohl die Farbe Blau vom Dunklen kommt, „weist sie die Reinheit, ein klares, reines, unbeflecktes Nichts auf“.

Blau ist also nach Goethe die einsame Farbe der Trias der Grundfarben, die in sich ihre dunkle Herkunft bewahrt, doch auf ein Hellere verweist und unseren Blick so in die Ferne leitet.

Vor diesem Hintergrund der goetheschen Farbenlehre bieten sich verschiedene Interpretationen für die Farbe Blau an: Sie kann verstanden werden als ein Zeichen ferner Hoffnung, eines einzigen, aber schwer erreichbaren Ziels oder als das Erhellende, das Leuchtende in der Dunkelheit. Genauso wirkt die blaue Blume auf Heinrich: Im Traum erscheint sie ihm als eine glänzende Verheißung, als Zufluchtsort, als das einzige, was ihn anzieht. Um diese vielversprechende blaue Blume zu erreichen, muss er im Traum viele Hindernisse überwinden.

4. Die blaue Blume: Ein Motiv der Natur bei Heinrich von Ofterdingen

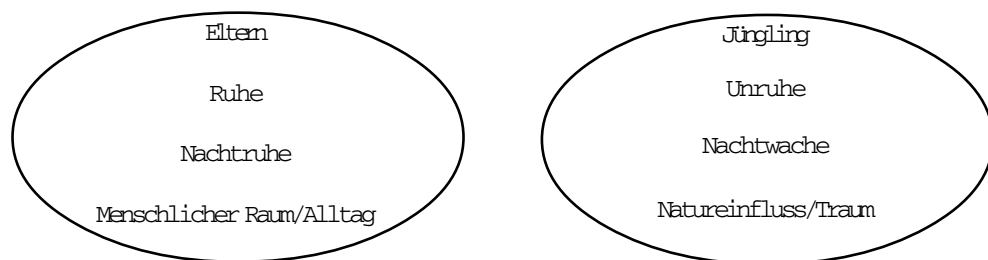
In erster Linie gilt die thüringische Sage von der Blume des Kyffhäusers als die Grundlage für das Motiv der blauen Blume: Ein Schäfer findet beim Weiden seiner Herde am Kyffhäuser eine wunderschöne Blume. Er pflückt sie und steckt sie an seinen Hut. Da sieht er plötzlich die Öffnung einer Höhle, deren Boden mit Schätzen bedeckt ist. Er füllt seine Taschen, und als er wieder ins Freie treten will, hört er eine Stimme, die ruft „Vergiss das Beste nicht!“ Er versteht den Sinn der Worte allerdings nicht, sucht nicht weiter sondern verlässt schnell die Höhle, die sich sofort hinter ihm schließt. Das Beste, die Wunderblume, hat der Schäfer in der Höhle verloren, wo sie für immer verschwunden blieb, ohne dass der Schäfer das merken konnte. Die wunderschöne Blume, die er unterwegs fand, war ein Zeichen an der Erdoberfläche für den versteckten Schatz, der sich in einer tieferen, unterirdischen Ebene der Natur befand. Sie ist also auch ein Zeichen für ein Mehr, das der Schäfer allerdings wegen des Reichtums am Boden der Höhle nicht behielt.

Auf der ersten Seite des fragmentarischen Romans *Heinrich von Ofterdingen* ist die Rede von einer blauen Blume. Sie ist das wichtigste Naturmotiv im ganzen Roman. Doch ist sie keine normale, natürliche Blume, sondern einmalig und magisch. Sie besitzt dieselbe verführerische Kraft, wie die Blume in der Sage. In ihr ist kein Schatz, sie führt dahin. Die Macht

und Selbständigkeit der Natur im Vergleich zu dem menschlichen Bereich wird bereits deutlich, bevor der Jüngling von ihr träumt oder über die Blume spricht:

Die Eltern lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes. Der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager, und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen. ‚Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben‘, sagte er zu sich selbst; ‚fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehne ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätt ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam?‘ (NOVALIS 1802: 9)

Die Natur mit ihrer Kraft ist im Roman immer anwesend und hat viel mehr Bedeutung als das, was sie vordergründig darstellt und als das, was man von ihr sieht. Sie ist lebendig und versucht, in das Elternhaus einzudringen. Die Eltern lassen sich von der äußerlichen Unruhe nicht stören, sie sind in einem einförmigen Schlafen versunken, also im Gleichklang mit der Wanduhr, die ein unnatürliches und maschinelles Element darstellt, während Heinrich mit der Natur im Einklang ist: auch er ist unruhig und rastlos wie der Wind draußen. Es ist, als ob Heinrich mit der Natur in Verbindung stünde und sie ihn in Bewegung halten würde. Auch er verkehrt abwechselnd in Traum und Realität, wie der Schimmer des Mondes durch das Fenster ins Haus eindringt und eine wechselnde Beleuchtung erzeugt. Es bilden sich gegensätzliche Pole:



Die Eltern, das ruhige Schlafen und der Hausbereich weisen auf eine bestimmte Ordnung der äußeren Welt hin, die hier als eher ordentlich, unlebendig, eintönig oder gleichförmig geschildert wird. Diese zivilisierte Welt steht für die reale Ebene. Neben ihr existieren die anderen Ebenen, die der lebendigen und abwechslungsreichen Natur, zu der auch die Traum- oder Phantasieebene gehört.

Am Anfang des obigen Zitates glaubt der Leser sich auf der realen Ebene, aber allmählich wird er in eine traumhafte Welt transponiert. Der Übergang dahin wird von Heinrich bestimmt: Er fragt sich, was in ihm vorgeht. Er beginnt, sich selbst zu erfahren, er sucht nach Antworten und nach den Gründen seiner Motivation, die Blume zu suchen. Heinrich spürt eine gewisse innere Unruhe, er muss fort, um Erfahrungen zu sammeln, um neue Erkenntnisse zu erlangen. Je mehr Heinrich sich in seinen Gedanken vertieft, desto mehr entfernt er sich von der Ebene der Realität und nähert sich einem paradiesähnlichen Traum:

Der Jüngling verlor sich allmählich in süßen Phantasien und entschlummerte. Da träumte ihm erst von unabsehblichen Fernen, und wilden, unbekanntem Gegenden. Er wanderte über Meere mit unbegreiflicher Leichtigkeit; wunderliche Tiere sah er, er lebte mit mannigfaltigen Menschen [...]. Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin verzehren schien [...]. Der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand [...]. Die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung, als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte. (NOVALIS 1802: 10-12)

Zuerst hat Heinrich nur von der Blume gehört, dann träumt er von ihr, glaubt, sie gesehen zu haben und ist von ihr fasziniert. Sie lockt ihn an, sie gibt ihm einen Impuls und wird zum alleinigen Ziel. Sie wird das Objekt seiner Suche und dient ihm als Orientierung. Sie führt ihn fort und verführt ihn gleichzeitig.

Am Anfang des Romans ist die blaue Blume lediglich das innere Bild, das sich Heinrich vor ihr aus der Erzählung des Fremden macht. Die Suche nach dieser blauen Blume wird anfänglich als eine verführerische Kraft beschrieben, denn sie bringt ihn in die Welt der süßen Phantasie. Sie gilt für ihn als eine Vision, die er in der realen Welt verfolgt. Langsam wird die Blume ein wahrnehmbares Bild, das später mit der Suche nach einer Frau verbunden wird. Durch diese verschiedenen Transformationen gewinnt sie weitere Funktionen im Roman, z. B. die Funktion des Weiblichen als Orientierung für den jungen Mann.

Zusammenfassend zeigen uns die obigen Zitate: 1) die Entwicklung der Blume (vom fiktiven Element einer Erzählung in der Erzählung, vom imaginären Bild, von der blauen Blume im Traum bis hin zum Gesicht im Traum) sowie 2) den allmählichen Aufbau von verschiedenen Ebenen (Ebene der Imagination, der Phantasien und der Wünsche, Ebene der Nachtruhe und der Träume, Ebene der Fiktion (Erzählung) und Ebene der fiktiven Realität (Tagesablauf, wie z.B. im Elternhaus).

5. Heinrichs Träume

Im Roman werden verschiedene Träume von Heinrich geschildert. Sie haben umso mehr Bedeutung, weil sie sich später erfüllen. Sie enthalten etwas Wunderbares und geben Heinrich eine Vorahnung seiner Zukunft. Deshalb versucht er, seine Träume zu interpretieren. Er ist überzeugt davon, dass jeder Traum eine Entsprechung auf der Realitätsebene hat.

Der erste Traum (Zitat 2) bringt Heinrich zu unbekanntem Gegenden, in denen er gern wandert. Mal ist der Weg leicht, ein anderes Mal schwierig: er muss Kämpfe bestehen, er stirbt und lebt weiter. Irgendwann während dieser Wanderungen befindet er sich auf einer Wiese und erblickt von da aus eine Höhle vor einem Bergmassiv. Er geht vorsichtig dorthin, ein bisschen ängstlich, aber schon bald findet er eine Quelle, ein Becken. Die Wände der Höhle werfen ein bläuliches Licht auf das Wasser. Am Becken entdeckt er erfreut die blaue Blume. Er nähert sich ihr und langsam verwandelt sich die Blume in ein hübsches Mädchengesicht. Die Verwandlung der Blume bereitet Heinrich eine wachsende Erregung, die plötzlich von der Stimme seiner Mutter unterbrochen wird.

Dieser Moment des Erwachens ist wiederum ein Zwischenaugenblick, in dem man noch nicht völlig wach ist, aber auch nicht mehr ganz tief im Schlaf. Man befindet sich zwischen einem bewussten und einem unbewussten Zustand. Erst nach diesem Augenblick wird man ganz wach und löst sich von der Traumebene. Obwohl die Mutter Heinrich in dem Moment aufweckt, in dem er das Gesicht des Mädchens erblickt, macht ihm das nicht aus. Im Gegenteil empfindet er das mütterliche ‚Guten Morgen‘ als beruhigend und erwidert ihre herzliche Umarmung. Diese Stelle, welche die Gleichzeitigkeit der Verwandlung der Blume in ein Gesicht und des Weckens durch die Mutter schildert, erlaubt interessante Interpretationen des Verhältnisses zwischen Sohn und Mutter:

Die Mutter fungiert nicht nur als Kontinuum der Bedeutung der Blume, sie ist auch die Verbindung von Heinrich zu seinem Ursprung, Mutter und Blume spielen eine ‚ergänzende Rolle: Als Wegweiserin, als Orientierungspunkt, als Symbol der Geborgenheit, als Schlüssel einer Ganzheit. Diese Szene mit der Mutter weist auch auf das verlorene Paradies jedes Kindes, ein Paradies der ungestörten und sich selbst genügenden Mutter-Kind-Einheit. (FRANKHAUSER 1997: 174)

Für die vorliegende Untersuchung ist diese Stelle wichtig, weil sie das Weibliche als Orientierungshilfe für Heinrich betont, das im Gegensatz zu dem männlichen Prinzip steht: Die Mutter ist die Person, die Heinrich weiter träumen lassen will, während der Vater ihn zum Handeln auffordert. Das zeigt auch folgende Stelle:

‚Du Langschläfer‘, sagte der Vater, ‚wie lange sitze ich schon hier, und feile. Ich habe deinetwegen nichts hämmern dürfen; die Mutter wollte den lieben Sohn schlafen lassen.‘ (NOVALIS 1802: 12)

Der Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Prinzip klingt später noch an, wenn Heinrich mit dem Vater über seinen Traum zu sprechen versucht. Der nämlich hält weder viel vom Phantasieren, noch überhaupt etwas von dem Versuch, Träumen Bedeutung zuzuschreiben. Für Heinrich dagegen wirken die Träume fast wie eine Prophezeiung. Er nimmt seine Träume sehr ernst. Da die Mutter ihn schlafen lassen will, weiß sie offenbar von der Wichtigkeit der Träume. Es sieht so aus, als ob die Träume eine

Reise nach innen für Heinrich wären. Sie sind eine Ergänzung zu der ‚eintönigen, einförmigen‘ Welt der Realität. Sie gibt ihm die Kraft, sein eignes Schicksal zu bestimmen. In diesem Sinn ist der erste Traum von der blauen Blume als Initiationsereignis zu verstehen.

Nach dem Traum gerät Heinrich in schlechte Stimmung. Seine Mutter will mit ihm eine Reise unternehmen, denn sie will ihm weiter helfen, sein Schicksal zu finden. Sie fahren nach Augsburg, dem Geburtsort der Mutter. Der Abstand vom Elternhaus hält Heinrich gewissermaßen auch von der Welt der Realität entfernt. Während der Reise und in der Stadt treffen sie auf verschiedene Gruppen (Kaufleute, Bergleute, Musiker, Dichter), die für bestimmte Tätigkeiten stehen. Auf diesem Weg werden ihm Geschichten erzählt und Berufe vorgestellt. Bei seinem Großvater lernt er den Dichter Klingsohr und seine Tochter Mathilde kennen. Von da an fühlt sich der Jüngling nicht nur zur dichterischen Kunst hingezogen, sondern er verliebt sich auch in das Mädchen. Da Heinrich sich aber weiter von seinen Phantasien und Träumen bestimmen lässt, kann er irgendwann nicht mehr zwischen den imaginären und den realen Bildern unterscheiden: Wenn er Mathilde sieht, glaubt er das Gesicht des Mädchens im Traum wiederzuerkennen:

Ist es mir nicht zumute, wie in jenem Traum, beim Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilde und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildes himmlisches Gesicht, und nun erinnere ich mich auch, es in jenem Buch gesehen zu haben. (NOVALIS 1802: 105)

Hier vermischen sich Bilder dreier Ebenen: Der wache Heinrich lebt mit den Bildern seiner verschiedenen Erfahrungen (Fiktion, Realität und Traumerscheinungen), d.h. auf der Ebene der Imagination, der Wirklichkeit und des Schlafens. Diese drei Ebenen vermischt er miteinander. Das geträumte Gesicht wird jetzt wirklich und bekommt einen Körper. Jetzt, wo Heinrich einen Ersatz auf der realen Ebene für die Blaue Blume gefunden hat, träumt er erneut. Diesmal geht es um Mathildes Tod, nämlich um das Übergehen der blauen Blume auf die Figur Mathildes, aber nicht um ihr Verschwinden:

Ein tiefer blauer Strom schimmerte aus der grünen Ebene herauf. [...] Sie winkte, sie schien ihm etwas sagen zu wollen, der Kahn schöpfte schon Wasser; doch lächelte sie mit einer unsäglichen

Innigkeit, und sah heiter im Wirbel hinein. Auf einmal zog es sie hinunter. [...] Sie sagte ihm ein wunderbares geheimes Wort, was sein ganzes Wesen durchklang. Er wollte es wiederholen, als sein Großvater rief, und er erwachte. Er hätte sein Leben darum geben mögen, das Wort noch zu wissen. (NOVALIS 1802: 106-107)

Während sie im Wasser versinkt, spricht Mathilde ein Wort, ein geheimes Wort, das Heinrich nicht verstehen kann, denn sein Großvater weckt ihn in die Wirklichkeit zurück. Wieder vermischt Heinrich die Wirklichkeit mit der Traumwelt und will sich lieber mit dem Traum beschäftigen: Er will sich an das geträumte Wort noch erinnern. Jetzt ist der Junge nicht mehr auf der Suche nach der Blume oder nach einer Frau, sondern nach einem Wort. Eine Entwicklungskette von Symbolen - von der geträumten blauen Blume bis zu dem Wort - ist während Heinrichs Reise entstanden. Jedes Symbol entspricht einer Station und jede Station einem Erfahrungsbereich:

| Symbol Station | Erfahrungsbereich |
|--------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Blaue Blume | Natur, organische Welt |
| Traum eines Menschengesichtes | Sinnliche Welt |
| Eheschließung mit Mathilde | Begegnung mit Liebe und Kunst |
| Lüftung des Geheimnisses um das Wort | Hervorhebung der Bedeutung der Sprache Erlösung durch die Poesie |

6. Die Blume, das Blaue und die Bedeutung der Blauen Blume

Die Romantiker gebrauchen die Blume als ästhetisch-mystisches Symbol. Blumen (in ihren drei Entwicklungsstufen) stehen in Beziehung zum Menschen und seinem Äußeren: Kindheit, Jugend, Erwachsensein und Alter des Menschen entsprechen Knospen, Aufblühen, Welken der Blume. Die Blumen tragen die Kraft der Erde in sich, weil sie sich von ihr ernähren, weil sie in der Erde ihre Wurzeln haben. Für das Christentum sind sie z.B. ein Element der Schönheit, der Vollkommenheit, und sie werden unter allen Formen der Natur für die sittlichste und die schönste gehalten:

Sie sind [...] die Hoffnung auf kommende Frucht, ein verbliebenes Stück des verlorenen Paradies und vielleicht – soweit nicht der Mensch

sie missbraucht – unter allen Geschöpfen am wenigsten vom Sündenfluch getroffen. (FORSTNER 1986: 180).

Nach Hecker (1931) gebrauchen die Romantiker² die Blume auch als ästhetisch-mystisches Symbol für die ewige Fruchtbarkeit. So wie die Blume enthält die Farbe Blau auch eine Bedeutung: In der Geschichte der Farben ist Blau die Farbe des Himmels, des Heiligen und der Reinheit (BRUSATIN 2003: 65).

Im *Heinrich von Ofterdingen* ist die Blume blau, also von einer Farbe, die in Beziehung zum Dunklen, Lichtlosen, Unwirklichen, zur Transzendenz gesetzt wird. So steht die blaue Blume als Symbol für eine Art heiliges, rätselhaftes Geheimnis, dessen Entschlüsselung unmöglich ist. Der Suchende kann das nicht sofort erkennen, so dass er sich auf eine ewige Suche begibt, auf der er sich verlieren kann.

Als Zusammensetzung beider Worte hat der Ausdruck blaue Blume eine besondere Bedeutungstiefe, weil er auf die Vereinigung von irdischen und himmlischen Elementen weist:

| | |
|------------------|--------------|
| <u>Das Blaue</u> | <u>Blume</u> |
| Himmel | Erde |
| Innerliches | Äußerliches |

Der Traum von der blauen Blume unterstützt Heinrichs Wanderung in die äußere Welt und ermöglicht ihm dabei einen intuitiven Blick auf die Liebe und Poesie. Als Symbol entspricht die blaue Blume auch dem Wunderbaren und der Anziehungskraft des Fernen, des Idealen, des Unerreichbaren und des Fremden.

7. Schlusswort

Der Fragmentroman *Heinrich von Ofterdingen* ist die Geschichte eines Lebens. Als solche zeigt er uns einen Menschen auf der Suche nach Selbstverwirkli-

² HECKER (1931) untersucht die Blumesymbolik bei Tieck, Schlegel, Hölderlin, Fouqué und Brentano.

chung und Liebe, bei der die Reise, die Wanderung, die Unterhaltungen und die Künste eine große Bedeutung haben. Alles ergänzt sich und trägt zu der Ausbildung des Individuums bei. Wie etwa Goethes *Wilhelm Meister*, geht es Novalis' Roman also um die Bildung eines jungen Menschen durch seine Erfahrungen in verschiedenartigen Wirklichkeitsbereichen. Bildung wird bei Novalis auch zur Lösung von unerfüllten Wünschen, denn sie enthält eine verführerische Kraft und bringt denjenigen, der sie wahrnimmt, in Bewegung. Die blaue Blume prägt Heinrichs Inneres, bedeutet unerfüllte Wünsche und funktioniert gleichzeitig als Ziel und als Wegweiser auf seiner Suche nach Selbstverwirklichung. Sie steht allerdings auch für die Entfernung, die man zurücklegen muss, um sich selbst zu verwirklichen.

In dieser Hinsicht könnte man überlegen, ob die Selbstverwirklichung mit dem Verstreichen von Zeit und einem Reifeprozess verbunden ist, etwa wie beim Aufblühen einer Blume. Blau als Zeichen der Reinheit und des Himmlischen verleiht der Blume Erlösungsqualitäten: Erreicht Heinrich die blaue Blume, wird er auch glücklich.

Der Roman, bzw. Heinrichs Suche, endet allerdings nicht dort, wo er glaubt, die blaue Blume gefunden zu haben. Damit verzögert Heinrich seine eigene Selbstverwirklichung, indem er sich ein neues Ziel setzt, nämlich die Bedeutung eines Wortes zu finden (Mathildes Wort vor dem Sterben). Er stellt sich *momentan* zufrieden und setzt die Suche fort. An dieser Stelle kommen wir zu den am Anfang des Aufsatzes gestellten Fragen: „Was ist Glück? Kann man es überhaupt finden?“ Novalis zeigt in seinem Roman, dass die Suche nach dem Glück unendlich sein kann, denn das Ziel der Suche verändert sich immer, sobald man sich ihm nähert. Die Bedeutung der Reise und der Suche nach der blauen Blume liegt nicht im Erreichen des begehrten Gegenstandes, sondern in dem Erforschen und Verstehen der Empfindung dessen, was dieser Gegenstand (hier die Blume) in einem Individuum (hier Heinrich) bewirkt, dessen, was in einem selbst nur als Vorstellung existiert und sich noch nicht als etwas Konkretes in der Realität darstellt. Das sich verwandelnde Ziel in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* antizipiert gewissermaßen das Freudsche Diktum vom Weg, der selbst das Ziel ist. Novalis' Bildungsroman betont das Ausziehen in die Welt, nicht um dort sein Glück *zu finden*, sondern es *zu machen*, sich etwas einfallen zu lassen und alle Chancen zu nutzen, das Glück zu verwirklichen. In diesem

Sinn ist Erfahren genauso wichtig wie die Selbstverwirklichung (wenn nicht sogar wichtiger), denn diese allein führt sozusagen zum Schatz, aber nicht zum Besten (wie die thüringische Sage). Vielleicht muss man, um das Beste zu haben, zuerst etwas von der Welt erfahren und etwas erleben. Dieser Weg wird in verschiedenen Werken der deutschen Literatur dargestellt oder thematisiert, wie z.B. *Parzifal* (1200-1210) des Wolfram von Eschenbach, *Der grüne Heinrich* (1854-1855) von Keller, *Siddbarta* (1922) von Hesse, *Felix Krull* (1954) von Thomas Mann, *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973) von Plenzdorf und *Falsche Bewegung* (1975) von Handke.

Wir können also anhand des hier untersuchten Romans und der oben zitierten Werke annehmen, dass die Suche nach Glück im Sinne eines *Glückfindens* am Zielpunkt vergeblich ist. Dabei handelt es sich um eine utopische Vorstellung von Glück, denn das Glück an sich findet man nie, Glück erfindet man für sich selbst.

Literaturverzeichnis

- GOETHE, J. W. *Die Leiden des jungen Werther*. In: Goethes Werke. Band VI. München, Beck 1982.
- GOETHE, J. W. *Zur Farbenlehre*. In: Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 23 / 1. Wenzel, Manfred (Hrsg.) Frankfurt a. M Deutscher, Klassiker Verlag 1991.
- NOVALIS [d.i.: Friedrich von Hardenberg]: *Heinrich von Ofterdingen*. Hrsg. v. Wolfgang FRÜHWALD. Stuttgart: Reclam 1988. [1802]
- BRUSATIN, Manlio. *Geschichte der Farben*. Berlin, Diaphanes 2003.
- DAEMMRICH, Horst S. *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*. Tübingen, Basel, Francke 1995.
- FRANKHAUSER, Regula. *Des Dichters Sophia. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag 1997.
- FORSTNER, Dorothea. *Die Welt der Christlichen Symbole*. Innsbruck, Wien, Tyrolia 1986.

- HECKER, Jutta. *Das Symbol der blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumen-symbolik der Romantik*. Jena Frommann 1931.
- MOLNÁR, Gèza von. *Another Glance at Novalis Blue Flower*. In: *Euphorion*, 67, 1973, 272-286.
- OVERATH, Angelika. *Das andere Blau: Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart, Metzler 1987.
- 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.

A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa *

Eduardo Manoel de Brito **

Maria Célia Ribeiro Santos ***

Abstract: This essay aims at making a survey of Kafka's reception in Brazil. After justifying the importance of this study, I show how intermittently Kafka's work was translated into Brazilian Portuguese in the very beginning of his reception, that is to say, 1956. The first text published in Brazil was *Die Verwandlung*, which was written in German in 1915. However this text was not translated from the German, but from the English. Other texts were translated from the French. Translations from the German only appeared in 1983, among them the one with the "short stories" *Kleine Fabel, Der Geier, Gibs auf!* and *Vor dem Gesetz*. It is interesting to notice that essays and other articles in newspapers on Kafka and his work preceded the translations. For example, the first essay on the author was written by Otto Maria Carpeaux in August 1941 in the newspaper *Correio da Manhã*. Nowadays Kafka's work is object of considerable research in Brazil.

* A autora é doutorada em Literatura Alemã e pós-doutorada em Teoria Literária e Literatura Comparada. Atualmente é pesquisadora e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da USP. É ainda fundadora e coordenadora do grupo de pesquisa RELLIBRA e coordenadora do GT Literaturas Estrangeiras da ANPOLL.

** O autor é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã.

*** A autora é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã.

Keywords: Franz Kafka; Kafka's Brazilian Reception; Kafka's Translations into Portuguese.

Zusammenfassung: Zweck dieses Essays ist, einen Überblick über Kafkas brasilianischen Rezeption zu geben. Der Text beginnt mit einer Art Rechtfertigung dieser Forschung und stellt dann vor, wie Kafkas Werk am Anfang des Rezeptionsprozesses, das heißt 1956, sehr unsystematisch ins Portugiesische übersetzt wurde. Der erste in Brasilien veröffentlichte Text war *Die Verwandlung*, der schon 1915 in deutscher Sprache erschienen war. Jedoch wurde die Erzählung nicht aus der deutschen Sprache übersetzt, sondern aus dem Englischen. Andere Texte wurden aus dem Französischen übertragen. Übersetzungen aus dem Deutschen kamen erst ab 1983 in den Handel, unter ihnen die Texte *Kleine Fabel*, *Der Geier*, *Gibs auf!* und *Vor dem Gesetz*. Bemerkenswerterweise wurden Essays und andere Informationen über Kafka und sein Werk schon 1941 herausgegeben – also viel früher als die Übersetzungen. Im August jenes Jahres schrieb Otto Maria Carpeaux beispielweise den ersten Artikel über den Autor in der Zeitung *Correio da Manhã*. Heute ist Kafkas Werk Thema vieler Untersuchungen.

Stichwörter: Franz Kafka; Kafkas brasilianische Rezeption; Kafkas Übersetzungen ins Portugiesische

Resumo: O objetivo do presente ensaio é apresentar um panorama geral da recepção brasileira de Kafka. O texto inicia-se com a justificativa sobre a pertinência da pesquisa e mostra como Kafka, no início de seu processo receptivo, ou seja, 1956, foi traduzido de maneira não sistemática para o português. O primeiro texto publicado no Brasil foi *Die Verwandlung*, cuja versão alemã data de 1915. Entretanto a narrativa não foi traduzida a partir do alemão, mas sim do inglês. Outros textos foram traduzidos a partir do francês. Traduções diretas do original alemão só vieram a lume a partir de 1983, entre elas: *Kleine Fabel*, *Der Geier*, *Gibs auf!* e *Vor dem Gesetz*. É digno de nota que, já em 1941, publicaram-se ensaios e outras informações sobre Kafka e sua obra, portanto muito antes das traduções das obras propriamente ditas. Em agosto daquele mesmo ano, por exemplo, Otto Maria Carpeaux escreveu o primeiro artigo sobre o autor no jornal *Correio da Manhã*. A obra de Kafka é hoje tema de inúmeras pesquisas.

Palavras-chave: Franz Kafka; recepção brasileira de Kafka; traduções de Kafka para o português.

1. Alguma teoria. Contextualização

“A significação frasal é uma hipótese, que se erige sobre uma quantidade de significados correlacionados, que, por sua vez, são projetados sobre a base material dos significantes. O núcleo do significado frasal assim obtido é definível como ‘estado de fato’. Na acepção própria do termo, este ‘estado de fato’ é o primeiro passo da recepção. Para a constituição do ‘estado de fato’, no entanto, é necessária não só a atividade redutora do leitor, como, ao mesmo tempo, uma atividade catalisadora, que ocupe os vazios.”¹

Na decodificação das mensagens embutidas nos textos de Franz Kafka, sem dúvida, a paciente colaboração do leitor é absolutamente imprescindível. Talvez, por isso, deva merecer especial atenção a análise da recepção de sua obra. Afinal, os aspectos de sua produção, bem como os de sua representação foram, diríamos, quase que exaustivamente examinados nos países de língua alemã. Entendemos aqui por produção a organização imanente das estruturas verbais dos textos em pauta e, por representação a estética sócio-ideológica refletida e a refletir-se nas estruturas verbais dos mesmos textos, num processo de mão dupla.

A Estética da Recepção, ao propor o conceito de ‘horizonte de expectativas’, abre, de fato, a possibilidade ao leitor estrangeiro de, ao analisar

¹ LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio, Paz e Terra, 1979, p. 138. „Die Satzbedeutung ist eine Hypothese, die über einer Menge einander zugeordneter signifiés errichtet wird, die ihrerseits projiziert sind auf die materielle Basis der signifiants. Der Kern der so gewonnen Satzbedeutung läßt sich definieren als Sachlage. Die aus dem Satz gewonnen Sachlage ist der erste Schritt der Rezeption im eigentlichen Sinne. Zur Konstitution der sachlage bedarf es aber nicht nur der reduzierenden, sondern zugleich einer katalysierenden Tätigkeit des Rezipienten, die die sprachlich indizierten Leerstellen der konstituierten Sachlage besetzt.“ STIERLE, Karlheinz. „Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?“ In: STIERLE, Karlheinz. *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München: Wilhelm Fink, 1996, S. 292.

textos literários como os de Kafka, também com eles interagir, embora em circunstâncias bem diferentes das originais, e que, agora, podem ser tomadas até como propulsoras de inovações. Ao invés de deturpar a leitura dos textos produzidos pelo autor checo de língua alemã em tela, como há umas décadas atrás poderia ser considerado, ao contrário, a leitura / interpretação do leitor estrangeiro hoje só abre e enriquece ainda mais o significado dessas narrativas. Levamos em conta neste nosso texto não apenas as leituras das obras originais, como também as suas traduções para o português do Brasil, que nada são além de outras tantas leituras.

Textos, como os de Kafka, são lugares em que se enovelam infinitos cruzamentos de relações. Neste sentido, cabe ao leitor puxar um ou mais fios do novelo e, pacientemente, linearizá-lo, ou seja, cabe ao leitor, a partir da estrutura de apelo do texto e a partir de sua própria projeção sobre o texto, preencher os chamados ‘vazios’, quer dizer, dar uma forma ao que não está escrito, mas que é ativado em seu imaginário. Este configurar dos espaços vazios tanto pode ocorrer no plano horizontal das conotações metonímicas e seqüenciais, isto é, dos significados primários, quanto no plano vertical das conotações metafóricas, quer dizer, dos significados secundários. Assim, o leitor ou o tradutor acaba por tornar-se co-autor do texto ficcional lido e, através deste fenômeno de atualização / presentificação do texto, em que o ato de leitura/releitura se revela um verdadeiro ritual de vivificação da criação, portanto, um trabalho de realimentação do mito que é a literatura, elevar-se ao *status* de pequeno deus. Este preenchimento dos espaços vazios (a co-criação do texto literário) se, por um lado, obedece a fatores imponderáveis (inesgotáveis) de alto teor subjetivo, ligados ao leitor/receptor, por outro lado, prende-se indelevelmente às constantes do próprio texto.

É diante deste cenário teórico que achamos que o levantamento da recepção de Kafka no Brasil é relevante para a fortuna crítica do autor checo de língua alemã e, mais do que isso, é um foco gerador de outras múltiplas pesquisas.

O material (em preparação para publicação) foi coletado por Maria Célia Ribeiro Santos² e Eduardo Manoel de Brito³, com a orientação de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa.

Foram obtidas em “A recepção da obra de Franz Kafka em São Paulo. Parte I” de autoria de Maria Célia Ribeiro Santos as traduções existentes dos textos de Kafka, e em “A recepção da obra de Franz Kafka em São Paulo. Parte II” de autoria de Eduardo Brito foram arrolados os artigos, notas, resenhas, teses e similares sobre a obra do autor. Foram consultados dois dos jornais de maior circulação no Brasil, a saber, *O Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo*. Inúmeras revistas, acadêmicas e não acadêmicas, de cariz literário e não literário, bem como outros tipos de publicação, como prefácios, posfácios, orelhas, foram igualmente examinados. Entre as revistas não acadêmicas mencionamos, por exemplo, *Veja* e *Isto É*. Entre as acadêmicas, foram pesquisadas as Revistas *Novos Estudos CEBRAE* (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento), *Revista da USP*, *Alfa* (Revista do Departamento de Letras da Unesp), *Remate de Males* (Revista do Departamento de Letras da Unicamp), *Praga* (Revista de Estudos Marxistas),

² Os dados levantados por Maria Célia Ribeiro Santos atenderam à elaboração de um projeto de Iniciação Científica, com a aprovação e o apoio financeiro da FAPESP (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo), desenvolvido junto ao Curso de Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo, com o título: “A recepção da obra de Franz Kafka em São Paulo. Parte I”. Esta pesquisadora ocupa-se hoje com estudos aprofundados desta recepção. Investiga, sob a mesma orientação, as motivações existentes por detrás do “boom” de traduções de obras de Kafka no Brasil nas décadas de 60 e 70, da perspectiva do silêncio / silenciamento.

³ O material levantado por Eduardo Manoel de Brito também atendeu à elaboração de um projeto de Iniciação Científica, com a aprovação e o apoio financeiro da FAPESP, desenvolvido junto ao Curso de Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo, com o título: “A recepção da obra de Franz Kafka em São Paulo. Parte II.” Este pesquisador ocupa-se hoje com estudos aprofundados desta recepção. Investiga, sob a mesma orientação, as motivações existentes por detrás do “boom” de traduções de obras de Kafka no Brasil nas décadas de 60 e 70, da perspectiva da violência.

Pandaemonium Germanicum (Revista do Curso de Língua e Literatura Alemã da USP), entre outras.

2. Recepção reprodutiva. As traduções

No que diz respeito às traduções, podemos dizer que quase todos os textos de Kafka estão, hoje, traduzidos para o português do Brasil. No entanto, a realização dessas traduções foi muito assistemática, refletindo a falta de uma edição crítica em alemão, até há pouco inexistente. É possível distinguir quatro grandes fases no processo de tradução da obra de Kafka para o português do Brasil: uma 1ª fase que qualificaríamos como “descoberta do autor”, uma 2ª fase que designaríamos de “1º boom”, uma 3ª fase que chamaríamos de “2º boom” e uma 4ª fase que denominaríamos de “atual”.

Apesar da referência de Daniel Piza, em artigo para o jornal *O Estado de São Paulo* de 18.09.1991, a uma antologia com o título *Na Colônia Penal* que teria sido publicada em 1955, a 1ª obra de Kafka, em tradução para o português do Brasil, realmente localizada, foi *Die Verwandlung* (*A metamorfose*) de 1956, uma tradução realizada por Brenno Silveira, e que marca o início da 1ª fase. Trata-se de uma tradução efetuada a partir do texto em inglês, e publicada pela Civilização Brasileira no Rio de Janeiro. Essa tradução foi objeto de controvérsias. Enquanto Otto Maria Carpeaux, nos artigos “Romances proféticos” de 09.08. 1958 e “Livros que não há na mesa” de 13.06.1959, ambos publicados pelo jornal *O Estado de São Paulo* lamenta que nenhum texto de Kafka tenha sido traduzido no Brasil, estudiosos, como João Barrento e Edgard Cavalheiro, fazem referência em 1957 a essa tradução, desconhecida por Carpeaux. A própria editora Civilização Brasileira, em resposta à nossa solicitação de esclarecimentos, negou ter publicado tal tradução! Após várias buscas, contudo, dois exemplares deste texto controverso foram localizados no acervo de “Obras Raras” da Biblioteca Municipal Mário de Andrade em São Paulo, o que atesta a veracidade das informações de Barrento e Cavalheiro - a tradução de *A metamorfose* de 1956 realmente foi feita e existe.

Uma 2ª tradução, *Erstes Leid* (traduzida como *O artista do trapézio*), vem a público em 1958, pela editora Cultrix, de autoria e fonte não mencionadas. O texto faz parte de uma antologia com o título *Maravilhas do conto*

alemão, organizada por Diaulas Riedel. A seleção dos textos foi feita por Albert H. Widmann, com introdução e notas de Edgard Cavalheiro. Embora o tradutor não seja mencionado, há informações de que a tradução foi revista por T. Booker Washington, o que indica que o texto provavelmente também tenha sido traduzido a partir de edição inglesa. Uma segunda edição da tradução de *Die Verwandlung* (*A metamorfose*), de Brenno Silveira, vem a lume em 1963. Como se percebe, esta 1ª fase é marcada por traduções esporádicas feitas, principalmente, a partir do inglês.

A 2ª fase, a partir da década de 60 e estendendo-se pela de 70, já é assinalada por um aumento vertiginoso das traduções. Este “1º boom” coincide, curiosamente, com a implementação da ditadura militar em 1964 no Brasil. Obras já traduzidas são relançadas, outras recebem novas traduções e muitas outras são dadas a conhecer, como por exemplo, *Das Schloß* (*O castelo*), de autoria de Torrieri Guimarães, a partir de edição francesa. Esse famoso romance de Kafka foi publicado pela editora carioca Tecno-print em 1964. A edição brasileira traz um prefácio bastante longo também de Guimarães. Nota-se a intenção de explicar, não a obra kafkiana, mas a causa de todos os males da humanidade. Há uma tentativa exagerada de aproximar / comparar o escritor checo a Cristo! Há, também, muitas referências biográficas. Nesse mesmo ano de 1964, a editora Tema, de São Paulo, publicou *O processo* (*Der Prozeß*) igualmente traduzido por Torrieri Guimarães. A tradução também foi feita a partir do francês e, uma vez mais, o tradutor escreveu o prefácio. Com frases como “A fatalidade parece acompanhar cada um de seus passos, para pingar a sua gota de fel nas taças dos brindes”, Torrieri Guimarães permeia seu longo texto (20 páginas) de situações de dor e sofrimento em torno de Franz Kafka. A amplificação das dificuldades de relacionamento do escritor com seu pai dá-se de tal forma, que o leitor menos atento acaba por se esquecer das qualidades literárias da obra para sentir pena do autor. Curiosamente, o ano de 1965 foi o que trouxe à luz maior número de textos kafkianos traduzidos no Brasil: 43 ao todo! Mencionaremos alguns exemplos: *Amerika* (*América*) foi traduzido, a partir do francês, por Torrieri Guimarães e publicado pela editora paulista Exposição do Livro. No prefácio, o tradutor tece alguns comentários sobre os diferentes títulos atribuídos à obra: *Der Verschollene* (*O desaparecido*) e *Der Heizer* (*O foguista*). Guimarães diz ainda que “é através de

sua arte que ele [Kafka] foge ao problema, adia a solução, transfere-a, recolhe-se ao seu quarto, deixa à família as questiúnculas de dinheiro e aflição, para entregar-se aos seus ‘papeluchos’. Esses papeluchos compõem o primeiro capítulo da novela *América*.” O prefaciador acrescenta que o imigrante retratado em *América* seria o próprio Kafka e a senhora que ele conhece no Novo Mundo, sua mãe, aludindo ao complexo de Édipo. A novela *Die Verwandlung* (*A metamorfose*) começa a despontar como um dos textos mais bem aceitos pelo público brasileiro: é a única que conhece a 3.^a edição em 1965, ano em que os principais textos do autor estavam sendo publicados pela primeira vez no Brasil. Desta vez, a tradução de Brenno Silveira, publicada pela Biblioteca Universal Popular, do Rio de Janeiro, ganha um prefácio de Ênio Silveira. O prefaciador refere-se às interpretações e análises da obra de Kafka, afirmando que muitas vezes refletem “enfoque puramente pessoal de certos críticos” que descobrem “motivações alheias à real personalidade do escritor”. Para ele, Kafka é “o exemplo típico de um autor violentado pelos analisadores de sua obra”, o que contribuiria para tornar seus escritos “herméticos”. A antologia *A colônia penal*, de Torrieri Guimarães (1965) é a grande responsável pela publicação dos textos mais curtos de Kafka. Nela vários títulos famosos e imprescindíveis do autor marcam presença: *Das Urteil* (*A sentença*), *Ein Landarzt* (*Um médico rural*), *Vor dem Gesetz* (*Diante da Lei*), *In der Strafkolonie* (*Na colônia penal*), *Ein hungerkünstler* (*Um artista da fome*), *Erstes Leid* (*Um artista do trapézio*), *Die Verwandlung* (*A metamorfose*) e *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* (*Josefina, a cantora ou a cidade dos ratos*) são bons exemplos da excelente seleção que reúne 39 títulos. O volume foi publicado pela Exposição do Livro, de São Paulo, e conta com prefácio de autoria do tradutor. Novamente, é possível observar uma forte tendência para explicar a obra pela biografia do autor, tendência essa favorecida pela publicação, no Brasil, de diários e cartas de Kafka nos anos de 1964 e 1965. Um problema a ser levantado é o fato de Torrieri Guimarães referir-se à antologia como se fosse do próprio Kafka. Em nenhum momento, é esclarecido ao leitor que os textos não foram reunidos e dispostos daquela forma pelo autor (fato relevante, uma vez que se conhece a preocupação de Kafka com essa questão). Também não são indicados os critérios para a seleção dos textos. Em 1966, surge outra antologia: *Os melhores contos de Kafka*. Nela, encontram-se os seguintes

títulos: *Das Urteil* (*A sentença*), *Schakale und Araber* (*Chacais e árabes*), *Ein Bericht für eine Akademie* (*Comunicação a uma academia*), *Vor dem Gesetz* (*Diante da Lei*), *Kleine Fabel* (*Fábula curta*), *In der Strafkolonie* (*Na colônia penal*), *Der Geier* (*O abutre*), *Der Jäger Gracchus* (*O caçador Gracchus*), *Der neue Advokat* (*O novo advogado*), *Der Steuermann* (*O piloto*), *Der Nachbar* (*O vizinho*), *Erstes Leid* (*Primeiro desgosto*), *Von den Gleichnissen* (*Símbolos*), *Ein Landarzt* (*Um médico de aldeia*) e *Eine kaiserliche Botschaft* (*Uma mensagem imperial*). O tradutor é A. Serra Lopes e a fonte não é mencionada. Trata-se de uma publicação da editora paulista Arcádia. A antologia não apresenta comentários ou notas sobre eventuais dificuldades de tradução ou textos explicativos que abram as portas do mundo de Kafka ao leitor brasileiro. Por isso, somos levados a crer que o nome Kafka já constitui chamariz suficiente para a aquisição do livro. Vários dos textos aqui apresentados já haviam sido publicados anteriormente. Também os romances *Das Schloß* (*O castelo*) e *Der Prozeß* (*O processo*) conhecem reedições em 1966; em ambos os casos, a tradução é realizada por Torrieri Guimarães a partir do francês. A publicação fica por conta da editora carioca Tecnoprint. Geir Campos também traduz, em 1967, vários textos de Kafka sob o título *Kafka - Parábolas e Fragmentos*. A fonte não é mencionada e a editora responsável pela publicação é a Tecnoprint/Ediouro - Rio de Janeiro. O tradutor também prefacia o volume. Campos esclarece que o autor jamais organizou um volume com este título, reunindo os textos aqui traduzidos. Mas, conclui que os fragmentos reunidos podem transmitir ao leitor uma “imagem bastante aproximativa da obra kafkiana”. Refere-se a uma citação de George Lukács que diz ser o mundo do capitalismo o material de trabalho de Kafka. Segue-se, então, uma série de citações sobre Kafka e sua obra, todas elas referindo-se ao tema da alienação e da “condição de animalidade” em que é colocado o protagonista kafkiano. Geir Campos acrescenta, ainda, dados sobre a obra, bem como informações biográficas do autor. Em 1968, nova antologia é publicada. Trata-se de *A muralha da China*. O volume apresenta 30 textos de Kafka, traduzidos por Torrieri Guimarães. Entre eles, encontram-se *Der Bau* (*A construção*), *Die Abweisung* (*A recusa*), *Der Dorfschullehrer* (*A toupeira gigante*), *Beim Bau der chinesischen Mauer* (*Da construção da muralha da China*) e *Zur Frage der Gesetze* (*Sobre a questão das leis*). Há, também, a tradução de parte do texto *Der Aufbruch* (*A partida*). No volume publicado pelo Clube do Livro, de São Paulo,

encontra-se uma nota explicativa de Evangelista Prado, que tece o seguinte comentário acerca do “grande segredo kafkiano: a fuga, a ausência, a omissão, o medo, a insegurança, a angústia! Diz o estudioso que Kafka quis anular-se na hora da morte, como procurava desaparecer nas horas da vida!”, em alusão ao pedido que o autor fizera a Max Brod para queimar todos os seus escritos não publicados. Há, ainda, uma referência à influência exercida pelo ambiente na obra de Kafka, ressaltando que, se o autor tivesse nascido em qualquer outro lugar do mundo, “as nuvens e túneis, que marcam o seu monólogo, não teriam existido. Então, o ambiente exerceria função predominante, a tal ponto de mudar inteiramente o aspecto prospectivo de um homem? Sem dúvida é que é!” A obra de Kafka é descrita como um lamento, uma lamúria, uma queixa, um “retroagir”, uma volta sobre si mesmo, “constantes de admirável poder literário, num clima de medo e de incerteza”. O ano de 1969 foi marcado pela reedição de *O castelo* (*Das Schloß*), *A metamorfose* (*Die Verwandlung*) e *O processo* (*Der Prozeß*), todos traduzidos e prefaciados por Torrieri Guimarães. Os dois primeiros são publicados pela Ediouro / Rio de Janeiro e o último pela editora paulista Hemus.

Nesse mesmo ano, surge nova antologia. Desta vez, contendo apenas três títulos: *Die Verwandlung* (*A metamorfose*), traduzido a partir do inglês por Brenno Silveira; *In der Strafkolonie* (*Na colônia penal*), traduzido por Leandro Konder; e *Ein Hungerkünstler* (*O artista da fome*), em tradução realizada por Eunice Duarte. As duas últimas traduções foram feitas a partir de edições em língua francesa. A editora é a Civilização Brasileira. O volume não apresenta prefácio ou nota explicativa.

Nos anos 70, o grande destaque fica por conta de *Der Prozeß* (*O processo*) – 4 edições – e *Die Verwandlung* (*A metamorfose*) – 3 edições. Marques Rebêlo traduz, de fonte não mencionada, *O processo*, publicado pela Tecnoprint em 1971. A tradução desse mesmo texto realizada por Torrieri Guimarães é publicada pela editora Abril (São Paulo) em 1975 e reeditada em 1979. Manoel Paulo Ferreira e Syomara Cajado são os responsáveis por nova tradução de *O processo* em 1977. A fonte não é mencionada e a publicação é de responsabilidade do Círculo do Livro (São Paulo). *A metamorfose* também é traduzida por Marques Rebêlo em 1971 e reeditada em 1972 pela editora Ediouro do Rio de Janeiro. Em 1976, o Clube do Livro reedita a tradução de Torrieri Guimarães.

Em 1983, Modesto Carone, professor de Literatura Alemã da Universidade de São Paulo e de Teoria da Literatura da Universidade de Campinas, escritor, crítico literário e ensaísta, inicia uma 3ª fase, marcada por traduções feitas a partir do original em língua alemã, fase esta que também se assemelha a um “boom”, pois antigas traduções feitas a partir do inglês e do francês são agora refeitas a partir do alemão, obtendo com isso enorme credibilidade. Em comemoração ao centenário de Franz Kafka, o jornal *Folha de S. Paulo*, publica caderno especial (03.07.1983), com título de “Século Kafkiano”. Nesse caderno, encontram-se traduzidos, por exemplo, *Kleine Fabel (Pequena Fábula)*, *Der Geier (O abutre)*, *Gibs auf! (Desista!)* e *Vor dem Gesetz (Diante da lei)*, todas traduções de Carone. Ainda no mesmo caderno, encontram-se dois textos traduzidos por Lúcia Nagib. São eles: *Eine kaiserliche Botschaft (Uma mensagem imperial)* e *Ein Schlag ans Hoftor (Um golpe na porta do solar)*. As fontes não são mencionadas.

A partir das traduções publicadas em jornal por Modesto Carone, as edições ganham posfácios de refinada análise levados a cabo pelo tradutor. É o caso da antologia *Um artista da fome e A construção*, publicada pela editora Brasiliense, de São Paulo, em 1984. Os títulos traduzidos foram: *Erstes Leid (Primeira dor)*, *Eine kleine Frau (Uma mulherzinha)*, *Ein Hungerkünstler (Um artista da fome)*, *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse (Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos)* e *Der Bau (A construção)*.

No posfácio, Carone explica que “as narrativas reunidas neste livro pertencem à última fase da produção literária de Franz Kafka, mais exatamente ao período que vai do início de 1922 até metade de 1924”. Esclarece que os quatro primeiros textos foram, ao contrário do que aconteceu à maior parte da obra de Kafka, coligidos pelo próprio autor, sob o título geral de *Um artista da fome*. Segundo o tradutor, Kafka talvez tivesse preferido incluir nesta seleta *A construção*, em vez de *Josefina*, mas como à época da entrega da antologia para publicação ainda não conseguira elaborar o desfecho de *A construção*, a antologia saiu com a história da ratinha cantora. *A construção* permaneceu inacabada e chegou até nós como fragmento, o que não a impede de ser “uma das fábulas mais fortes e sombrias da ficção kafkiana – a ponto de haver quem a considere o testamento literário do autor”. E, por esse motivo, esta narrativa foi incluída na antologia organizada por Carone. O tradutor ainda comenta as condições de publicação dos

demais textos em alemão e acrescenta: “no que diz respeito à presente tradução, os fatos referidos desempenham papel importante, uma vez que a intenção foi não só tomar como ponto de partida o original alemão, mas também sua versão definitiva. Pois é sabido que Kafka tem sido traduzido, no Brasil, de segunda mão – muitas vezes do ‘original inglês’ – e que as versões estrangeiras de onde derivam as brasileiras têm como base textos que só nos últimos anos vêm sendo submetidos a um exame editorial mais rigoroso”. Essa antologia conhece sua segunda edição em 1985.

Em 1985, *Die Verwandlung* (*A metamorfose*) é também traduzida por Modesto Carone e publicada pela mesma editora Brasiliense. No posfácio, Carone refere-se aos acontecimentos que cercaram a primeira publicação do texto em alemão. Afirma que a intenção do autor era publicar *A metamorfose* juntamente com *O veredicto* e *O fogueiro* num volume que deveria se chamar *Os filhos* (*Die Söhne*). Mais tarde, teria tentado publicar *A metamorfose* com *O veredicto* e *Na colônia penal* sob o título *Punições* (*Strafen*). Nenhuma das duas tentativas foi realizada e a novela *A metamorfose* veio a lume em outubro de 1915 em revista pela Editora Kurt Wolff e, mais tarde, devido ao seu sucesso, foi publicada isoladamente pela mesma editora. Modesto Carone comenta as traduções brasileiras de *A metamorfose*, assinalando que a publicação da editora Brasiliense é a primeira traduzida diretamente do alemão (70 anos depois da primeira publicação do original!) Esclarece, também, que sua tradução busca manter a fidelidade possível “não só à letra do texto, mas também à sintaxe pessoal do autor”, sintaxe que teria a “função de assinalar, no recorte tortuoso e preciso da frase, não só a trama em que se perde o personagem, como também sua necessidade de ‘naturalizar’, pela *lucidez*, o absurdo da situação descrita. (A mediação é dada por um narrador neutro, ou cara-de-pau, através dos discursos direto e indireto livre.) Nesse sentido, não deve surpreender que a frase em português mais de uma vez ultrapasse, na tradução, os seus limites rotineiros, sujeitando-se a ‘violências’ com o intuito de *trazer* para a língua de chegada a consistência compacta do original. Acresce ainda que a notação obsessiva e naturalista do detalhe cumpre, em Kafka, a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real, o que dá ao insólito a nítida sensação do *déjà vu*. Sendo assim, uma tradução que dê conta dos desígnios kafkianos – sem exclusão do seu humor negro – tende a se conformar à base realista da sua prosa, *cortando o barato* de qualquer nuance mágica”.

Chama-nos a atenção o fato de que, neste ano de 1985, são publicadas outras duas traduções de *A metamorfose*. Uma reedição da tradução feita a partir do inglês por Brenno Silveira, publicada pela Civilização Brasileira e uma nova tradução realizada também a partir do inglês por Enio Silveira e Marques Ribeiro Calouro, cuja publicação fica a encargo da editora Tecnoprint.

O *processo* é traduzido por Modesto Carone em 1988 e publicado pela editora Brasiliense. A tradução é seguida de um posfácio em que o tradutor tece comentários acerca das circunstâncias em que o romance, que Kafka não chegou a publicar, foi escrito, e faz observações sobre a disposição dos capítulos, bem como sobre o caráter ‘fragmentado’ da obra. Kafka não redigira os fragmentos mencionados em um caderno, como costumava fazer; mas arquivara-os em envelopes separados, o que ocasionou o fato de alguns desses fragmentos, quando da edição feita por Max Brod, haverem perdido a seqüência cronológica. Carone oferece ainda algumas linhas interpretativas, a partir das quais é possível analisar o romance, brindando o leitor com uma visão abrangente do que se tem escrito sobre o romance.

Nesta fase, faz-se necessário assinalar a tradução “heterodoxa” de Flávio Kothe em 1989 do texto *Vor dem Gesetz*, costumeiramente traduzido como *Diante da lei*, por ele traduzido como *Ante(s) (d)a lei*. O texto está inserido em uma antologia com o título de *Nas Galerias*. Alguns dos títulos aqui traduzidos são: *Das Urteil (A sentença)*, *Das Schweigen der Sirenen (O silêncio das sereias)* e *Auf der Galerie (Nas galerias)*. Todos os textos da antologia são traduzidos por Flávio Kothe a partir do alemão. A publicação é de responsabilidade da editora Estação Liberdade de São Paulo. Na apresentação intitulada “Formas da contradição em Kafka”, Kothe explica o motivo pelo qual preferiu traduzir o título *Vor dem Gesetz* por *Ante(s) (d)a lei*: “Ao não assumir o risco de enfrentar os possíveis perigos, ao ficar aguardando as soluções, o protagonista fica ante a lei, diante da lei, porque está antes da lei, aquém da lei; ele não chega até a lei, ele só aceita a lei do outro como a sua própria, ele mesmo não tenta fazer a lei”. Daí o título em português, que resgata a polissemia da preposição alemã “vor” como lugar – “ante” –, e como tempo – “antes” .

O momento atual caracteriza-se, no que tange ao trabalho tradutório, por estabilidade, já que a obra do autor em foco se encontra quase na tota-

lidade traduzida para a nossa língua. O último texto publicado (2003) foi *Träume* (Sonhos), traduzido por Ricardo F. Henrique a partir do alemão e publicado pela editora Iluminuras. Trata-se de uma reunião das descrições de sonhos feitas por Kafka em seus diários e em cartas. A apresentação é escrita por Márcio Seligmann-Silva.

Destaca-se, além disso, a tradução de *Amerika* (América) realizada por Susana Kampff Lages e publicada pela editora 34 (São Paulo) em 2003. A edição apresenta um posfácio redigido pela tradutora, intitulado “Das (im)possibilidades de traduzir Kafka”, e comentários nas “orelhas” feitos por Márcio Seligmann-Silva. Lages procura resgatar a “inconclusão” kafkiana. Diz ela que “é precisamente uma compreensão radical desse elemento de ‘inconclusão’, de falta, em Kafka que nos levou a resgatar, dos dois volumes que compõem a edição crítica de *O desaparecido*, elementos excluídos do texto estabelecido no primeiro volume e incluídos apenas no volume do ‘aparato crítico-editorial’. Além disso, incluímos também elementos do texto estabelecido por seu primeiro editor, Max Brod. Essa operação de recontaminação do original com as ‘sujeiras’ do manuscrito kafkiano e de sua edição primeira vai, portanto, no sentido de resgatar algo que, como observou Borges, é essencial à arte de Kafka: sua fundamental inconclusão.” Note-se ainda que a tradutora manteve os dois títulos da obra: na capa, lê-se *O desaparecido ou Amerika*.

Nesta fase é, no entanto, interessante verificar que é possível encontrar no mercado tanto as traduções antigas, realizadas a partir de traduções em outras línguas, novamente relançadas, como as traduções feitas a partir do original. Ao que parece o leitor médio não leva em consideração essa diferença. Também é possível depararmos com trechos de traduções de narrativas de Kafka, publicados em coletâneas, ostentando, porém, outros títulos que não os das obras de onde foram retirados, o que pode deixar o pesquisador da recepção um pouco desorientado.

3. Recepção crítica. Artigos, notas, etc.

No que toca à recepção crítica da obra de Kafka, é curioso verificar que as notas, os artigos, as resenhas e afins chegam ao público brasileiro antes das traduções. O primeiro estudo inteiramente dedicado a Franz Kafka, “Franz

Kafka e o mundo invisível”, é publicado por Otto Maria Carpeaux no jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, em 1941 e, posteriormente, incluído no seu livro *Cinzas do Purgatório* de 1942.

A partir da segunda metade dos anos 40, passam a surgir textos nos quais o autor tcheco é mencionado como uma referência literária. O primeiro texto da imprensa paulista que se refere a Kafka está datado de 19 de maio de 1945. Tal texto, intitulado “O homem, o romance e o realismo”, foi escrito por René Tavernier e corresponde a um ensaio sobre o realismo e suas manifestações contemporâneas. Citamos o argumento central do texto e a citação a Franz Kafka:

O romance moderno faz da realidade uma idéia profunda e leve, diferente daquela dos irmãos Goncourt. O processo do romance está ligado ao desenvolvimento do realismo, ao enriquecimento de uma noção tão essencial à arte e à nossa vida, uma vez que pretende revelar o sentido e a verdade. (...) Depois de Rilke e principalmente de Kafka, uma onda de fantástico invadiu a arte francesa, um fantástico concentrado, sistemático, de que “Thomas, o obscuro”, de Maurice Blanchot, é o exemplo mais típico.⁴

Trata-se de um texto rico e profundo, que, contudo, apenas cita Kafka, sem tecer maiores considerações sobre sua obra. A presença de Blanchot no artigo é um dado importante, visto que Maurice Blanchot foi autor de estudos perspicazes e reconhecidos pela crítica especializada como fundamentais sobre Kafka.⁵

Observando-se o que foi escrito acerca da obra de Kafka, tanto em jornais, quanto em revistas, podemos distinguir esses escritos e agrupá-los tanto por ordem cronológica, quanto tematicamente. Nota-se, por exemplo, que, depois destas primeiras observações acerca da obra de Kafka, o tom das apreciações passa a incidir sobre a correspondência entre a temática do texto e a biografia do autor. Em todo o período iniciado nos anos quarenta e chegando até o começo do século XXI, a obra de Franz Kafka é

⁴ *O Estado de São Paulo*, 19 de maio de 1945, p. 4.

⁵ BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica 1991.

tomada como um paradigma literário. Esse é o aspecto mais duradouro da recepção de Kafka no Brasil presente no levantamento dos jornais pesquisados.

Os primeiros textos que mencionam Kafka, nos anos 40, são superficiais e as menções a Kafka não aprofundam nenhum aspecto em particular. O mais comum é apresentar Kafka como um paradigma da literatura moderna, ou seja, os escritores são lidos a partir de uma fita métrica kafkiana, segundo a qual eles são ou não escritores que conseguem retratar o mundo contemporâneo sob a égide do absurdo da existência humana. Uma exceção a isso é o texto de Valdomiro Autran Dourado, publicado no jornal *Folha de São Paulo* (24.04.1949). Num ensaio totalmente dedicado à obra de Franz Kafka, Dourado apresenta resumos das principais obras do autor (*Metamorfose, O Processo, América, O Castelo*), além de tecer comentários sobre seus textos curtos. A leitura das obras é psicologizante, buscando entender a obra através dos dados biográficos do autor.

Os anos 50 consolidam a “vocalização” de Kafka como paradigma literário, conforme mencionado sobre a década de 40. Além disso, os jornais noticiam lançamentos de obras kafkianas ou sobre Kafka no exterior, bem como o lançamento de *A Metamorfose*, na tradução de Breno Silveira, no Brasil. Curiosamente, o conceito de Kafka como paradigma literário é utilizado para fazer crítica sobre a literatura alemã contemporânea, ou seja, os autores de língua alemã passam a ser considerados segundo a sua proximidade ou distanciamento formal e / ou temático em relação a Kafka. Tal situação é percebida em ensaios críticos publicados pelo jornal *Folha de São Paulo*, todos escritos no ano de 1957, sobre autores como Albrecht Goes, Walter Jens, Ernst Jünger, Hermann Broch, Robert Musil.

Nas décadas de 60 e 70, com a obra de Franz Kafka sendo traduzida e retraduzida no Brasil, os artigos que noticiam os lançamentos ocupam um lugar privilegiado. Os artigos não apenas põem em evidência as obras lançadas, mas tecem comentários sobre as mesmas, sendo que tais comentários oscilam entre críticas biográficas, que vêem a obra de Franz Kafka como um desdobramento de suas experiências pessoais (seguindo a linha do tradutor Torrieri Guimarães) e leituras proféticas, considerando o autor um visionário, que anteviu os grandes sistemas autoritários do século XX (Nazismo, Fascismo e Stalinismo). O livro *A Metamorfose* comparece

reiteradamente, durante o ano de 1963, na lista dos livros mais vendidos, conforme vários artigos publicados pelo jornal *Folha de São Paulo*. O ano de 1963 terá um componente a mais na construção da recepção da obra de Franz Kafka no Brasil: o lançamento do filme de Orson Welles, *O Processo* (*The Trial*). O filme, considerado pela crítica de então, mais kafkiano do que o próprio Franz Kafka, é o responsável por uma maior aproximação do autor tcheco ao grande público. Entretanto, Otto Maria Carpeaux não deixa de manifestar seu descontentamento com a adaptação levada a cabo no filme, no artigo de sua autoria “Processo Perdido” (jornal *O Estado de São Paulo*, 07.03.1964).

Ao lado de textos superficiais, nos quais Kafka é apenas mencionado, os anos 60 e 70 – em plena ditadura militar – testemunham o surgimento de livros com críticas profundas e fundamentais às obras de Franz Kafka feitas por autores brasileiros, tais como *Kafka, vida e obra*, de Leandro Konder (noticiado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, 05.11.1966); *A sereia e o desconfiado*, de Roberto Schwarz (noticiado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, 30.07.1966); *Os doze estudos*, de Anatol Rosenfeld (noticiado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, 28.04.1974). Além destes estudos, no ano de 1969 é traduzido o livro *Kafka: pró e contra*, de Günther Anders, por Modesto Carone (jornal *O Estado de São Paulo*, 13.09.1969), que, como vimos, mais tarde verteria para o português a maior parte da obra ficcional de Franz Kafka a partir do alemão. Surge, ainda, na década de sessenta, o primeiro suplemento literário totalmente dedicado à obra do autor tcheco, *Sem título* (jornal *O Estado de São Paulo*, 12.03.1966), com textos de renomados críticos e intelectuais brasileiros. É neste suplemento que se encontra o poema “kafkiano” de Carlos Drummond de Andrade, que transcreveremos ao final.

A década de 80 e a atualidade constituem um tempo marcado pelas traduções de Carone, em que ao já vasto universo de referências kafkianas na imprensa escrita vem somar-se o enfoque estilístico da obra do autor: Kafka é, agora, também tomado como um autor de excepcional capacidade literária, criador de uma escrita peculiar. Surgem estudos sobre a língua alemã usada por Kafka. É nesta década de 80 que surgem os números especiais de cadernos literários da grande imprensa, totalmente dedicados à obra de Franz Kafka, com artigos de renomados críticos, escritores brasi-

leiros e professores de literatura alemã, como por exemplo: *Século Kafkiano* (jornal *Folha de São Paulo*, 03.07.1983). Além desses artigos, Kafka é capa de várias edições dos mesmos jornais.

Até o ano de 1999 só havia notícia de uma dissertação de mestrado sobre a obra de Kafka, orientada por Erwin T. Rosenthal e defendida em 1973 por Ruth Röhl na Universidade de São Paulo. Hoje, já é possível encontrar outros trabalhos de grau sobre o autor como, por exemplo, o de Daniel Puglia, orientado por Sylvia Leser de Melo, do Instituto de Psicologia, da Universidade de São Paulo, intitulado *Um artista da fome: a imagem do artista numa narrativa de Franz Kafka* (2000) ou o de Enrique Isaac Mandelbaum, orientado por Jacó Guinsburg, do Departamento de Letras Orientais, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, também da Universidade de São Paulo, intitulado *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível* (2001), ou ainda o mestrado de Maria Célia Ribeiro Santos com o título *Da borboleta à lagarta: um estudo do silêncio em “A metamorfose” de Franz Kafka* (2004), orientado por Celeste Ribeiro de Sousa do Departamento de Letras Modernas da mesma instituição. Há, além disso, outros trabalhos em desenvolvimento, como os já citados de Eduardo Manoel de Brito que em seu doutorado se ocupa da representação e da recepção brasileira da violência em Kafka, e o de Maria Célia Ribeiro Santos que também em seu doutorado debruça-se sobre a representação e a recepção brasileira do silêncio/silenciamento presente em obras do autor, ou o de Renato Faria, que examina a construção labiríntica em *A construção*.

4. Recepção produtiva. Textos poéticos

Além da recepção crítica, encontramos, pelo menos, cinco casos de recepção produtiva de Kafka no Brasil, isto é, há obras de autores brasileiros que, de alguma forma, dialogam com obras do escritor checo. Dois desses casos são produções literárias em prosa, três são textos de poesia. Em prosa, temos *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo e *Os leopardos de Kafka* de Moacyr Scliar. Dos três textos de poesia, dois são eruditos e um popular, a saber: “K” de Carlos Drummond de Andrade, “O k do problema” de Haroldo de Campos e “Uma barata chamada kafka” de Paulinho Moska, Luiz Guilherme e Marcelo Marques, compositores da banda de rock “Os inimigos do rei”.

No caso do romance de Veríssimo, publicado em 1971, a ligação com Franz Kafka e sua obra faz-se a partir do nome de um café (*Kafé Kafka*), onde membros da elite local se reúnem para discutir temas políticos, culturais e literários, numa história de cunho realista-fantástico, na qual mortos insepultos, por causa de uma greve dos coveiros da cidade, voltam à sociedade onde viveram, exigindo um sepultamento digno. Há que observar que a história foi escrita durante a fase mais cruel da ditadura militar brasileira (governo de Emílio Garrastazu Médici, 1969-1973) e, portanto, não há como deixar de relacionar o clima de exceção reinante no país à época (militarização, tortura, prisões arbitrárias) com a atmosfera insólita criada na obra do escritor gaúcho, num estilo próximo ao de Kafka, isto é, utilizando para situações absolutamente incomuns descrições “realistas”, “naturais”, “sem sobressaltos”, nem como deixar de lembrar, a partir da sugestão evocada pelo nome do café – *Kafé Kafka* – as situações existenciais absurdas, criadas pelo autor checo.

Em *Os leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar, obra publicada em 2000, encontramos já no título a abertura de uma vereda que nos conduz a Kafka, o autor de *O processo*, de *O castelo*. O leitor, conhecedor da obra do escritor checo, adentra a leitura da obra brasileira, esperando situações insólitas, absurdas, incomuns, configuradas numa linguagem proveniente do âmbito do corriqueiro, do cotidiano. De fato, trata-se de uma bem humorada aventura policial que tem início no começo do século XX, quando um comunista trapalhão, que é o personagem principal de nome Ratinho, é encarregado de contatar um escritor judeu, militante comunista, na cidade de Praga. A relação que se estabelece com o autor Franz Kafka é imediata, pois Kafka também era judeu, escritor, e nasceu e viveu em Praga. Como Ratinho, o personagem principal, perde todos os dados da pessoa com quem teria de entrar em contato, acaba por pensar que se trata, realmente, de Franz Kafka, o escritor, de modo que confunde uma personagem com a outra. Durante o encontro com a pessoa que ele julga ser o escritor (na verdade, morto há décadas), recebe um texto misterioso em alemão, intitulado *Leoparden im Tempel*. A partir daqui uma seqüência de desencontros se dá e, ao final, Ratinho acaba por fugir para o Brasil. Anos depois, durante a ditadura militar, e já com família constituída, Ratinho vivencia a prisão do próprio neto nos porões da ditadura e o texto misterioso de Franz Kafka

acaba por cair nas mãos dos agentes policiais militares, os quais não entendem nada do que está escrito. Libertado o neto, Ratinho tenta recuperar o original escrito por Kafka, agora nas mãos da polícia, mas consegue recolher apenas um fragmento de papel numa lixeira da delegacia. Ao final do texto, Ratinho tem um sonho com os leopardos de Kafka, no qual ele mesmo se torna um personagem kafkiano.

Tanto esta narrativa como a anterior estabelecem, de um lado, um diálogo com a época da ditadura militar, na medida em que, de alguma forma, ecoam as circunstâncias em que foram produzidas e, de outro lado, remetem através do vocábulo “Kafka” o imaginário do leitor para as questões presentes na obra deste escritor. Trata-se, é claro, de um exame a merecer um aprofundamento maior que, entretanto, ultrapassa o escopo deste trabalho.

No caso dos poemas, há outras observações, ainda que breves, a fazer. Em “K” de Carlos Drummond de Andrade, sem dúvida, há inúmeras pistas intertextuais a evidenciarem-se ao conhecedor da obra de Franz Kafka, como por exemplo, a coincidência entre o K do poema e o K. do nome do protagonista de *O castelo*.

K

Uma letra procura
o calor do alfabeto
Uma letra perdida
no calor da estalagem.
Constante matemática
na teia de variáveis,
uma letra se esforça
por subir à palavra
que não se molda nunca
ou se omite à leitura
na câmara sombria
carvão cavado em dia.

O ponto segue a letra
em seu itinerário.
Cachorro, escravo, mínimo

secretário que busca,
fadado a consumir-se
ante constelações
de símbolos multívocos,
ele próprio enganado
a seu amo, no engano
de pleitear a chave
do que é vôo, na ave.

K.

Mas o alfabeto existe
em si, por si, na graça
de existir, na miséria
de não ser decifrado,
mesmo que seja amado.
O súbito vocábulo
queima de sul a norte
o espaço neutro, e ele
a letra não figura.
A letra inapelada
que exprime tudo, e é nada.

Tanto o personagem de Kafka quanto a letra do poema de Drummond “procuram no calor da estalagem” algo. Assim como a letra “K” do poema de Drummond “se esforça por subir à palavra que não se molda nunca”, assim também o K. de *O castelo* se esforça por ter acesso ao senhor do burgo, sem sucesso.

No caso do poema de Haroldo de Campos, “*O K do problema*”, há que levar também em conta o lúdico concretista.

O K do problema

ODRADEK o texto testa
a vontade que adestra

e a destra de K
o pai contesta
a ordem manifesta
que atesta e que é esta

ODRADEK retesa
o não que represa
e faz dele uma testa
de texto que detesta
esta ordem correta
à sinistra de K
o pai fazendo teste
para peru de festa

ODRADEK
a OBRA de K
resta

Embora se trate, como no caso anterior, de material a exigir uma investigação mais profunda, que não cabe neste espaço, não há como não voltar a associar a letra “K” deste poema à célebre personagem do romance *O castelo* e ao próprio nome do autor Franz Kafka que, como todos sabem tinha um relacionamento bastante insatisfatório com seu pai, tal como também “a destra de K o pai contesta”. Ficam registrados, aqui, apenas estímulos de pesquisa.

Igualmente no poema popular composto por Paulinho Moska, Luiz Guilherme e Marcelo Marques da banda de rock “Os inimigos do rei”, a evocação do escritor checo é manifesta.

Uma barata chamada kafka

Encontrei uma barata na cozinha
Eu olhei para ela ela olhou para mim
Ofereci a ela um pedaço de pudim
O curioso foi que ela

Ela disse sim vem cá ficar comigo
Sim! gosta de tudo que eu gosto

Sim! vem cá ficar comigo
 Sim! vem kafka!

Ofereci a ela um disco de Sex pistols
 Ofereci a ela uma batida de limão
 Perguntei se ela gostava dos beatles
 Perguntei se ela era de escorpião

Você mora na barata ribeiro num edifício
 Que tem um buraco perto do chuveiro
 Já se drogou com detefon, insetizan, fumou baygon
 Tudo quanto é tipo de veneno você acha bom

Como posso evitar essa coincidência
 Encontrar uma barata com a minha aparência
 Como posso evitar

La cucaracha, la cucaracha
 Tome cuidado com a sandália de borracha

Não só o nome de Kafka surge no título do poema, como também a palavra “barata” remete para a célebre narrativa *A metamorfose* de sua autoria. É consabido que o termo alemão “Ungeziefer” recebeu em português a tradução de “barata”. É em barata que, um dia, Gregor Samsa acorda transformado. É para esta relação que os versos “Como posso evitar essa / Coincidência/Encontrar uma barata com a minha / Aparência” parecem apontar. Aqui fica também uma sugestão de trabalho.

A intertextualidade entre estes 3 poemas pede, sem dúvida, exame mais detalhado que, não obstante, extrapola o objetivo desta apresentação.

5. Arremate

Para concluirmos este apanhado geral da recepção de Kafka no Brasil, diríamos que sua obra hoje está, por assim dizer, inteiramente traduzida. No que diz respeito à crítica produzida no país em torno de seus livros, podemos dizer que, até os dias de hoje, com algumas boas exceções, falou-se muito de Kafka, empregou-se freqüentemente o adjetivo “kafkiano” como sinônimo de “absurdo”, sem que, no entanto, se conhecesse bem sua obra.

As exceções existem por conta dos artigos jornalísticos surgidos após as traduções consagradas do professor Modesto Carone, na sua incansável tarefa de re-situar o termo kafkiano como um adjetivo de cunho literário e não como um subproduto psicológico ou político. Só a partir da década de 80 as traduções de seus textos passam a ser feitas a partir do original e, só nos dias de hoje, Kafka é, finalmente, no Brasil, trazido à Academia para ser examinado a fundo. Caso para pensar e investigar. A recepção produtiva a seus escritos continua um campo de pesquisa praticamente intocado.

Referências bibliográficas

- ANDERS, Günther. *Kafka: pro e contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo, Perspectiva 1969.
- ANDRADE, Carlos Drummond. “K”. In: *O Estado de São Paulo* (capa do suplemento literário), 12/03/1966.
- BARRENTO, João (Org.). *Deutschsprachige Literatur in portugiesischer Übersetzung. Eine Bibliographie (1945-1978)*. Bonn-Bad Godesberg, Inter Nationes 1978.
- BRITO, Eduardo Manoel de. *A recepção da obra de Franz Kafka em São Paulo. Parte II*. Impresso. Pesquisa de Iniciação Científica / FAPESP 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “O k do problema” In: CAMPOS, Haroldo de. “Um realismo de linguagem?” *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 21/05/1966.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Franz Kafka e o mundo invisível”. In: *A cinza do purgatório*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil 1942.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Livros que não há na mesa”. In: *O Estado de São Paulo* de 13/06/1959.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Processo perdido”. In: *O Estado de São Paulo* de 07/03/1964.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Romances proféticos”. In: *O Estado de São Paulo* de 09/08/1958.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil 1942.

- CAVALHEIRO, Edgard. “A semana e os Livros: As melhores traduções”. In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário nº 13, p. 6, 04 jan.1957.
- DOURADO, A. Valdomiro. “Kafka e a solidão”. In: *Folha de São Paulo*, 24/04/1949.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Brenno da Silveira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1956.
- KAFKA, FRANZ. *A metamorfose*. Trad. Marques Rebelo. Rio de Janeiro, Ediouro 1971.
- KAFKA, FRANZ. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense 1985.
- KAFKA, FRANZ. *A muralha da china*. Antologia. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Clube do Livro 1968.
- KAFKA, FRANZ. *América*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo, Editora 34 2003.
- KAFKA, FRANZ. *América*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro 1965.
- KAFKA, FRANZ. *Da borboleta à lagarta: um estudo do silêncio em “A metamorfose” de Franz Kafka*. São Paulo, FFLCH-USP 2004.
- KAFKA, FRANZ. *Kafka. Parábolas e fragmentos*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro, Tecnoprint / Ediouro 1967.
- KAFKA, FRANZ. *Na colônia penal*. Antologia. Org. e Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro 1965.
- KAFKA, FRANZ. *Nas galerias*. Antologia. Trad. Flávio Kothe. São Paulo, Estação Liberdade 1989.
- KAFKA, FRANZ. *O castelo*. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro, Tecnoprint 1964.
- KAFKA, FRANZ. *O castelo*. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro, Tecnoprint 1966.
- KAFKA, FRANZ. *O castelo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Tema 1964.
- KAFKA, FRANZ. *O processo*. Trad. Manuel Paulo Ferreira e Syomara Cajado. São Paulo, Círculo do Livro 1977.

- KAFKA, FRANZ. *O processo*. Trad. Marques Rebelo. Rio de Janeiro, Tecnoprint 1971.
- KAFKA, FRANZ. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense 1988.
- KAFKA, FRANZ. *O processo*. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro, Tecnoprint 1966.
- KAFKA, FRANZ. *Os melhores contos de Kafka*. Antologia. Org. e Trad. A. Serra Lopes. São Paulo, Arcádia 1966.
- KAFKA, FRANZ. *Pequena fábula, O abutre, Desista!, Diante da lei*. Trad. Modesto Carone. In: *Folha de São Paulo* de 03/07/1983.
- KAFKA, FRANZ. *Sonhos*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo, Iluminuras 2003.
- KAFKA, FRANZ. *Um artista da fome e A construção*. Antologia. Trad. Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense 1984.
- KAFKA, FRANZ. *Uma mensagem imperial e Um golpe na porta do solar*. Trad. Lúcia Nagib. In: *Folha de São Paulo* de 03/07/1983.
- KONDER, Leandro. *Kafka, vida e obra*. In: *O Estado de São Paulo* de 05/11/1966.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro, Paz e Terra 1979.
- MANDELBAUM, Enrique Isaac. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo, FFLCH-USP 2001.
- OS INIMIGOS DO REI (id est: Paulinho MOSKA / Luiz GUILHERME / Marcelo MARQUES). *Uma barata chamada Kafka*. In: www.inimigos-do-rei.cifras.art/br
- PIZZA, Daniel. “Bienal do Rio traz poucas novidades”. In: *O Estado de São Paulo* de 18/09/1991.
- PUGLIA, Daniel. *Um artista da fome: a imagem do artista numa narrativa de Franz Kafka*. São Paulo, Instituto de Psicologia – USP 2000.
- RIEDEL, Diaulas (Org.). *Maravilhas do conto alemão*. Antologia. Trad. revista por T. Booker Washington. São Paulo, Cultrix 1958.

- RÖHL, Ruth. *Franz Kafka. Os filhos: Rossmann, Bendemann e Samsa*. São Paulo, FFLCH-USP 1976.
- ROSENFELD, Anatol. *Doze estudos*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura 1959.
- SANTOS, Maria Célia Ribeiro. *A recepção da obra de Franz Kafka em São Paulo. Parte I*. Impresso. Pesquisa de Iniciação Científica / FAPESP, 2000.
- SCHWARTZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1965.
- SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo, Companhia das Letras 2000.
- STIERLE, Karlheinz. *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München, Wilhelm Fink 1996.
- TAVERNIER, René. „O homem, o romance e o realismo“. In: *O Estado de São Paulo* de 19/05/1945.
- VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre, Editora Globo 1971.

Fantasien der Auslöschung: Christian Krachts Romane *Faserland* und *1979*

Christine Lehmann*

Abstract: At the end of the nineties a new stream of “pop-literature” was discussed by German philology. The author Christian Kracht is often mentioned as one of the founders of this genre. In this article two novels of Christian Kracht will be discussed: *Faserland* and *1979*. While many critics consider *Faserland* as a prototype of “pop-literature”, *1979* already seems to announce the end of this period. Here, the two novels are interpreted and analyzed with respect to their typical elements of “pop-literature”.

Keywords: Pop-literature; Kracht

Zusammenfassung: Ende der 90er Jahre diskutiert die germanistische Literaturwissenschaft über eine „neue deutsche Popliteratur“. Der Autor Christian Kracht wird als ein Begründer dieser literarischen Strömung gesehen. Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit Krachts Romanen *Faserland* (1995) und *1979* (2001). Während *Faserland* oft als Prototyp der Popliteratur angesehen wird, scheint *1979* eher einen Ausstieg aus diesem noch schwer zu definierenden Genre anzudeuten. Beide Romane werden in diesem Beitrag interpretiert und hinsichtlich ihrer popliterarischen Elemente diskutiert.

Stichwörter: Popliteratur; Kracht

* Die Autorin ist zur Zeit Sprachassistentin des DAAD an der Universidade Federal do Ceará in Fortaleza; sie hat ihren Magisterabschluss in deutscher Literatur an der Universität Leipzig gemacht. lehmann.z@web.de

Resumo: No final dos anos 90, a ciência da literatura germanística discute sobre uma “nova literatura alemã pop”. O autor Christian Kracht é considerado o fundador dessa corrente literária. A presente contribuição ocupa-se com os romances de Kracht: *Faserland* e *1979*. Enquanto *Faserland* é visto frequentemente como protótipo da literatura pop, *1979* parece sugerir antes uma saída desse gênero ainda difícil de definir. No presente trabalho os dois romances são interpretados e discutidos no que se refere aos seus elementos popliterários.

Palavras-chave: Literatura Pop; Kracht

1. Einleitung

Junger Schnösel Mitte Zwanzig, dandyhaft in Kleidung und Gebaren, lässt sich vor Langeweile einmal von Norden nach Süden durch Deutschland bis in die Schweiz treiben, ergeht sich vorwiegend darin, den Vorzug von grünen gegenüber blauen *Barbourjacken* oder *Brooks Brothers*- gegenüber *Ralph Lauren*-Hemden zu verkünden und tut überdies seinen Weltekel kund. Diesen Eindruck erweckt zunächst der Protagonist beim Lesen des Romans *Faserland* von Christian Kracht. Beeinflusst durch diverse Meldungen in den Medien über Kracht, auch über seine Selbstinszenierungen zusammen mit anderen so genannten Popliteraten, waren viele Kritiker geneigt, den Autor mit dem Ich-Erzähler gleichzusetzen und die Antipathien gegenüber dem Ich-Erzähler auf den Autor zu projizieren. Ende der 90er-Jahre wird die Diskussion über Pop und Literatur in den Feuilletons lauter und Verlage wie Kiepenheuer & Witsch beginnen die „neue deutsche Popliteratur“ (vgl. die „alte“ der 70er-Jahre) in großen Auflagenzahlen zu vermarkten. Neu sind nicht die Erzähltechniken der jungen Autoren, sondern dass diese als erfolgreiche Medienschaffende, etwa als Journalisten oder Gagschreiber für Fernsehshows, als DJs oder Ähnliches arbeiten. Von den Kritikern werden sie sogleich der Hochstapelei bezichtigt. Es heißt, die Autoren wollen sich nur „als Ästheten, Meinungsführer, ja als Popstars profilieren“ (HEILBRUNN 2001: 16). Die Literatur sei für sie ausschließlich eine Karriereoption, die Texte zeigen „reaktionäres Schnöseltum ohne jeden Biß“ (ZIEGLER 1995). Hinzu kommt der Vorwurf, sie würden dem Thema der deutschen Vergangenheit mit Gleichgültigkeit und Desinteresse begegnen. Vielleicht suchen einige Popliteraten aber auch nach einem

eigenen Umgang mit der Geschichte ihres Landes. Zu dieser Auseinandersetzung gehört, dass sie gerade die Werte ihrer Eltern in Frage stellen, der so genannten 68er-Generation, die die Schuld „der Deutschen“ in der Hitlerzeit immer wieder thematisierte. Kokett behauptet der Autor Florian ILLIES (2000: 155): „Außerdem sind wir die erste Generation, die wieder über Polenwitze lachen kann, ohne gleich an den Polenfeldzug von 1939 denken zu müssen.“

Mit Erscheinen seines Debütromans *Faserland* wird Christian Kracht im Feuilleton, wie auch in der beginnenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung als Begründer der neuen Popliteratur angesehen. Mittlerweile scheint diese aber wieder aus dem Fokus der öffentlichen Diskussion geraten zu sein: „Seltsam parallel zur New Economy verlief ihre große Zeit etwa von 1995 bis 2000.“ (FREUND 2003) Bereits Krachts zweiter Roman *1979*, der im Herbst 2001 erscheint, klingt nach Verunsicherung, nach Auslöschung und Untergang. Der Roman, der am Vorabend der islamistischen Revolution 1979 in Teheran sowie an den Schauplätzen Tibet und China spielt, verstörte Leser und Kritiker gleichermaßen, geriet er doch in die Nähe einer diffusen literarisch-emotionalen Entsprechung zu den omnipräsenten Bildern des 11. September 2001. Es scheint geradezu, als wäre dieser Roman bereits ein Abgesang auf die Popliteratur, angestimmt durch den besten Popliteraten höchst selbst.

Im vorliegenden Beitrag, der aus meiner Magisterarbeit hervorgeht, ist das Kapitel 1 der Interpretation des Romans *Faserland* gewidmet. Nach einer Inhaltsangabe (1.1) wird das Wesen des Protagonisten beschrieben (1.2), die Ich-Erzählperspektive thematisiert (1.3) und die Verwendung von Markennamen untersucht (1.4). Im Kapitel 2 werden der Popliteratur-Charakter von *Faserland* überprüft und einige Interpretationsansätze kurz diskutiert. In Kapitel 3 wird der Roman *1979* interpretiert. Nach einer Inhaltsangabe (3.1) und der Beschreibung des Protagonisten (3.2) folgen die Analyse der verbliebenen Popelmente (3.3), Hinweise auf intertextuelle Verweise (3.4) und die Beleuchtung des Motivs der Auslöschung (3.5).

2. Der Roman *Faserland*

2.1 Eine Reise durchs „Fa(th)erland“

Acht Kapitel erzählen von der acht Tage dauernden Reise durch Deutschland in die Schweiz. Das erste Kapitel beginnt unvermittelt:

Also, es fängt damit an, dass ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. [...] Weil es ein bisschen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. (FL: 9).

Der Protagonist findet die Insel „eigentlich superschön“ (FL: 11) und sagt am Ende des ersten Kapitels doch: „Ich glaube ich werde nicht mehr nach Sylt fahren.“ (FL: 19) Sollte hier schon feststehen, dass er sich von diesem Land verabschiedet, es nur noch einmal durchquert, um sich seiner Entscheidung zu versichern? Die Menschen, denen er begegnet, scheinen ihm das Dasein so richtig zu verderben. Auch im ICE, mit dem er im zweiten Kapitel nach Hamburg zu seinem Freund Nigel fährt, ist „alles so transparent, ich weiß nicht, ob ich mich da richtig ausdrücke, jedenfalls ist alles aus Glas und aus so durchsichtigem türkisen Plastik, und es ist irgendwie körperlich unerträglich geworden.“ (FL: 20 f.) Die Schauplätze der Handlung verlässt er meist fluchtartig und überlässt dem Zufall, welches das nächste Ziel seiner Reise sein soll. So steigt der Erzähler, nachdem er aus Frankfurt in Richtung Karlsruhe abgereist ist, bereits in Heidelberg aus dem Zug, nur weil Mathias Horx, „so ein Trendforscher“, plötzlich auftaucht. Die besuchten Städte sind austauschbar und werden nur oberflächlich wahrgenommen. Die Eindrücke des Protagonisten wirken wie „zerfasert“, einmal authentisch die Realität beschreibend, dann wieder wie aus Distanz erzählt und mit Reflexionen über deutsche Geschichte durchsetzt: „Old Heidelberg, Old Heidelberg. Hier steige ich aus. [...] So könnte Deutschland sein, [...] wenn die Juden nicht vergast worden wären. Dann wäre Deutschland so wie das Wort Neckarau.“ (FL: 81) Gerade durch die eingeschobenen Reflexionen gleicht die Reise einer Sinnsuche. Das in der Schweiz spielende letzte Kapitel kann als Schlüssel für das Verständnis der Reise gesehen werden. Es scheint, als müsse der Protagonist noch einmal

zusammenfassen, was über Deutschland erzählt werden muss, über sein Vaterland, von dem er sich abgesetzt hat. Der Erzähler stellt sich vor, was man seinen Kindern weitergeben könnte:

Ich würde ihnen von Deutschland erzählen, von dem großen Land im Norden, [...] von den Menschen würde ich erzählen, [...] die gute Autos fahren müssen und gute Drogen nehmen und guten Alkohol trinken und gute Musik hören müssen, während um sie herum alle dasselbe tun, nur eben ein ganz klein bisschen schlechter. Und das die Auserwählten nur durch den Glauben weiter leben könnten, sie würden es ein bisschen besser tun, ein bisschen härter, ein bisschen stilvoller. (FL: 148)

Wer so über sein Land spricht, kann nur dabei sein, sich zu verabschieden.

2.2 Der Protagonist – ein einsamer „Held unserer Zeit“

Vorn hat er „ziemlich lange, hellbraune Haare“ (FL: 13), hinten aber kurz und im Nacken „sauber ausrasiert“ (FL: 27). Mehr ist nicht zu erfahren: der Held ist äußerlich schemenhaft. Von ihrem inneren Wesen her scheint die Figur von Anfang an vollständig, doch bleibt sie merkwürdig statisch. Als Beschreibungen können kaum die übertreibenden Äußerungen von Varna „ich wäre ein blöder Hippie“ (FL: 58) und von Alexander „ich wäre ja ein Nazi und vollkommen unpolitisch“ (FL: 70) gelten. Der Protagonist ist es gerade, der in plötzlichen Ausbrüchen Linke, Ökos und Taxifahrer als „Nazis“ verhöhnt. Gleichzeitig stellt er immer wieder gerne seinen Standesdünkel zur Schau, so wenn er einem Taxifahrer unterstellt, dass „er sauer war, daß wir beide gleich alt sind und ich ein Kiton-Jackett trage und er auf Demos geht“ (FL: 26). Der Erzähler ist alles andere als eine positive Identifikationsfigur. Hinter den Wut- und Hasstiraden, dem Gemotze und Geprotze des Erzählers verbirgt sich spürbare Unsicherheit. Hier genießt kein Held seine Jugend und amüsiert sich. Nur oberflächlich betrachtet verhält er sich wie viele Altersgenossen, ist häufig in Kneipen und Bars anzutreffen und geht auf zahlreiche Partys.

Faserland lässt sich auch als Geschichte von gescheiterten oder scheiternden Freundschaften lesen. Die alten Freunde, die der Held während der Reise

besucht, enttäuschen ihn oder umgekehrt er sie. So lässt er Rollo im Stich, als dieser am Rande der Geburtstagsparty mit Drogen zugepumpt hilflos am Bodenseeufer steht und weint. Ob er so handelt, weil er selbst schwankt oder schon für sich mit dem Leben abgeschlossen hat? Anzeichen dafür, dass mit ihm „etwas nicht in Ordnung“ ist, gibt es viele im Text. Das fängt schon bei den unzähligen Malen an, wo es etwa heißt: „also zünde ich mir eine Zigarette an“ (FL: 15). Unwohlsein und permanente Übelkeit begleiten ihn: „[...] und dann muß ich mich übergeben“ (FL: 71). Hinzu kommen angstbesetzte Zukunftsfantasien. Da sind „die großen ungewaschenen Massen aus dem Osten“ (FL: 102). Dennoch ist ihm ein *Ost-Mensch* in „bunten Trainingsanzügen [...] eine Million mal lieber als so ein Understatement-West-Mensch, der irgendwo in einer Einkaufspassage Austern schlürft“ (FL: 102). Von eigenen Zukunftsplänen ist nie die Rede. Lediglich auf eine kindlich zu nennende Art träumt er von einem Leben mit Isabella Rossellini. Diese Träume und Kindheitserinnerungen („ich merke wie ich fast ein bisschen heulen muss“; FL: 12) stellen einen Kontrast im Erzählfluss dar und spiegeln den tristen gegenwärtigen Gemütszustand des Erzählers, seine „Sehnsucht nach dem Aufgehobensein in sinnhaften Momenten“ (FRANK 2003: 224). Im Verlauf des Textes nimmt sie dann zu, die Angst, eine „halbwache Vorahnung“ von „etwas Kommendem, etwas Dunklem“ (FL: 123). Noch ist es *gut versteckt*, niemandem hat er davon erzählt, denn: „Es liegt hinter den Dingen, hinter den Schatten, [...] und es fliegt hinter den dunklen Vögeln am Himmel her“ (FL: 123). Auch in der Erinnerung an den Strand der Insel Mykonos, der sich als von Homosexuellen besetzte FKK-Hochburg entpuppt, überkommen den Erzähler beim Beobachten eines vorbeifahrenden Dampfers solche Anwandlungen: „Es ist kein Sog mehr, kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein. Ja genau das ist es: Ein Stillsein. Die Stille.“ (FL: 134) Ob das Todessehnsucht ist, bleibt dem Leser überlassen. Von dessen Deutung wird dann auch abhängen, ob das Ende der Geschichte auf dem Zürichsee als Selbstmord des Protagonisten empfunden wird.

2.3 Das allgegenwärtige Ich

Wie in einem Gedankenstrom, der gerade ins Bewusstsein gekommen ist, erzählt der Protagonist von verschiedensten, nicht selten banalen,

Vorkommnissen. Die konsequente Figurenperspektive, die selten die Sicht eines anderen und nur gelegentlich das Wort eines anderen in seinen Wahrnehmungsraum dringen lässt, schafft eine Aura der Isolation um das Erzähler-Ich. Das Selbstbewusstsein des Helden bildet somit den eigentlichen Erzählgegenstand. Das ist wohl auch der Grund dafür, dass die Interpretationen von *Faserland*, die Charakterisierung des Protagonisten so unterschiedlich ausfällt. Dieser Held ist einfach nicht festzulegen. „Krachts Held kann einem wie ein Snob oder ein richtiges reaktionäres Arschloch (pardon) vorkommen – oder wie eine zumindest vorübergehend verlorene Seele, die gerettet werden muss.“ (RUTSCHKY 2003: 115)

Der Text ist an einen fiktiven Zuhörer gerichtet, der am Anfang indirekt angesprochen wird: „Das erkläre ich später, was ich damit meine“ (FL: 10). Dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, dass der Erzähler schon Verlauf und Ende der Geschichte kennt.

Die ständigen sprachlichen Zurücknahmen und Einschränkungen, wie „Ich weiß nicht, nichts ist sicher, genau kann ich es nicht sagen, ich kann mich täuschen“ machen die Unsicherheit des Protagonisten deutlich. Die Redeweise des Erzählers erinnert stark an das, wovon sie erzählt: sie ist elegant, unverbindlich, effektiv und zugleich vorbehaltlich, wie eben Party-Talk. Jörg DÖRING bezeichnet diesen Stil als eine Schreibweise, die „gruppenspezifischer Oralität“ nachempfunden ist: durch die Nachahmung dieser „generationsgebundenen Oralität“ gelingt die „adäquate Beschreibungsleistung eines Ausschnittes von zeitgenössischer Wirklichkeit“ (DÖRING 1996: 231f.).

2.4 Ästhetik der Oberfläche

Die ungewöhnlich häufige Verwendung von Eigennamen in *Faserland* sticht sofort ins Auge: *Jever* – ein Pilsbier dieser Brauerei, *Barbourjacke* – eine teure wetterfeste Markenjacke der Firma *Barbour*, *Chablis* – eine Weißweinsorte aus Niederburgund, *Fisch-Gosch* – ein Fisch-Lokal, *Traxx* und *P1* – bekannte Schicki-Micki-Diskotheiken, *Salem* – ein Internat für Kinder aus wohlhabenden Elternhäusern, *Sylt* – die Insel „der Reichen und Schönen“. Das sind die Namen allein auf der ersten Seite des Romans. Mit wenigen Worten wird so ein bestimmtes Milieu, ein bestimmter Lebensstil

veranschaulicht, was sonst einen großen Formulierungsaufwand erfordert hätte. Es ist klar, dass dieser Ich-Erzähler eine Jugend der oberen Zehntausend und eine deutsche Clubkultur thematisiert.

Im Roman auftauchende real existierende Personen des öffentlichen Lebens, wie Diedrich Diedrichsen (Poptheoretiker), Isabella Rossellini (Model, Schauspielerin), Matthias Horx (Trend- und Zukunftsforscher) oder Wim Wenders (Filmregisseur) verstärken die besondere Gegenwartsbezogenheit. All dies kann in einem sonst eher konventionell erzählten Roman als etwas wirklich Neues in der deutschen Literatur betrachtet werden. In *Faserland* sind an die 70 Marken- und Produktbezeichnungen zu zählen. Besonders häufig tauchen auf: Namen von Autotypen (*Ferrari, Golf, Mercedes, Porsche*), ohne dass der Held ein Autonarr ist, von Getränken (*Jack Daniels, Jever, Pernod*) und Genussmitteln (*Hanuta, Lindt, Marlboro*), denen der Held schon eher zuspricht. Typisch sind Markennamen aus dem Medienbereich (z.B. *Bravo, Stern, Süddeutsche, Tempo*) und der Modebranche (*Armani, Jil Sander, Rolex, Swatch, Tiffany*). Alle diese Waren- und Produktbezeichnungen sind zum einen authentische, dokumentarische Elemente und haben zum anderen eine symbolische Bedeutung als Repräsentationen des Zeitgeistes, der Schicki-Micki-Szene, des Schnösel- und des Reichtums (vgl. GRABIENSKI 2001). So ist die *Barbourjacke* zum Kultobjekt (nicht nur) des Erzählers geworden, eben weil sie mehr ist als eine edle wetterfeste Wachslederjacke mit per Reißverschluss abtrennbarem Innenfutter und anderen diversen Bequemlichkeiten.

Viele Beobachtungen werden von Erzähler einer ästhetischen Bewertung unterzogen. Im Text stehen nebeneinander banale, alltägliche Marken wie etwa *Ehrmann-Jogburt* oder *Ballisto-Riegel*, mit denen sich der Protagonist am Flughafenbüfett die Taschen voll stopft, neben Luxusgütern wie der *Cartier-Uhr* und dem *Tiffany-Notizblock*, die er bei der alten Sitznachbarin im Flugzeug sieht. Der Erzähler wird nicht müde, immer wieder auf den einzig wichtigen Unterschied zwischen dem Schönen (oder wie er es formuliert: dem „Feinen“) und dem Hässlichen zu verweisen. Tee mit Milch hat z.B. einen Geruch, der „so fein nach Zuhause riecht und nach Sicherheit“ (FL: 117) und Hannah, eine Bekannte, die er in einem Münchner Lokal bei der Arbeit beobachtet, lächelt jeden an, „auch die Blöden und die Arschlöcher und die Aufdringlichen. [...] Hannah ist so gut und so fein zu denen, dass es mir fast weh tut.“ (FL: 111) „Weiße Zähne“

sind es auch, die ihn anziehen, nicht nur bei den Alitalia-Piloten in der Kindheitserinnerung (FL: 47), sondern sogar, wenn jemand ihm nicht auf Anhieb sympathisch ist: Eugen z.B. „[...] hat ja ein gutes Jackett an, [...] und er hat weiße Zähne“. (FL: 92) So detailversessen der Erzähler das Schöne lobt, so heftig kann er auch das Hässliche verdammen. Frankfurt ist z.B. „extrem abstoßend“ und auch der „Bord-Treff“ im Zug ist „unfassbar hässlich“ und „grauenvoll [...] gestaltet“ (FL: 78). Hässlich sind im Grunde auch alle alten Leute: „sie haben alle überdimensionale Nasen und Ohren, weil ja Nasen und Ohren im Alter immer weiter wachsen“ (FL: 89). Auch den Freund Nigel trifft diese Bewertung, als der Protagonist feststellt, dass er „immer ein bisschen schäbig angezogen ist, nicht so direkt schäbig“, aber „irgendwie schlampig“ (FL: 27). Hässlich sind Künstler, zumindest die die sich absichtlich schlecht anziehen: „So mit Cordoverall, [...] dicken Turnschuhen, fettigen Haaren und Arbeiterkappe.“ (FL: 68)

3. Zwischen Pop und Nicht-Pop

Doch was ist eigentlich Pop an Krachts Roman *Faserland*, der als Initiationsroman der neuen Popliteratur gehandelt wird? Thomas JUNG (2002: 51) nennt für dieses Literaturgenre folgende Kriterien:

- (a) tradierte allgemein gültige Wahrheits- und Legitimierungsdiskurse (Klasse, Rasse, Geschlecht, Geschichte etc.) werden in Frage gestellt;
- (b) der Adressat ist ein breites, soziologisch heterogenes Lesepublikum, nicht der bildungsbürgerliche Rezipient;
- (c) Thematik wie Darstellung zielen auf die Darstellung von Jugendlichkeit bei Produzent wie Rezipient;
- (d) Thematik wie Darstellung zielen auf Lebensintensität bzw. Hedonismus in der Haltung der Figuren;
- (e) Thematik wie Darstellung zielen auf das „Peinliche“ bzw. auf die Amoralität;
- (f) die Erzählhaltung der Figuren ist oftmals eine apolitische (im Sinne traditioneller Diskurse von Parteipolitik);
- (g) die Darstellungsformen basieren auf der Wiederverwertung- und Vermarktung – sowie auf der sukzessiven Nivellierung von spezifischen Kulturtraditionen, Motiven und Strukturen.

Sucht man nach solchen Merkmalen im Roman *Faserland*, wird man schnell fündig. Die Jugendlichkeit des Autors (Kracht ist Ende Zwanzig, als der Roman erscheint) und des Protagonisten (etwa Anfang bis Mitte Zwanzig) sowie die (zumindest auf der Oberfläche) jugendgemäße Thematisierung von Partys, Musik und Drogen treffen auf diesen Roman zu. Der Roman erreicht durch die erwähnten Markennamen und durch die Nennung von Personen des öffentlichen Lebens eine Gegenwartsbezogenheit, wie sie für Poptexte typisch ist. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Autor beim Schreiben nicht an einen „bildungsbürgerlichen“ Leser gedacht hat, sondern an eine „breite Masse“ junger Leute zwischen Mitte Zwanzig und Mitte Dreißig. Dabei offenbart der Protagonist hin und wieder sein Halbwissen. Er erzählt, sein Freund Alexander sähe „irgendwie mittelalterlich aus, wie auf einem Bild von Walter von der Vogelweide oder Bernhard von Clairvaux. Das sind beides mittelalterliche Maler, das weiß ich“. (FL: 63)

Politisch interessiert wirkt der Held dieses Romans nicht gerade (zumindest nicht im Sinne von Parteienpolitik), dennoch scheint ihn die deutsche Vergangenheit sehr zu beschäftigen. Neu ist dabei die Art der Einbindung historischer Motive in den Text. Während einer frühmorgendlichen Taxifahrt denkt der Erzähler: „Hamburg wacht auf, [...] und dann muss ich plötzlich an die Bombennächte im Zweiten Weltkrieg denken und an den Hamburger Feuersturm [...] und ich würde gerne mit dem Taxifahrer darüber reden, aber er hat Mundgeruch“ (FL: 43). Das sind keine Provokationen im großen Stil, nur kleine spitze Bemerkungen und unvermittelte Ausbrüche eines gelangweilten Dandys. Degoutant ist aber die Haltung des Protagonisten, als er in Kilchberg bei Zürich das Grab Thomas Manns sucht und dabei einen Hund beobachtet, der über den nächtlichen Friedhof streunt: „Ich finde das blöde Grab von Thomas Mann nicht. [...] Der Hund kackt tatsächlich auf eines von den Gräbern.“ Ihm kommt der Gedanke, „dass der Hund vielleicht auf Thomas Manns Grab gekackt haben könnte“ (FL: 152 f.).

Wirklich „popliterarisch“ wiederum ist die häufige Darstellung des „Peinlichen“ in *Faserland*, wie in der Episode mit dem furzenden Taxifahrer, der während der Fahrt Zigaretten anbietet und bloß redet, „damit wir nicht mehr an sein Gefurze denken“ (FL: 33).

Von „Lebensintensität und Hedonismus“ kann dagegen bei dem Protagonisten dieses Romans nicht die Rede sein. Die besuchten Partys

und die Situation des Reisens scheinen von Lebensintensität zu zeugen, doch kann der Protagonist weder etwas genießen noch sein Glück finden. Auf der Hamburger Party, als Nigel aus seinem Tütchen eine Pille nimmt und sie mir in die Hand drückt, denke ich: Na ja, ich kann das ja mal versuchen. [...] im Grunde finde ich Drogen absolut widerlich, aber ich stecke mir das Ding in den Mund“ (FL: 37). Später fühlt er sich „so richtig körperlich ausgelaugt“ (FL: 42). Als er seinen Freund Nigel mit zwei anderen Partygästen im Bett überrascht, verlässt er fluchtartig die Wohnung: „Auf dem Weg aus der Stadt [...] fange ich an zu heulen.“ (FL: 46) Auch die nicht nur durch Unmengen Alkohol verursachte wiederkehrende Übelkeit bis zum Erbrechen, die den Protagonisten plagt, ist Indiz dafür, dass er eigentlich verzweifelt ist.

Von literaturwissenschaftlicher Seite gibt es die unterschiedlichsten Ansätze die neue Popliteratur und ihre Bedeutung zu untersuchen. So versteht der Pop-Theoretiker Moritz BASSLER diese neue literarische Strömung als „Phänomen eigenen Rechts“. Seiner Auffassung nach speichern die neuen Pop-Autoren gewitzt-provozierend Banalitäten in einer Art kulturellem Archiv. Der „bisherigen Erfolgsliteratur stehen vielfältige Verfahren der Katalogisierung und Listenbildung gegenüber, die sich ideal als Werkzeuge zur ersten Archivierung eignen“ (BASSLER 2002: 186). Bei Kracht wird man dagegen vergeblich nach Listen oder Katalogen von „profanen Dingen“ suchen, die man in den Romanen Benjamin von Stuckrad-Barres oder bei Florian Illies finden kann. In *Faserland* werden Markenartikel nicht listenweise genannt, von „wildwucherndem Assoziieren“ kann nicht die Rede sein.

Für Katharina RUTSCHKY ist Goethes Jugenderfolg *Die Leiden des jungen Werther* das „Urbild des Popromans“, wo Goethe „für das Recht des jugendlichen Einzelnen auf eine eigene Sicht der Welt warb“. Goethe war nie wieder so ein Erfolg beschieden, denn der Poproman ist „ein Solitär“ (RUTSCHKY 2003: 108). Auch der Protagonist aus *Faserland* berichte „aus jenem Zwischenreich von Jugendalter, Versorgung und Ausbildung, in dem der Poproman immer angesiedelt ist“. (RUTSCHKY 2003: 113) Freilich sei die Liebe als zentrales Motiv in *Faserland* nicht so präsent, wie in Goethes Jugendroman. Vielmehr zeige sie sich in der „negativen Fassung, also der vollständigen Lieblosigkeit und Leere, die Krachts Alter ego in die Welt

projiziert“ (RUTSCHKY 2003: 116). Carsten GANSEL fasst es gleich so zusammen: „Die neue deutsche Pop-Literatur ist in ihrem Kern Adoleszenzliteratur.“ (GANSEL 2003: 236)

Für eine „Coming-Out-Geschichte“ hält Mathias MERTENS den Roman: „Der 11-jährige Knabe, der mit blutigem Bein an einen Mann gefesselt ist, der später im Bett bei einem Mädchen nur exkremieren kann, der heute genauso aussieht wie sein Freund Nigel und diesem auch auf seiner Reise ständig begegnet, der die Jacke mit einem anderen Freund tauscht, der mit einem dritten Freund zu dessen Selbstmord fährt, der in Zürich das Grab Thomas Manns sucht und der schließlich in goethescher Symbolik zum „anderen Ufer“ des Sees aufbricht.“ (MERTENS 2003: 208) Auch wenn eine solche Hypothese nicht ganz abwegig ist, ist die Argumentation oberflächlich und durch „ungenaueres“ Lesen zurechtgebogen: Gefesselt ist er bei einem Hüpfspiel, wo er sich durch Übereifer das Bein blutig wetzt; im Gästezimmer des Elternhauses der Freundin übernachtet der betrunkene Erzähler ganz allein; Nigel begegnet er höchstens zwei Mal; „schlampig“ wie Nigel sieht er nie aus; Alexanders *Barbourjacke* stiehlt er; die Nachricht von Rollos Selbstmord erfährt er erst später. Die in zahlreichen Situationen deutlich werdende Homophobie des Protagonisten könnte (als Phase eines Coming-Outs) die obige Hypothese dagegen stützen. Szenen, in denen er sich zu Mädchen hingezogen fühlt oder mit ihnen flirtet (z. B. FL: 40 f.), scheinen gebrochen: Als ein Mädchen auf sein „charmanteste[s]“ Lächeln reagiert, läuft ihm „ein kleiner angenehmer Schauer den Rücken herunter, der gleiche Schauer übrigens, den ich auf öffentlichen Pissoirs bekomme, wenn ich auf die Duftwürfel pisse.“ (FL: 76) Merkwürdig ist auch seine Reaktion auf eine fast zufällige Annäherung: „Unterwegs streift Karins Hand ganz kurz meine Hand, und ich bekomme einen Hustenanfall.“ (FL: 16)

Gerade die Vieldeutigkeit oder Offenheit vieler Szenen und Passagen machen wohl den Reiz des Buches aus. Dirk FRANK hält dieses „Mehrdeutigkeitskalkül“ gar für eines der auffälligsten Merkmale des Romans und meint, eine prinzipielle vom Protagonisten ausgehende „Verweigerung sei das Bewegungsgesetz der Geschichte“. In diesem Sinne zieht der Held am Ende des Romans auch ein Verschwinden „einem wie auch immer gearteten Dagegen- oder Dafürsein vor“ (FRANK 2003: 226).

4. Der Roman *1979*

4.1 Eine Reise in die Dunkelheit

Krachts zweiter Roman *1979* besteht aus zwei Teilen. Die ersten sieben Kapitel sind unter der Überschrift „Iran, Anfang 1979“ zusammengefasst. Der Schauplatz ist Teheran; den Hintergrund bilden die realen Geschehnisse dieser Zeit wie der Sturz des prowestlichen Regimes des Schahs von Persien und die Gründung eines fundamentalistischen Religionsstaates durch Ayatollah Khomeini. Der zweite Teil des Romans umfasst die Kapitel acht bis zwölf und ist mit „China, Ende 1979“ überschrieben. Die erzählte Zeit beträgt also etwa ein Jahr. Schauplätze im zweiten Teil sind das von China besetzte Tibet mit dem heiligen Berg Kailasch und ab Kapitel zehn chinesische Arbeitslager

Der Erzähler, ein Innenarchitekt und sein hoch gebildeter aber gesundheitlich angeschlagener Freund Christopher, reisen durch den Iran nach Teheran, wo schon die Panzer an den Straßenkreuzungen stehen. Die zwei jungen Deutschen, ein homosexuelles Pärchen, gehören der internationalen Partyszene an, die sich zur Kreuzfahrt in der Ägäis, an der französischen Mittelmeerküste oder eben in den Villen im reichen Norden der persischen Hauptstadt trifft. Sie sind eingeladen zu einer Party. Im Garten der Villa amüsieren sich die Gäste bei Alkohol und Drogen. Der Erzähler trifft dort Mavrocordato, einen mysteriösen rumänischen Intellektuellen, der ihm prophezeit, dass er sich in wenigen Tagen halbieren werde. Kurze Zeit danach fällt Christopher in eine Glastür der Villa und stirbt Stunden später in einem schäbigen Krankenhaus. Die Revolution bricht aus. Der Protagonist irrt durch Teheran und trifft wieder auf Mavrocordato, der ihm zu einem seelenreinigenden Gang um den heiligen Berg Kailasch im Tibet rät. Tatsächlich macht sich der Erzähler auf den Weg dorthin, um dort zu erkennen: „Die Reinwaschung [...] war einfach nicht passiert.“ (1979: 141) Der Pilger wird kurz darauf von chinesischen Soldaten aufgegriffen, die ihn zu einem russischen Spion erklären und in Arbeits- und Umerziehungslagern internieren. In der Wüste Lop Nor, wo Protagonist – das westliche Individuum – gemeinsam mit anderen Häftlingen unter unmenschlichen Bedingungen die Wüste urbar machen.

4.2 Der Protagonist – ein Medium „wide open“

Im Unterschied zu dem Protagonisten in *Faserland* ist dieser Erzähler nur noch „leer und ganz ohne Vergangenheit [...], als ob alles, was vorher war, ausgelöscht worden wäre, jeder Geruch oder jede Farbe“ (1979: 34). Mavrocordato bezeichnet ihn als „wide open“ und sagt: „Sie haben sich [...] Ihre Unschuld bewahren können, Ihre Naivität“ (1979: 59 f.); Christopher hingegen meint, „ich sei etwas dämlich, womit er ja auch vielleicht recht hatte“ (1979: 19). Er registriert, aber er versteht nicht und hinterfragt nicht. Die unpräzise Sprache in *Faserland*, die an mündliche Rede erinnert, ist hier einem schlichten und klaren Erzählstil gewichen. In einem unbeteiligt wirkenden Tonfall berichtet er dem Leser genauso präzise von der ästhetisch ansprechenden Inneneinrichtung der Teheraner Villa wie vom Tod seines Freundes oder dem Leben in einem chinesischen Straflager. Nur kurz bewegt ihn das Ende seines Freundes: „es war so wenig schick“ (1979: 78). Immerhin kommt er zu dem Schluss: „Irgend etwas muss sich ändern“ (1979: 79). Dies ist die einzige Stelle im Text, an der eine Entwicklung des seelisch-moralisch verkümmerten Protagonisten sichtbar wird. Innerhalb seiner Beziehung zu Christopher, die schon lange zerrüttet ist, hat der Erzähler eine passive, unterwürfige Rolle: „Ich drehte mich etwas zur Seite, so dass ich ihm meinen Hals als Angriffsfläche hingab. Dies war die Geste, die ich oft benutzte, um ihn zu besänftigen, ohne dass er die Geste als solche erkannte.“ (1979: 30)

Die aus *Faserland* bekannte Übelkeit ereilt den Protagonisten in 1979 schon im ersten Satz: „Auf dem Weg nach Teheran sah ich aus dem Autofenster, mir wurde etwas übel“ (1979: 17). Sonst eher unpolitisch und nahezu blind gegenüber der politischen Umbruchsituation in Teheran, wird ihm beim Anblick eines Polizisten, der „hinkniete und die Füße eines Geistlichen küsste“, so übel, dass er sich „dabei fast übergeben musste“ (1979: 94).

Das Grauen in den chinesischen Arbeitslagern wird in einer regungslosen und demütigen Sprache geschildert: „Ein paar Häftlinge waren mongoloid; [...] irgendwann verschwanden sie alle, [...]. Ein Gefangener flüsterte mir zu, man habe ihre Organe gebraucht, was ich nicht verstand. Ich fragte auch nicht nach.“ (1979: 176) Der Protagonist ist nur noch ein Medium, durch das Andere sprechen, das Andere beliebig mit Sinn füllen. Er, von dem Mavrocordato gesagt hatte, er sei „ein offenes Gefäß, wie der

Kelch Christi“ (1979: 60), wird so zu einer Art Märtyrerfigur, die stellvertretend für die Sünden des westlichen Menschen Buße tut. Gefordert wurde es vorher an mehreren Stellen, so z.B. von Massoud, dem Besitzer eines Cafés, der sich auf den Koran beruft: „Wir haben uns alle verschuldet, weil wir Amerika zugelassen haben. Wir müssen alle Buße tun. Wir werden Opfer bringen müssen, jeder von uns.“ (1979: 98) Der Protagonist ist dennoch kein Märtyrer im eigentlichen Sinne, denn es fehlt ihm die zentrale Kraft des Märtyrers – der Glaube.

4.3 Ende der Pop-Ästhetik

Das Verhältnis des Erzählers zu Äußerlichkeiten, zu den schönen Dingen, lässt sich mit dem des Protagonisten in *Faserland* vergleichen. Doch erscheinen popkulturelle Elemente wie Markenartikel und Musik in dieser Umgebung eher bloßgestellt. „Hermès, Paris“, sagt Massoud zu einer kleinen schwarzen Tasche, die aussieht wie ein Arztkoffer. Doch es ist nur „ein kleiner halbintellektueller, persischer Scherz“ (1979: 100). Im islamistischen Iran und im kommunistischen China hört die Popkultur auf. Unter den Band-Namen (vgl. *Blondie*, *Devo*.) nehmen die schon in *Faserland* erwähnten *Ink Spots* (eine schwarze Band aus den vierziger Jahren; FL: 135) einen besonderen Platz ein. Auf der *Ink-Spot*-Kassette, die der Erzähler von Hasan (dem Fahrer) geschenkt bekommt, sind, wie sich später herausstellt, die nach Persien geschmuggelten Reden Khomeinis.

Markenprodukte werden nur noch sporadisch genannt, wie u.a. eine *Lalique*-Schale, Unterhosen von *Brooks-Brothers*, Christophers *Paisley*-Einstecktuch und die *Berluti*-Schuhe. Gerade die *Berluti*-Schuhe zeigen, wie der *Faserland*-Luxus in 1979 abzubröckeln beginnt. „Die besten Schuhe der Welt“ (1979: 127) zerfallen nach und nach, der Held tauscht sie gegen die von seinem Reiseführer selbstgebastelten Filzschuhe ein.

Peinliche oder kuriose Situationen, wie in *Faserland*, gibt es in 1979 nicht mehr. Exkremamente kommen auch in diesem Roman vor, doch beschreibt der Erzähler nur noch die erschütternde Realität. In *Faserland* amüsiert er sich auf der Zugtoilette noch bei dem Gedanken, wie früher „die Scheiße“ aus den Toiletten „direkt auf den Kopf oder auf die Plastikmöbel im Garten“ der Menschen fiel (FL: 23 f.). In 1979 sind es die

Wände des schäbigen Krankenzimmers, die „mit Kot und Blut beschmiert“ (1979: 73) sind. Und im chinesischen Lager schließlich läuft, „wegen der Ernährung [...] der Durchfall [...] den Gefangenen dann die Beine herunter [...] auf die Holzpantinen“ (1979: 172), so dass diese auf die Idee kommen, wegen des Proteingehalts „vom Müllhaufen des Lagers Maden zu stehlen, um diese dann heimlich [...] mittags in die dünne Suppe zu legen. Auf der Müllkippe [...] lag ohnehin nicht viel. Das meiste war menschlicher Kot, zerfetzte Kleidung, ausgekochte Kohlstrünke [...]“ (1979: 180).

4.4 Spurensuche im Orient

Ohne sich überdeutlich aufzudrängen, machen unzählige Andeutungen, Signale und Hinweise das Buch zu einer Fundgrube für den gründlichen Leser. So liegt das Bündel Geld, das der Erzähler für seine Reise erhält, in einem Buch des Soziologen Karl Mannheim, der den Typus eines über jegliche Ideologien erhabenen und einer höheren Moral verpflichteten Intellektuellen entwarf. Mavrocordato mit seinen nackten, stark behaarten Füßen, seinem Haarschopf, der senkrecht in die Luft hochragt, und seinen seherischen Fähigkeiten (1979: 50) erscheint als wahrhaft fantastische Figur. Dunkle Speisen, wie er sie dem Protagonisten vorsetzt, „Schwarzhirsch mit Pflaumensauce“ und „Blutpudding mit Brombeeren“ (1979: 104), werden schon in Joris-Karl Huysmans Roman *Gegen den Strich* gegessen. Der Rumäne Mavrocordato erzählt von seinem Großvater, der an der Schwarzmeerküste, zeitgleich wie der Dichter d’Annunzio mit „Fiume“, einen utopischen Kleinstaat gründete. „Mavrocordato“ ist übrigens auch der Name eines griechischen Freiheitshelden, eines späteren Begleiters Lord Byrons und Mary Shelleys.

Der weit gereiste Kracht lässt sich in eine Traditionslinie einordnen, die bei Hugo von Hofmannsthal im Jahre 1906 mit dem Essay „Tausendundeine Nacht“ beginnt, sich fortsetzt in der Reiseliteratur der 30er-Jahre einer Annemarie Schwarzenbach, Ella Maillart und Robert Byron, der ein autobiografisches Reisetagebuch, *Road to Oxania* schrieb (von dem Kracht einiges in den Roman übernommen hat), und schließlich über Paul Bowles, den Kracht als Vorbild nennt, bis hin zu Bruce Chatwin führt, der auf den Spuren des von ihm verehrten Robert Byron Persien durchquert.

4.5 Überleben in Finsternis

Während den Ich-Erzähler in *Faserland* ein diffuses Gefühl der Resignation bestimmt und ihn „dunkle Ahnungen“ bedrängen (FL: 123), trifft er doch immerhin am Ende die Entscheidung, „die große Maschine“ Deutschland (FL: 149) zu verlassen. Der Erzähler von 1979 nimmt dagegen alles nur noch hin und ist am Ende zu keiner wirklichen Entscheidung mehr fähig. Hier wie dort verweigert Kracht seinen Figuren eine Perspektive. Im Gegenteil, die physischen wie psychischen Mechanismen der Zersetzung des Individuums durch ein totalitäres Regime wie das hier vorgeführte chinesische müssen früher oder später zur Auslöschung des Menschen führen: „Ich wog nur noch halb so viel wie früher, [...] 38 Kilo stand auf der weißen Keramikwaage. Ich müsse nun kein Blut mehr geben, ich sei viel zu dünn und schwach, sagte der Arzt, aber ich tat es trotzdem, freiwillig.“ (1979: 182 f.) Der psychische Verfall zeigt sich auch in der befremdlichen Freude über den starken Gewichtsverlust: „Ich dachte an Christopher, daran, dass ich mich immer zu dick gefühlt hatte, und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen.“ (1979: 166) Als der Protagonist, um nicht zu erfrieren, in seiner Zelle ein Feuer anzündet, ärgert er sich über seine Aufmüpfigkeit: „Schließlich hatten sie nur ihre Pflicht getan.“ (1979: 153)

Die Arglosigkeit, mit der er seine Situation hinnimmt, erschüttert. Nachdem der Erzähler fünf Nächte an einen nicht funktionierenden Heizkörper gekettet war, hat er nichts weiter zu beanstanden als: „Ich hatte eine schlechte Gesichtshaut bekommen. Nach der Rasur hatte man mir kein Kölnisch Wasser gegeben, so dass jetzt meine gesamte untere Gesichtshälfte mit kleinen roten Pusteln übersät war.“ (1979: 153 f.)

Am Ende der Geschichte führt Kracht, untermalt durch die Charakteristik der Landschaft, eine apokalyptische Untergangs- und Auslöschungsvision vor: „Nicht einmal Vögel waren am Himmel zu sehen, der Ort, an dem wir und Tausende anderer Menschen lebten, war ausgestorben, so leblos wie die Oberfläche des Mars. Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst.“ (1979: 181) Das Individuum mit seinen speziellen Interessen und stilisierten Lebensformen zählt hier nichts mehr. Was bleibt, ist die unterwürfige Anpassung an die zwangskollektivierte Lagerhaltung. Die letzten Sätze des Protagonisten sind: „Ich war ein guter Gefangener. Ich habe immer versucht,

mich an die Regeln zu halten. Ich habe mich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen.“ (1979: 183).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

KRACHT, Christian. *Faserland*. Köln, Goldmann-Taschenbuch 1997. [im dtv-Taschenbuch von 2002 finden sich die Zitate jeweils 4 Seiten weiter; zitiert: FL]

KRACHT, Christian. 1979. Köln, Kiepenheuer & Witsch 2001. [seitenidentisch mit dem dtv-Taschenbuch von 2003; zitiert: 1979]

Sekundärliteratur

BASSLER, Moritz. *Der Deutsche Pop-Roman*. München, C. H. Beck Verlag 2002.

BLANKE, Ludger „Herzlose Finsternis“. Rezension in: *Jungle World* 24. 10. 2001.

DÖRING, Jörg. „Redesprache, trotzdem Schrift – Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht“. In: Jörg DÖRING / Christian JÄGER / Thomas WEGMANN (Hg.). *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*. Opladen, Westdeutscher Verlag 1996.

FRANK, Dirk. „Die Geburt des „Tristesse Royale“ aus dem Geiste der achtziger Jahre. In: *Text + Kritik* X / 03, Sonderband Pop-Literatur. München, Verlag Text + Kritik 2003. 218-233.

FREUND, Wieland. „Aufpoliert“. In: *Berliner Morgenpost* 05. 10. 2003.

GANSEL, Carsten. „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Popliteratur“. In: *Text + Kritik* X / 03, Sonderband Popliteratur. München, Verlag Text + Kritik 2003. 234-257.

GRABIENSKI, Olaf. „Christian Krachts *Faserland* – Eine Besichtigung des Romans und seiner Rezeption“. 2001. www.olafski.de/arbeiten/kracht.pdf

- HEILBRUNN, Jacob. „Der Ernst des Lebens – Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur“. In: *Süddeutsche Zeitung* – Magazin. 05. 10. 2001.
- HENNING, Peter. „Kippfiguren“. Rezension in: *Die Weltwoche* 18. 10. 2001.
- ILLIES, Florian. *Generation Golf*. Frankfurt am Main, Fischer-Verlag 2000.
- JACOB, Günther. „Gelingen der Nation“. In: konkret Nr. 26, 2001/2002, 10 – 13.
- JÄHNER, Harald. „Dandys Straflager“. Rezension in: *Berliner Zeitung* 09. 10. 2001.
- KRUMBHOLZ, Martin. „Polierte Oberfläche“. Rezension in: *Freitag* 24. 03. 1995.
- MERTENS, Mathias. „Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder“. In: *Text + Kritik* X / 03, Sonderband Pop-Literatur. München, Verlag Text + Kritik 2003, 201-217.
- RUTSCHKY, Katharina. „Wertherzeit“. Der Poproman – Merkmale eines unerkannten Genres. In: *Merkur*, Stuttgart 02 / 2003, 106-117.
- SCHMITT, Michael. „Produkt-Realismus“ – Christian Krachts Début *Faserland*. In: *Neue Züricher Zeitung* 04. / 05. 03. 1995.
- SIEBER, Peter. *Parlando in Texten. Zur Veränderung kommunikativer Grundmuster in der Schriftlichkeit*. Tübingen, Niemeyer 1998.
- VORMWEG, Christoph (1995): „Trübe Erben“. Rezension in: *Süddeutsche Zeitung*, Literaturbeilage 06. 04. 1995.
- ZIEGLER, Helmut (1995): „Christian Kracht. *Faserland*“. Rezension in: *Die Woche*. 13 / 1995.

Zum Begriff des Essayismus in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*

Paulo Soethe*

Das Leben bildet eine Oberfläche, die so tut, als ob sie so sein müsste, wie sie ist, aber unter ihrer Haut treiben und drängen die Dinge. (ME 241)¹

Im Wachen haben wir Eine und gemeinsame Welt. Die Träumenden aber wenden sich jeder dem Eigenen zu. (Heraklit)

1. Das Problem

Diese Miszelle beabsichtigt, durch die Auslegung des Kapitel 62 von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* den Begriff des “Essayismus” zu erläutern. Sie erhebt nicht den Anspruch, die nahezu unabschbare Forschungsliteratur zum Roman zu diskutieren, sondern beschränkt sich bewusst auf die von Musil angedeutete Konzeption.

Das Kapitel setzt die Diskussion über eine “Utopie des exakten Lebens” fort, die von der Erörterung über den sittlichen Extremfall des Lustmörders Moosbrugger ausgegangen war. Moosbrugger, eine Art von gesellschaftlich randständigem Doppelgänger des Protagonisten Ulrich, wird

* O autor é Professor titular de Literatura alemã da Universidade Federal de Paraná.
¹ MUSIL, Robert. *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. Alle Angaben im Text als ME.

im Kapitel 59 dadurch charakterisiert, dass er sich ständig der Vieldeutigkeit der Tatsachen bewusst ist. Obwohl er mehrere Verbrechen begangen hat, ist er im Roman keine negative Figur, denn er ist letzten Endes geistig krank und deshalb unzurechnungsfähig – mindestens nach der Meinung von Ulrich, der versucht, ihn vor einem Todesurteil zu bewahren. Das Bewusstsein der Vieldeutigkeit der Tatsachen kennzeichnet auch Ulrich. Er kann darum verstehen, dass die traditionelle, normale Justiz den Fall des Lustmörders nicht richtig beurteilen kann. Denn trotz seiner eigentümlichen Klugheit verfügt Moosbrugger nur über eine krankhaft verringerte Fähigkeit, sich selbst zu beherrschen und zu begreifen. Er wird wie ein normaler Mensch behandelt, er ist es aber nicht. Andererseits stellt der Lustmörder als Sonderfall ein Zeichen dafür dar, dass die Justiz als solche (sowie der Maßstab für das ethische Verhalten überhaupt) auf einer veralteten Moralauffassung beruht, die nicht mehr zur modernen Zeit passt.²

Diese alte, schon überholte moralische Weltanschauung gliedert sich dem Roman nach in zwei verschiedene Geistesverfassungen: die eine hält sich an das Subjekt als isoliertes Wesen und begnügt sich damit, genau zu sein; die andere hält sich an universale Werte und Systeme, die das Individuum praktisch außer acht lassen. „Die eine gewinnt dabei an Erfolg, und die andere an Umfang und Würde. Es ist klar, dass ein Pessimist auch sagen könnte, die Ergebnisse der einen seien nichts wert und die der anderen nicht wahr“ (ME 248). Und im Fall von Moosbrugger, dem schwer zu bestimmenden Außenseiter, bestätigt sich die Meinung des Pessimisten: Es gibt für den Kranken im traditionellen Rechtssystem keine effektive Lösung.

Davon ausgehend, strebt Ulrich nach einer „Utopie des exakten Lebens“, die eine Grundlage für eine neue Dimension des Denkens werden kann. Denn es geht hier nicht allein um Moosbrugger, sondern vielmehr um das grundsätzliche ethische und erkenntnistheoretische Problem der konsequenten Berücksichtigung verschiedener Möglichkeiten beim Denken und Handeln, die in der Realität verborgen und unausgesprochen bleiben, die aber für das Leben konstitutive Kräfte auslösen.

² Zur Frage des Ethos bei Robert Musil, s. FISCHER, Maximilian. „Robert Musils ‘Lebendiges Ethos’“. In: BLANK, J. *Der Mensch am Ende der Moral*. Düsseldorf: Patmos, 1971.

2. Der Essayismus

Ulrich ist mit dem Problem beschäftigt, dass sich Erkenntnis und Handlung nicht auf zwei Pole beschränken – entweder auf die Subjektivität oder auf die objektive Wahrheit. Denn er vertritt die Auffassung, dass “kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sicher sind”; “alles”, denkt er, “ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen, im Unfesten liegt mehr von der Zukunft als im Festen, und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist” (ME 250). Und noch klarer: “Der Wert einer Handlung oder einer Eigenschaft, ja sogar deren Wesen und Natur erschienen ihm abhängig von den Umständen, die sie umgaben, von den Zielen, denen sie dienten, mit einem Wort, von dem bald so, bald anders beschaffenen Ganzen, dem sie angehörten” (ME 250).

Neben diesem Eingebettet-Sein der Dinge in einer sich wandelnden Welt nimmt Ulrich auch das Individuelle in acht. Er spürt in sich “einen Willen seiner eigenen Natur, sich zu entwickeln”, und dieser Wille “verbietet ihm, an das Vollendete zu glauben” (ME 250). Um als einzelner die “ethische Kraft” und das “einheitliche Lebensgefühl” erhalten zu können, entscheidet er sich für einen “bewußten menschlichen Essayismus” (ME 251), der die Dynamik der Realität “in einen Willen verwandelt” (ME 251). Die Integrität des Individuums setzt seine Distanzierung von der angeblich vollendeten Wirklichkeit voraus.

Ulrich scheint nach einer Vitalität zu streben, die durch die übertriebene Rationalisierung bzw. Subjektivierung der menschlichen Verhältnisse verlorengegangen ist. Es handelt sich beim Essayismus um eine *Utopie*, und Utopien bedeuten “das Experiment, worin die mögliche Veränderung eines Elements und die Wirkungen beobachtet werden, die sie in jener zusammengesetzten Erscheinung hervorrufen würde, die wir *Leben* nennen.” Diese Erörterung führt m. E. auf die Unterscheidung zwischen “Menschen mit Wirklichkeitssinn” und “Menschen mit Möglichkeitssinn” zurück, die im Kapitel 4 vorgeführt wird. Das Kapitel 62 scheint auf eine Aufhebung dieser Unterscheidung hinzuweisen, indem ein dritter Weg dialektisch angedeutet wird: der des Essayismus. Im Kapitel 62 werden viele Denkbilder vom Kapitel 4 diskret wiederaufgenommen (der Fischer, der Baum, einige biblische Grundmotive – die Ohrfeige und das Gebot, nicht zu töten, usw.), so dass die

drei Ansätze zu einem argumentativen Ganzen zusammengeführt werden können. Die folgende Tabelle versucht, die drei Geistesverfassungen systematisch vorzustellen:

| Wirklichkeitssinn | Möglichkeitssinn | Essayismus |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> • idealistische subjektivistische Weltanschauung; entspricht der "phantastischen Genauigkeit" der Ärzte, die Moosbrugger untersucht haben, ohne seinen Fall definieren zu können | <ul style="list-style-type: none"> • idealistische objektivistische Weltanschauung; entspricht der "pedantischen Genauigkeit" der Juristen, die den Fall Moosbrugger in ein System 2000jähriger Rechtsbegriffe einordnen wollten | <ul style="list-style-type: none"> • Weltanschauung, die die Tatsachen als eine vielseitige ethische Forderung an das Individuum versteht; entspricht der Einstellung Ulrichs, der Moosbrugger verstehen kann, indem er ihn als komplexe und sonderbare Persönlichkeit ansieht |
| <ul style="list-style-type: none"> • es ist die Wirklichkeit, die die Möglichkeiten weckt | <ul style="list-style-type: none"> • die Ideen sind noch nicht geborene Wirklichkeiten | <ul style="list-style-type: none"> • Möglichkeit und Wirklichkeit koexistieren; "der Essay ist nicht der vor- oder nebenläufige Ausdruck einer Überzeugung, die bei besserer Gelegenheit zur Wahrheit erhoben, ebensogut aber auch als Irrtum erkannt werden könnte"; er ist "die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt" (ME 253) |
| <ul style="list-style-type: none"> • der Wirklichkeitsmensch ist pragmatisch und unternehmungslustig; Tüchtigkeit als positiver Wert | <ul style="list-style-type: none"> • eine wirkliche Sache bedeutet nicht mehr als eine gedachte; der Möglichkeitsmensch ist unpraktisch und bleibt im Verkehr mit Menschen unzuverlässig und unberechenbar | <ul style="list-style-type: none"> • der "essayistische" Mensch lässt sich zugleich von seinem inneren Willen und von der Welt führen; er sucht sich anders zu verstehen: "mit einer Neigung zu allem, was ihn innerlich mehrt, und sei es auch moralisch oder intellektuell verboten, fühlt er sich wie einen Schritt, der nach allen Seiten frei ist, aber von einem Gleichgewicht zum nächsten und immer vorwärts führt" (ME 250) |

| Wirklichkeitssinn | Möglichkeitssinn | Essayismus |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> • der Sinn für die wirkliche Möglichkeit kommt schnell ans Ziel | <ul style="list-style-type: none"> • der Sinn für die mögliche Wirklichkeit kommt langsam ans Ziel | <ul style="list-style-type: none"> • es gibt kein festes Ziel; es kommt darauf an, wie sich die Umgebung verhält: Der essayistische Mensch bewegt sich nur noch wie ein Schwimmer, der mit einem reißenden Strom mit muss |
| <ul style="list-style-type: none"> • will gleichsam die Bäume, die soundsoviel Festmeter bestimmter Qualität bedeuten | <ul style="list-style-type: none"> • will gleichsam den Wald, etwas schwer Ausdrückbares | <ul style="list-style-type: none"> • Ulrich geht in den Garten, und dort kommen ihm die nackten Bäume "merkwürdig körperlich vor; häßlich und naß wie Würmer und trotzdem so, daß man sie umarmend mit Tränen im Gesicht an ihnen niedersinken mochte" (ME 257); er tut das aber nicht, denn die Sentimentalität der Regung stößt ihn im gleichen Augenblick zurück, wo sie ihn berührte |
| <ul style="list-style-type: none"> • der Mensch mit Wirklichkeitssinn gleicht einem Fisch, der nach der Angel schnappt und die Schnur nicht sieht; d. h.: er ist beschränkt in seiner Weltsicht | <ul style="list-style-type: none"> • der Mensch mit Möglichkeitssinn zieht eine Schnur durchs Wasser und hat keine Ahnung, ob ein Köder daran sitzt; hat eine außerordentliche Gleichgültigkeit für das auf den Köder beißende Leben; treibt spleenige Dinge; ihm erscheint ein Verbrechen bloß als eine soziale Fehlleistung, aber: nur ein Verbrechen, bei dem <i>ein anderer</i> zu Schaden kommt | <ul style="list-style-type: none"> • Ulrich, während er in der unsinnigen Parallelaktion tätig ist, lebt "mit der Beharrlichkeit eines Fischers, der seine Netze in einen leeren Fluß senkt, indes er nichts tut, was der Person entspricht, die er immerhin bedeutet, und es mit Absicht nicht tut, und wartet" (ME 256). |

Im Ulrichschen Essayismus regt sich ein großer Wunsch nach echtem Leben. Er will weder eine Wahrheit noch eine Subjektivität, sondern etwas, was dazwischen liegt. Und Beispiele, die dazwischen liegen, liefert der "moralische Satz, etwa der bekannte und einfache: Du sollst nicht töten" (ME 255). Das Gebot spricht in extremer Form von der zwischenmenschlichen Beziehung, der Bedingung der Möglichkeit zum Miteinandersein der Menschen: dass man lebt und leben lässt. So ist der Satz "kein Gebot, sondern ein Gebiet" (ME 255), in dem die komplexesten Aspekte des Zusammenlebens versinnbildlicht werden. Das Erfassen dieses Gebietes geschieht durch ein "ganz Begreifen".

“Und so wenig man aus den echten Teilen eines Essays eine Wahrheit machen kann, vermag man aus einem solchen Zustand eine Überzeugung zu gewinnen; wenigstens nicht, ohne ihn aufzugeben, so wie ein Liebender die Liebe verlassen muß, um sie zu beschreiben” (ME 255). Die große Herausforderung ist eben die, dass man wegen des Bewusstwerdens die Lebenskraft nicht nachlassen lässt. Denn darin besteht die Gefahr des übermäßig bewussten Lebens. Man dürfte auf die *Tat* nicht verzichten. “Wenn man eine Forderung lange Zeit erhebt, ohne daß mit ihr etwas geschieht, schläft das Gehirn genau so ein, wie der Arm einschläft, wenn er lange Zeit etwas hochhält...” (ME 256).

Ulrich beschäftigt sich zur Zeit seiner Überlegungen zu Moosbruggers Fall intensiv mit einer gesellschaftlich-politischen “Parallelaktion”, die die gewünschte Wirkung auf die Realität jedoch gar nicht erzielt und dem Protagonisten die Aussichtslosigkeit des sozialen Handelns in seinem Land Kakanien, und vielleicht im Staat überhaupt, deutlich machen; das lässt seine Verzweiflung höher steigen, und er befindet sich deshalb “in dem schlimmsten Notstand seines Lebens” (ME 257). Man kann letzten Endes seine Gedanken über den Essayismus als eine Reaktion auf diesen deprimierenden Zustand verstehen. “So blieb ihm eigentlich nur in der großen Erschütterung jener Rest von Unerschütterlichkeit übrig, den alle Helden und Verbrecher besitzen, es ist nicht Mut, es ist nicht Wille, es ist keine Zuversicht, sondern einfach ein zähes Festhalten an sich, das sich so schwer austreiben läßt wie das Leben aus einer Katze, selbst wenn sie von den Hunden schon ganz zerfleischt ist” (ME 257). Das fleischliche grausame Bild deutet darauf hin, dass die Einheitlichkeit und der Zusammenhalt des Menschen in der Moderne darauf angewiesen ist, dass jeder einzelne ein tiefes Bewusstsein, ein “ganz[es] Begreifen” seiner eigenen Körperlichkeit pflegt und behält. Ulrich verlangt nach dem Impetus, der den Verbrecher zur Tat führt; das ist wohl der Grund für seine Zuneigung zu Moosbrugger. Anders als dieser ist Ulrich jedoch imstande, den Impetus zu kultivieren und voran zu treiben.

3. Schluss

Am Ende des Kapitels 62 geht Ulrich in den Garten, um die Kälte in den Haaren zu fühlen. “Dann erinnerte ihn die zwischen den Baumkronen

emporragende Dunkelheit plötzlich phantastisch an die riesige Gestalt Moosbruggers, und die nackten Bäume kamen ihm merkwürdig *körperlich* vor; häßlich und naß wie Würmer und trotzdem so, daß man sie umarmen und mit Tränen im Gesicht an ihnen niedersinken mochte. Aber er tat es nicht. Die Sentimentalität der Regung stieß ihn im gleichen Augenblick zurück, wo sie ihn berührte” (ME 257). Es kamen verspätete Fußgänger vorbei, und “er hätte ihnen wohl wie ein Narr erscheinen können”; aber er trat fest auf den Weg und ging “verhältnismäßig zufrieden in sein Haus zurück, denn wenn etwas für ihn aufbewahrt war, so mußte es etwas ganz anderes sein” (ME 257).

Von seinem *Essayismus* leicht benommen, sammelt der Protagonist neue Kräfte und geht seinen stolpernden Bildungsgang weiter. Er kann mindestens momentan wieder das Gefühl empfinden, zu irgendetwas ausersehen zu sein, dass “das Schöne und einzig Gewisse in dem ist, dessen Blick zum ersten Mal die Welt mustert” (ME 249). In Musils Roman handelt es sich um die reduzierten Möglichkeiten des Individuums in der Moderne. Individuen scheinen zum Verblassen verurteilt zu sein, sei es wegen ihrer Einordnung ins gesellschaftliche Gefüge, sei es wegen ihrer Abkapselung in einer sterilen Subjektivität, die alle effektiven Bezüge zur Welt abschafft. Doch *ex negativo* wirkt die literarische Rede von einer aussterbenden Selbstbestimmungsmöglichkeit des Einzelnen als Hinweis dafür, daß man immer noch im Garten des ästhetischen Umgangs mit der Welt die Kälte in den Haaren fühlen kann: Auf den Versuch sollte man als Leser nicht verzichten.

Metropolen und Hauptstädte in Brasilien und Deutschland*

Hubertus von Morr**

Meine Eindrücke in Brasilien haben mich dazu bewogen, über das Thema „Metropolen und Hauptstädte“ in beiden Ländern – Deutschland und Brasilien – zu sprechen. Ich kann nur einige Aspekte beleuchten, muss mich auf Erfahrungen hier und Impressionen dort beschränken.

Über 40 Jahre ist es her, dass in diesem Lande Regierung und Parlament von Rio de Janeiro nach Brasília zogen. In Deutschland ist es mit dem Umzug von Bonn nach Berlin gerade erst einmal 5 Jahre her, auch wenn es uns jetzt schon viel länger vorkommt. An diesem Umzug war ich beteiligt. Als gebürtiger Berliner leitete ich, sozusagen im Vorgriff auf diesen großen Wechsel, vor dem Umzug die Berliner Dienststelle des Bundeskanzleramtes und habe Umbrüche und Neubeginn aus nächster Nähe erlebt.

Dieser Umzug war Produkt eines mühevollen Diskussionsprozesses, der auf Außenstehende, im Ausland zumal, seltsam gewirkt haben mag. War Berlin nicht die unbestrittene Hauptstadt Deutschlands, nur durch die politische Lage nach 1945 daran gehindert, seine Funktion wahrzunehmen? So eindeutig war es offenbar nicht, denn anders als viele dachten, gab es bei der Herstellung der deutschen Einheit im Jahr 1990 keine automatische Entscheidung für eine

* Gekürzte Fassung eines am 18. Oktober 2004 in der Universität von São Paulo gehaltenen Vortrags.

** Dr. Hubertus von Morr ist Generalkonsul der Bundesrepublik Deutschland in São Paulo.

Hauptstadt Berlin. Erst am 20. 06. 1991 fasste der Deutsche Bundestag seinen berühmten Umzugsbeschluss, und das mit einer knappen Mehrheit von wenigen Stimmen. Überdies wurde festgelegt, dass zwar der Kernbereich der Regierungsfunktionen in Berlin angesiedelt, es aber zu einer fairen Arbeitsteilung zwischen Berlin und Bonn kommen, Bonn auch nach dem Umzug Verwaltungszentrum der Bundesrepublik Deutschland bleiben sollte.

Es würde den Rahmen des heutigen Themas sprengen, die vielfachen Gründe nachzuzeichnen, die diesem Kompromiss zugrunde lagen. Auch mit Blick auf Brasilien mag als einer der Gründe für die verhaltene Begeisterung angemerkt werden, dass Berlin zuvor nur 74 Jahre lang Hauptstadt des Deutschen Reiches gewesen war, nämlich von 1871 bis 1945. Hauptstadt des Reiches wurde es 1871, weil es Hauptstadt Preußens und Preußen die Vormacht im Reich von 1871 war.

Im Jahr der deutschen Einheit, 1990, gab es Preußen schon länger (formal seit 1947) nicht mehr. Berlin, einst in der Mitte zwischen Aachen und Königsberg gelegen, befand sich jetzt am östlichen Rand Deutschlands. Man ist es gewohnt, Deutschland als geschichtsgesättigtes, sozusagen „altes“ Land und Brasilien als „jung“ zu bezeichnen. Im Hinblick auf unser Thema stimmt das aber nicht so ganz.

Den 74 Jahren Hauptstadtfunktion Berlins kann Salvador de Bahia 214 Jahre (1549 bis 1763) entgegensetzen, und Rio de Janeiro 197 Jahre (1763 bis 1960). Brasilien ist seit 182 Jahren ein unabhängiger Staat, einen deutschen Nationalstaat gibt es erst seit 133 Jahren.

Zahlenspiele – gewiss. Aber mir scheint, dass es in Brasilien doch mehr Geschichte und Tradition gibt, als die Brasilianer selbst glauben – oder als ihnen geheuer ist.

Mit dem Bau der neuen Hauptstadt Brasília beschritt Juscelino Kubitschek jedenfalls in gewisser Weise den entgegengesetzten Weg, den Deutschland 30 Jahre später ging. Erste Ideen zum Bau einer Hauptstadt im Landesinneren kamen ja bereits 1813 von José da Costa und 1829 von José Bonifácio, dem Erzieher von Kaiser Pedro II. 1877 legte der Historiker Adolf von Varnhagen, heute besser bekannt unter dem ihm vom Kaiser verliehenen Adelstitel Visconde de Porto Seguro, den Standort nahezu exakt dort fest, wo sich heute die Bundeshauptstadt Brasília befindet. Nach der Errichtung der Republik wurde in deren erster Verfassung (1891) im Artikel

3 die Verlegung der Hauptstadt auf das Planalto Central bestimmt. Genau 100 Jahre nach der Unabhängigkeit, 1922, erfolgte die Grundsteinlegung und danach erst einmal – nichts. Erst im Wahlkampf von 1956 versprach Kubitschek, „die Verfassung zu erfüllen“. Innerhalb von drei Jahren wurde Brasília aus dem Boden gestampft – als Symbol des Zukunftswillens und damals modernen Architektenstils. Den ausländischen Botschaften, die wenig Neigung zeigten, aus Rio de Janeiro fortzuziehen, wurde eine Frist bis 1970 gesetzt und dann mit dem Wegfall von Privilegien gedroht. Das wirkte, und so mussten auch die ausländischen Gesandten die schönste Stadt der Welt (Stefan Zweig) verlassen und auf das herbe Planalto ziehen. Vermutlich war die Stimmung beim Umzug von Bonn nach Berlin, jedenfalls bei den Botschaften, besser als beim Umzug von Rio de Janeiro nach Brasília. Gewiss darf die Neigung ausländischer Diplomaten für einen Staat bei der Festlegung der Hauptstadt nicht maßgeblich sein. Sie kann aber schon als Gradmesser auch für die Akzeptanz im Lande selbst gelten.

Deutschland und Brasilien sind Bundesstaaten, in denen die Einzelstaaten eine starke Stellung haben und sich deshalb – ungleich den klassischen Beispielen Paris oder London – keine Metropole als Hauptstadt aufgedrängt. Aber was versteht man eigentlich unter einer Metropole?

In Berlin, wo man gerne nach Bestätigung des andernorts Selbstverständlichen sucht, habe ich seinerzeit an einem Symposium an der Freien Universität mitgewirkt, bei dem 10 interessante Thesen aufgestellt wurden, wonach folgende Kriterien das Wesen einer Metropole ausmachen:

- Reichtum an Menschen und Vielfalt der Kulturen (was eine gewisse Größe voraussetzt);
- Industrie-, Handwerks-, Handels- und Dienstleistungszentrum;
- Kommunikationszentrum;
- Wissenschafts- und Forschungszentrum;
- Kulturzentrum (das einer gewachsenen Stadt bedarf);
- eine Metropole ist für ihre Bewohner eine gebende und nehmende Stadt;
- als Gegenpol zum Weltstadtanspruch muß es auch eine Stadtteilidylle geben;
- eine Metropole steht im Spannungsfeld von Schein und Sein. Der Trend, die Stimmung ist so wichtig wie die objektiven Datenlage;

- von einem gemeinsamen Stadtbewusstsein im Inneren können Ideen und Visionen nach außen ausgehen;
- eine Metropole muß schließlich Entdeckungszentrum sein – ob in Politik, in Wirtschaft, Wissenschaft, bei Dienstleistungen – idealiter bei allem.

In Deutschland dürften Berlin und München diese Kriterien erfüllen, eingeschränkt wohl auch noch Frankfurt und Hamburg. Im ebenfalls multipolaren Brasilien sind es São Paulo und Rio de Janeiro; Brasília mit seiner künstlich geschaffenen Zentralität teilt wohl eher das Schicksal Canberras oder Ottawas, jedenfalls das anderer Hauptstädte, die keine Metropolen sind: Bern, Ankara, sogar Washington. Der Kunsthistoriker Georg Dehio nannte „freundliche Langeweile“ als ihr Merkmal.

Aber Hauptstädte waren eben auch in Europa nicht immer die Metropolen, sondern mussten vielfach erst dazu gemacht werden. Exemplarisches Beispiel ist das von Zar Peter dem Großen 1701 ebenfalls aus dem Boden gestampfte St. Petersburg, dessen Pracht heute bewundert wird. Hauptstädte sind ein Produkt der Neuzeit. Selbst die exemplarische Hauptstadt Paris, die ihre ziemlich unangefochtene Rolle bis zu den Merowingern zurückverfolgen kann, wurde erst in der Neuzeit Hauptstadt im Sinne einer Konzentration aller wichtigen Funktionen an einem Ort. Das Königtum Frankreichs war im Mittelalter auch *itinérant*, wie im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, Paris war bevorzugte, aber nur gelegentliche Residenz, die französischen Könige zogen ebenso umher wie die von Pfalz zu Pfalz reisenden frühmittelalterlichen Kaiser. Die Ausdifferenzierung des politisch-administrativen Systems in der frühen Neuzeit, als Politik, Wirtschaft und Kunst relativ autonome Subsysteme der Gesellschaft wurden, schaffte erstmals das Bedürfnis nach einer festen Hauptstadt. Das mittelalterliche Repräsentationsbedürfnis war noch an Personen und Ämter gebunden. Wo die Herrschaft gerade war, schien auch das Land repräsentiert. Gerade weil die Lebenssphären sich ausdifferenzierten, kam das Bedürfnis auf, sie durch Einsatz politischer Mittel zu reintegrieren.

Politische Funktionen und Ausbau einer zentralen Verwaltung wurden, unabhängig von der geographischen Lage, maßgeblich für die Etablierung einer erfolgreichen Hauptstadt. Sie zählen mehr als die Schaffung einer Idealstadt aus einem Guss. Dennoch scheint mir, dass sogar Brasília, dem

der Soziologe Klaus von Beyme symbolträchtige Exotik attestiert, von den nationalen Eliten des Landes mittlerweile angenommen ist – oder man sich in das Unabänderliche geschickt hat.

Unsere deutschen und europäischen Erfahrungen sprechen für mich mehr für den zeitgemäßen Ausbau der gewachsenen Hauptstadt. Wir haben uns in Berlin dazu entschlossen, mit Ausnahme des Neubaus für das Bundeskanzleramt, vorhandene Gebäude zu nutzen, zu renovieren, allenfalls um- oder anzubauen. Es sind Gebäude aus der Kaiserzeit, der Weimarer Republik, der Nazizeit und der DDR. Darüber gab es manche Diskussionen. So richtig es ist, dass man nicht gedankenlos historisch belastete Gebäude nutzen sollte, so halte ich doch letztlich diese Entscheidung für richtig. Mit dem Umzug haben wir uns der gesamten deutschen Geschichte gestellt, mit ihren hellen und dunklen Kapiteln. Hätten wir dies nicht gewollt, dann hätten wir auch in Bonn bleiben oder eine neue Hauptstadt in der Lüneburger Heide bauen können – letzteres hatte übrigens ein wegen des komplizierten Berlinstatus verzweifelter britischer Politiker schon in dem 60er Jahren vorgeschlagen – eine Idee, die das unvergessene Kabarett „Die Insulaner“ seinerzeit zu einem Lied inspirierte, dessen Refrain lautete: „Ab nach Uelzen, ab nach Uelzen“.

Der Neueinzug in Berlin ist, wie ich meine, erfolgreich verlaufen und geschieht weiter jeden Tag, oder um Karl Scheffler zu zitieren: „Berlin ist verdammt, immerfort zu werden, und niemals zu sein“. Die Brasilianer, wie João Ubaldo Ribeiro, schätzen es. Wehmut des zugereisten Carioca über die verlorene Rolle der Stadt an der Bucht von Guanabara mag mitschwingen.

O ator e o espectador – Sobre as diferentes funções da linguagem na apresentação de si mesmo no Brasil e na Alemanha

Ulrike Schröder*

Abstract: The article presents an analysis of different speech styles used by participants of the German speech community in contrast to the Brazilian one, based on examples of interviews made in both cultures. After the illustration of the different language uses, the article's focus will be on the communicative functions the styles in each community. So, we find the phatic, poetic and expressive function more dominant in the Brazilian speech, whereas the use of the referential and the metalinguistic function seem to be more common in the speech of the German respondents. It is therefore possible to establish the dichotomy between the *actor* and the *spectator* in a metaphorical sense to summarize these contrasting functions. Finally, the fact in which these results can in part be explicated by their embedding in different cultural and historical backgrounds, emphasizing the Brazilian speech community as a more heterogenous and baroque, compared with the German one which tends to be more homogenous and (self)-observing will be shown.

Keywords: Speech Community; Speech style; Communicative Functions.

* Ulrike Schröder é Leitora do DAAD e Professora Visitante na Universidade Federal de Minas Gerais (FALE e FAFICH). Trabalha nas áreas das Ciências Sociais Aplicadas e da Lingüística.

Zusammenfassung: Basierend auf Interviewsausschnitten in beiden Kulturen, werden in dem Artikel unterschiedliche Redestile der deutschen und der brasilianischen Kommunikationsgemeinschaft vorgestellt. Nach einer Illustration des divergierenden Sprachgebrauchs werden die kommunikativen Funktionen fokussiert, die den Sprechweisen in der jeweiligen Gemeinschaft zukommen. In der brasilianischen Rede dominieren die phatische, die poetische und die expressive Funktion, in der deutschen dagegen finden sich häufigere Verwendungen der referentiellen und metalinguistischen Funktion. Zusammenfassen lassen sich diese gegensätzlichen Tendenzen am besten mit der metaphorischen Dichotomisierung von *Akteur* und *Betrachter*. Außerdem wird gezeigt, wie diese Resultate teilweise dadurch erklärt werden können, daß man sie in einen kulturgeschichtlichen Hintergrund einbettet, wobei die Charakterisierung der brasilianischen Kultur als im Vergleich zur deutschen eher heterogen und barock im Vordergrund steht; die deutsche Kultur hingegen erscheint im Vergleich zur brasilianischen als tendenziell homogener und (selbst)beobachtender.

Stichwörter: Kommunikationsgemeinschaft; Redestil; kommunikative Funktionen.

Palavras-chave: Comunidade de fala; estilo de fala; funções comunicativas.

1. Introdução

O ponto de partida do estudo de campo apresentado neste artigo forma a suposição de que todos os universos de sentido nos quais os participantes em uma cultura específica se movem todos os dias podem ser reduzidos a um contexto específico de ações comunicativas. Devido aos pontos de vista diferentes dos quais homens diferentes atuam de modo comunicativo, também surgem construtos de realidade diferentes. Por conseguinte, *realidade* tem que ser entendida como a respectiva soma específica de sistemas de relevância e de mundos de sentido criados primeiramente a partir da linguagem. Uma vez criados, estes mundos de sentido, por sua vez, estruturam e estampam também os conceitos de vida e as ações cotidianas práticas dos participantes de uma cultura de modo que podemos falar de um processo recíproco: um processo de internalização, externalização e modificação de mundo a partir de processos comunicativos (BERGER & LUCKMANN 1967: 183ss). Dentro deste processo,

encontra-se a força reflexiva da língua: se a língua de uma comunidade cultural é responsável pela constituição e estruturação de domínios de experiência próprios, as categorias de linguagem, uma vez estabelecidas, servem a uma extensão permanente de quadros cognitivos, assim como à sua transferência para domínios de sentido que ainda precisam ser estruturados. Em conformidade com isso, poderiam ser revelados conceitos de realidade divergentes de duas comunidades culturais através de uma reconstrução de estilos comunicativos dos participantes de uma cultura e dos seus conceitos sobre família, trabalho, amor, passado ou futuro.

O estudo parte dessas condições iniciais ao supor uma conexão entre os respectivos panos de fundo históricos das comunidades de fala brasileira e alemã e os traços típicos dos estilos de fala de seus participantes. Aí, serão ilustrados os divergentes estilos de fala nos cotidianos alemão e brasileiro com base nos extratos das entrevistas da pesquisa *Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten. Eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten*, realizada em 2000/2001 (cf. SCHRÖDER 2003).

2. Método

Partindo das construções que são responsáveis pela criação da vida cotidiana, o sociólogo Alfred SCHÜTZ (1971) afirma que também as ciências não têm nenhum acesso privilegiado à realidade. Ele fala das construções de segundo grau para realçar que não se trata de declarações que são feitas de um ponto de referência externo, mas, sim, de declarações cujas raízes têm que ser procuradas na vida cotidiana. A pesquisa baseia-se nessa diferenciação que propõe que cada método que deve servir para uma investigação de conceitos significativos de uma cultura ou subcultura, primeiramente, tem que se direcionar à perspectiva do entrevistado. Como SCHÜTZ (1971) formulou claramente, numa superação da perspectiva objetivista, a pergunta central teria que passar da pergunta *O que o mundo social significa para o observador?* para a pergunta *O que o mundo social significa para o ator observado dentro desse mundo, e o que ele mesmo quis dizer com sua atividade nele?*

The safeguarding of the subjective point of view is the only but sufficient guarantee that the world of social reality will not be replaced

by a fictional non-existing world constructed by the scientific observer
(SCHÜTZ 1971: 8).

Assim, as perguntas dos questionários desse estudo de campo comparativo, assim como as entrevistas, foram fundados neste procedimento qualitativo: foram elaboradas perguntas abrangentes como, por exemplo, *O que significa família para você?* para as pessoas darem respostas dissertativas a partir das quais poderia ser feita uma análise dos conceitos, metáforas, estruturas etc. divergentes. Havia quatro grupos: o grupo dos estudantes alemães, o dos estudantes brasileiros, o dos não-estudantes brasileiros e o dos não estudantes alemães. A condição para o grupo dos não-estudantes era que eles não estudassem e nunca tivessem estudado numa universidade. Os entrevistados foram escolhidos segundo o princípio de aleatoriedade mas era necessário obedecer a alguns critérios: todos tinham entre 20 e 30 anos, metade mulheres, metade homens, e foi importante que eles viessem de regiões diversas do respectivo país. No total, foram realizados 800 questionários (200 em cada grupo) e 40 entrevistas (10 em cada grupo). No centro da pesquisa, estabeleceu-se uma comparação entre Alemanha e Brasil, considerando a estruturação simbólica feita desses universos significativos pelos entrevistados.

3. Estilo de fala e funções comunicativas

Baseando-se no gênero *entrevista* que, na verdade, representa uma situação comunicativa artificial, embora mostre cruzamentos com a conversação cotidiana não-pragmática devido às perguntas que serviam como estímulo para falar livremente, a questão de interesse refere-se exclusivamente ao estilo de fala divergente em relação a sua função cultural nas comunidades de fala brasileira e alemã e não a outros aspectos de conteúdo ou aspectos lingüísticos. Refiro-me a *estilo de fala* e não a *estilo comunicativo*, para realçar a limitação da presente abordagem a uma análise do comportamento verbal-vocal. Ponto de partida para uma análise do estilo de fala remete à classificação das seis funções comunicativas de Dell HYMES (1961):¹

¹ Essas funções da língua, primeiramente, são descritas por Roman JAKOBSON (1971) que estende as três funções (referencial, expressiva e apelativa) de Karl

- Expressive (emotiva)
- Directive (imperativa ou injuntiva)
- Referential (referencial, cognitiva ou denotativa)
- Poetic (poética)
- Phatic (fática)
- Metalinguistic (metalingüística ou autoreferencial)

Esta classificação, sem dúvida, tem que ser entendida de modo idealizado, isto é, na situação concreta fundem-se as funções diversas. Todavia, o ponto decisivo para esta análise é a averiguação de que, nas contribuições brasileiras, obviamente outras funções comunicativas vêm à luz do que naquelas dos alemães. Os exemplos dados apresentam uma escolha de todos os textos e apresentam uma tendência observada em todas as entrevistas.

4. Análise dos estilos de fala divergentes na apresentação de si mesmo

4.1 O ator

O fato de no Brasil uma “schleifenlose Realisierung” de comunicação que pretende “optimale Kürze und Effektivität” (SANDIG 1986: 193) não ter a mesma importância do que na Alemanha, já explica o tamanho médio duas vezes maior das entrevistas brasileiras em comparação com as alemãs. No Brasil, o modo de se exprimir reluz devido a um estilo muito mais carregado por elementos dramáticos e poéticos, por jogos de palavra, provérbios e inúmeras variantes estilísticas dos universos de contos de fadas, mitos e sagas. Neste ponto, as funções poética, expressiva e fática da língua alcançam o primeiro plano. Desta forma, muitas declarações das entrevistas são impregnadas por um estilo salientemente enfático, o que dramatiza o dito e

Bühler. Todavia, a classificação de HYMES corresponde muito mais às necessidades da presente abordagem, porque é definida menos lingüística em um sentido restrito, absorvendo fatores contextuais – o emprego do termo *funções comunicativas* já é testemunha disso.

serve-se da força persuasiva da língua, sobretudo, ao tentar convencer o outro do dito:

Acho que ser amigo – as pessoas falam que ninguém tem. Eu digo para você que tenho, porque até hoje estive passando dificuldades, coisas ruins. Até hoje, até agora, ainda tô arrumando a minha vida, e tem pessoas que se colocam no meu lado, sabe. Que na hora que eu mais precisei tavam lá comigo, me deu uma força, sabe, me apoiou, me apoiou, sabe, me apoiou. Então, eu tenho pessoas, colegas e amigos. Eu falo para você quem é amigo e quem é colega. Eu tenho isso aí. Eu tenho (SCHRÖDER 2003: 176).

Através da evocação direta ao entrevistador com as expressões “Eu digo para você...”, “Eu falo para você...” e das redundâncias, não apenas a força persuasiva do dito é aumentada; por meio de tais elementos estilísticos, além disso, o gênero textual *entrevista impessoal* conforma-se como uma conversa fictícia, onde a função fática vem à tona.²

Meios estilísticos que servem a uma interpretação alegórica ou formulativa do mundo e da realidade, na qual a idéia não é transmitida de modo direto, mas sim, de modo cifrado – por exemplo, através de provérbios ou ditados (exemplo 1) –, têm um efeito transfigurativo. Diferentemente das entrevistas alemãs, figuras retóricas diversas encontram-se em aproximadamente todas as entrevistas brasileiras; nelas observam-se a símile (exemplo 2), gradação com epístrofe (exemplo 3), anáfora (exemplo 4), quiasmo (exemplo 5) e assíndeto com uma dramática em preto-branco (exemplo 6).

Exemplo 1: Tudo mundo tem assim, um jardim do bem e um do mal onde florescem as coisas, né. Vai depender do que você quer cultivar, né (SCHRÖDER 2003: 177).

² No esquema lingüístico de JAKOBSON, a função fática apenas deve segurar a continuidade da troca por um feedback interno. Contudo, na perspectiva etnológica já o termo *phatic communion* associa uma extensão social do termo, no qual todas as formas comunicativas que servem a uma afirmação das ligações sociais são consideradas. Em conformidade com isto, MALINOSWIKI (1972: 315) define *phatic communion* como “type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words”.

Exemplo 2: Boa amizade é uma coisa muito boa porque amizade é como uma flor, precisa de muito trato e muito amor (SCHRÖDER 2003: 178).

Exemplo 3: Onde tô, tô legal. Me sinto bem na casa, no lugar onde eu moro. No estado onde eu moro. No mundo onde eu moro (SCHRÖDER 2003: 179).

Exemplo 4: Eu não faço não, nem assim: de amigo e conhecido. Eu faço assim: de gostar e não gostar. [...] Eu sou muito sensível. Eu sou espírita. Eu sou muito sensível. Quando eu sinto uma pessoa, eu a chamo, quando não sinto, eu não a chamo (SCHRÖDER 2003: 179).

Exemplo 5: Às vezes, eu faço coisas que eu não sou. E às vezes, eu sou coisas que eu não faço (SCHRÖDER 2003: 179).

Exemplo 6: Porque eu olhava para a minha mãe, falava: -Mas como? Se eu olho para ela, vejo o bem, se olho para ele, vejo o mal (SCHRÖDER 2003: 180).

Embora as perguntas feitas tratem de opiniões e atitudes pessoais quanto a amor, trabalho, família, amizade, passado ou futuro etc., em muitas entrevistas, como também na conversação cotidiana, transparece um estilo de discurso professoral, no qual palavras pertencentes a discursos prontos ocupam o lugar de respostas que chegam diretamente à pergunta:

I: O que significa *fazer algo da sua vida* para você?

P: Então, eu vejo cada um tem o seu plano de vida. Cada um tem – cada um vive de uma forma diferente. Vamos estar de classe média, baixa, alta. Mas, na alta, cada um é diferente do outro. Da baixa, tem um diferente do outro, da média tem um diferente do outro (SCHRÖDER 2003: 185).

Muitas das atitudes apresentadas radicam-se na religião (exemplo 7)³, filosofia (exemplo 8)⁴ ou música (exemplo 9)⁵ e são integradas ao ‘discurso’ no

³ Presente em 8 das 20 entrevistas.

⁴ Presente em 3 das 20 entrevistas.

⁵ Presente em 4 das 20 entrevistas.

qual a recitação dos mosaicos do respectivo domínio lembra as amostras mnemônicas, típicas de culturas orais. Desta forma, o dito não surge como um produto de pensamentos individuais, mas sim, como uma rapsódia de fragmentos textuais colecionados.

Exemplo 7: Se Deus preparar, se Deus quiser, eu vou fazer. Se ele me dar força, eu vou fazer (SCHRÖDER 2003: 186).

Exemplo 8: E Nietzsche porque – eu acho que jamais houve um cara que chegasse tão perto do absurdo do humano quanto Nietzsche. Ele virou as coisas de cabeça para baixo (SCHRÖDER 2003: 186).

Exemplo 9: Mas o que é legal para mim, é fazer o povo abrir o olho e saber que eles são a maioria. É a mensagem que eu deixo. A realidade do mundo sempre foi e sempre vai ser a nossa periferia. Se a periferia não abre o olho, o mundo vai ter a tendência de cair. [...] A gente não é boneca, a gente não é marionete, entendeu. A gente é livre, fazendo o que a gente quer (SCHRÖDER 2003: 186).

Um instrumento estilístico que se refere exclusivamente à função fática é o jogo de pergunta-(auto-)resposta, também presente em todo o cotidiano, que serve a uma asseguuração ritualística de tensão na encenação de si mesmo e que falta na Alemanha:⁶

Bom. Tem um detalhe que marca a minha vida. Por quê? Porque me influenciou bastante... (SCHRÖDER 2003: 187).

Estreitamente entrelaçada com este estilo de fala, é a compreensão do sujeito, cristalizado nas apresentações de si mesmo e correspondente ao papel do heróico. Como peça encenada, o ‘verdadeiro’ *Eu* continua às escondidas ou fragmentário, ao passo que o *Eu* apresentado cresce de modo cênico em temas como *orgulho familiar* e *código de honra* (exemplo 10)⁷ ou como *o grande lutador* (exemplo 11)⁸:

⁶ Presente em quase todas as entrevistas.

⁷ Esse tema aparece em 7 das 20 entrevistas.

⁸ Esse tema aparece em 5 das 20 entrevistas.

Exemplo 10: A minha família é uma família de caráter. A minha mãe, o meu pai, a minha avó, os tios, são pessoas honestas assim. Não há um exemplo de desonestidade na minha família. Eles me deram muita segurança para poder, querer ser honesto (SCHRÖDER 2003: 182).

Exemplo 11: Eu participei na seleção do *SENAC*. O *SENAC* é uma das empresas mais bem conceituadas nesse país. E eu consegui sozinha. Eu participei em todas as entrevistas. Eu passei em todas as etapas e eu fui aprovada. Então, para mim – é sempre um desafio. Eu adoro desafios. Eu adoro (SCHRÖDER 2003: 182).

3.2 O espectador

Nas respostas alemãs, mostra-se uma transposição do ator ao espectador. Os comentários não são feitos do palco, mas sim, da sala de espetáculo, ou seja, do ponto de vista do (auto-) observador. Ao contrário dos entrevistados brasileiros, a demarcação executa-se mais indiretamente, através do uso bem codificado de expressões de segunda ordem. Aí, especialmente as palavras compostas *ad hoc* marcam uma característica estilística. Pois elas têm a força de designar cada fato ainda não denominado, no qual se encontra o desejo de uma reflexão e explicação tão detalhadas como possível da experiência do mundo. De acordo com isto, a apresentação de si mesmo efetua-se a partir de uma articulação de originalidade mental por meio das palavras compostas, utilizadas metaforicamente ou valorizando: um entrevistador, por exemplo, distancia-se de “Klischee-Informatikern”, que querem “dicke Knete machen” ou “Prestigepositionen bekleiden”; outros de estudantes, que cultivam “Pseudointellektualismus”, ou que são “Stubenhocker” ou “Mamasöhnchen”; outros de colegas de trabalho, que adoram “gutbürgerlichen Urlaub” e não fazem nada além de passar o ano inteiro poupando dinheiro „um in den Spießurlaub zu fahren”, o que parece ser “völliger Schwachsinn” (SCHRÖDER 2003: 189).⁹

Partindo da função referencial, a linguagem serve à diferenciação, abstração e (auto-) reflexão. Nesta variante, a entrevista parece menos como

⁹ Essa tendência pode ser observada em todas as entrevistas.

uma conversação, mas sim, mais como um monólogo introspectivo, no qual também comentários auto-críticos e auto-irônicos ocorrem, apontando que os entrevistados se examinam de um nível de observador do segundo grau: um entrevistado considera-se “spießig” demais para ter um trabalho sem estabilidade; uma outra entrevistada não se considera bastante “straight” para cumprir as exigências do curso de jornalismo; uma outra faz piadas sobre as próprias “Selbstmitleidsphasen” e titula-se como “Dickkopf”. Muitos relativizam suas declarações através de comentários como “hört sich vielleicht’n bisschen arrogant jetzt an”, “nein, Quatsch”, “das hört sich jetzt blöd an” oder “das hört sich jetzt’n bisschen doof an” (SCHRÖDER 2003: 189).¹⁰ Tais declarações representam uma relativização antecipada do dito como resposta a uma possível reação apenas imaginada do outro: por um lado, cumprem uma função meta-comunicativa por sua referência às próprias comunicações, e, por outro lado, também podem ser lidas como estratégias de *Face-work*.¹¹ Um estudante diz:

Wann mir was unangenehm ist? [...] Vielleicht, wenn ich’nen neuen Job antrete und die Leute nicht kenne. Aber ich denk mal, das ist ganz normal – dass man vielleicht’n bisschen Angst davor hat, vor neuen Sachen, obwohl, das heißt nicht, dass ich neue Sachen deswegen nicht machen würde (SCHRÖDER 2003: 190).

Sem que alguém tivesse suposto que o entrevistado não seja aberto para coisas novas, ele já apresenta uma defesa feita para uma repreensão tipificada. Então, furtivamente introduz-se o pronome indefinido *man*, que supõe tacitamente a um grupo inteiro os mesmos padrões de agir e reagir.

Os comentários do metanível podem referir-se a uma classificação das próprias palavras em uma tipificação conhecida. Neste caso, o dito

¹⁰ Essa fórmula introdutória ocorre em 10 das 20 entrevistas (e nenhuma vez nas entrevistas brasileiras).

¹¹ O conceito *Face-work* tem origem na expressão chinesa *mianzi* e refere-se ao prestígio que um falante tenta conseguir em uma situação comunicativa; cf. as estratégias de trabalho de Face em conversações alemãs também a pesquisa de MEIRELES (2002).

passa por uma objetivação e é submetida a uma reflexão que também tem a função de preservação da face perante o entrevistador:

I: Möchtest du denn mal mit ihr [seiner Freundin, US] zusammenleben?

P: Also ich mach mir da jetzt keine konkreten Gedanken, – also find ich nicht unattraktiv den Gedanken – ich wüsst jetzt auch nicht, welche Lebensform, also getrennt, zusammen, *bla bla* [...] (SCHRÖDER 2003: 191).

Neste exemplo, o entrevistado imita a si mesmo preventivamente, através do que se estabelece uma distância diante do dito. Com isto, já pode ser tirada do caminho a suspeita, eventualmente surgida por parte do entrevistador, de que o entrevistado poderia ser um “falador”.

O conjunto de mais níveis de reflexão e, juntamente com isso, a autoreferencialidade na qual a função referencial, sob a forma de explicativa, e a função metalingüística¹² interagem, são mostrados no próximo exemplo, onde uma estudante informa sobre as influências da sua infância da seguinte forma:

Ja, also als Kind hab ich viel gelesen und viel Fernsehen geguckt. Also das waren so zwei Sachen. Und ansonsten viel mit meinen Geschwistern gemacht. Meine Eltern waren nicht ganz so präsent. Die waren beide berufstätig und selbstständig und irgendwie am Arbeiten (SCHRÖDER 2003: 192).

A primeira e a terceira frase representam reflexões do primeiro nível. A segunda frase já é um comentário que sintetiza a primeira, dando-lhe uma forma final fechada e etiquetando-a como resposta à pergunta feita. Ora, a quarta e a quinta frase referem-se à suposição tácita de que, na verdade,

¹² Nestes exemplos, a função metalingüística sempre preserva uma ligação forte com a função referencial da língua. O ponto decisivo é, que, nas entrevistas alemãs, o conjunto de ambas funções mostra uma alta autoreferencialidade. Por isso, em comparação com as entrevistas brasileiras, o estilo de fala é menos narrativo e sucessivo, mas sim, mais dedutivo e subordinativo. Os entrevistados referem-se o tempo inteiro a coisas ditas logo antes, definindo-as, classificando-as, concretizando-as, assegurando-as ou esclarecendo algo.

neste lugar devem ser mencionados os pais, que, no entanto, não tinham relevância. Com isto, ambas as frases representam um nível de reflexão completamente diferente por se referirem apenas a suposições imaginadas do outro.

Além disso, em muitas entrevistas observa-se uma numerosa utilização de atos de fala assertivos como *denken* / *glauben* / *meinen* / *schätzen* / *annehmen* / *vermuten* etc., que, através do acréscimo de uma oração principal performativa, alargam a sintaxe e aceleram um distanciamento do dito, promovendo, desta forma, o falar metacomunicativo, menos presente nas entrevistas brasileiras.

4. Conclusões e encaixamento histórico-cultural dos resultados

Os resultados mostrados podem ser ligados a diversos fatores de influência, de forma que não é possível dar uma explicação monocausal para as diferenças ilustradas porque sempre se observa um jogo recíproco de elementos variados que são interligados um ao outro. Em seguida, devem ser mencionados alguns desses fatores que podem explicar, em parte, os resultados descritos.

Um índice quanto à pergunta da identidade brasileira que aparece continuamente em estudos de campos diversos é a descrição da sua cultura como uma cultura barroca.

Quando chega no Brasil cerca de cem anos depois da sua florescência na Europa, o barroco entra em cena, inicialmente, vestido como arte erudita. Entretanto, logo a seguir, a tensão alegórica entre a “fuga do mundo” e o “prazer do mundo” absorve mais e mais elementos índio-africanos: é isto que, dentre outros, a arquitetura tropical testemunha com seus ingredientes místicos, sexuais e brincalhões.¹³ Depois da chegada do classicismo nas classes altas, o barroco emigra pouco a pouco até o povo, que enriquece seu folclore com motivos barrocos como, por exemplo, a figura da Virgem Santa:

¹³ A uma gênese da produção cultural barroca desde a época do colonialismo cf. CÂNDIDO (2000b: 85ss). À tropicalização da arquitetura barroca no Brasil cf. entre outros BASTIDE (1971: 60s).

No Brasil, sobretudo naqueles séculos, esse estilo equivalia a uma visão – graças à qual foi possível ampliar o domínio do espírito sobre a realidade, atribuindo sentido alegórico à flora, magia à fauna, grandeza sobre-humana aos atos. Poderoso fator ideológico, ele compensa de certo modo a pobreza dos recursos e das realizações; e ao dar transcendência às coisas, fatores e pessoas, transpõe a realidade local à escala do sonho (CÂNDIDO 2000a: 169).

Com o tempo, na sua transculturação, o barroco adentra a vida brasileira por completo; carregado por elementos mágicos, ele torna-se estilo cotidiano que domina muitas conversações habituais até hoje. A força da apresentação, transfiguração e transformação favorece as funções poéticas, fáticas e emotivas que dirigem mais do que na Alemanha os acontecimentos conversacionais no Brasil. A inversão no irreal, fantástico, paradoxo e não-autêntico, que, justamente, por sua vez, torna a identidade brasileira autêntica, enfrenta a vida como um ato de balança entre diversos papéis e múltiplos universos – neste ponto o *malandro*, o *jeitinho*, o *jogo de cintura* e o *cordel de bamba* entram em cena – ao passo que, na Alemanha, autenticidade, coerência biográfica e interiorização interagem em um processo recíproco para transferir-se a uma realidade unicamente válida. Essa ambição pré-forma também o universo de linguagem de modo muito mais agudo do que no português do Brasil, que é mais abstrato. Em alemão, quando ao invés de *ir a pé* / *ir de carro* / *ir de avião* / *ir de cavalo* se fala de *gehen* / *fahren* / *fliegen* / *reiten*, quando são gerados substantivos compostos – *Schlafzimmer*, *Hörsaal*, *Schlachthaus*, *Schwimmbad*, *Brutkasten* e *Waschküche* – para definir mais concretamente a característica de um local, quando palavras compostas metafóricas e valorizadoras são criadas para se delimitar dos outros, finalmente, neste ponto articula-se o desejo de ontologizar por meio da língua (cf. WEISGERBER 1950: 198ss).

Há outros índices lingüísticos que correspondem à tendência descrita: é possível observar um crescimento expressivo de palavras compostas 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. Isto acontece porque as palavras compostas tendem a descontextualizar e objetivar os significados das palavras pelo fato de que o conceito relaciona-

do à palavra não continua dependente da situação, mas sim, é prescrito junto com o composto (cf. SOLMS 1999: 241). Concomitantemente, o emprego dos *Funktionsverbgefüge* como *in Bewegung setzen*, *in Betracht ziehen* etc., que descrevem um processo mais exatamente, aumenta assim como também a divulgação dos atos de fala assertivos (cf. WOLFF 1994: 147). ÀGEL (1999: 215) vê nessas tendências um despertar da exigência racionalista de uma relação contínua de correspondência entre coisas/fatos, idéias e signos lingüísticos que se consolida quando o ideal de agudeza, de clareza e de decomposição surge em virtude do iluminismo e da literalização da língua. Em contrapartida, sinonímia e polissemia, símbolos do barroco, são desvalorizadas pelos iluministas.

Exatamente nesse ponto, as funções das línguas alemã e brasileira separam-se. Em vista de uma pluralidade de possíveis realidades que resultam de uma cultura heterogênea, não parece adequado aproveitar a língua como instrumento para copiar uma única realidade; as funções poética e fática substituem a descritiva e explicativa.¹⁴ Segundo o escritor cubano José Lezama LIMA (1993: 47), o barroco está presente em toda a cultura americana e apresenta “un arte de la contraconquista” que se abate no repertório de comportamento dos participantes dessas culturas:

O barroco, ou o dionisíaco, ele é vergônico, cheio das peças e permite o exagero, a deformação, a cor. Não é aquela coisa nítida, nua, curtida. São jogos, né. Eu acho que quem mostrou isso foi Glauber Rocha. E também os próprios políticos. A confusão que eles criam. As voltas que eles dão. O barroco pertence a nós. E a alma do barroco é o exuberante, contra a regra. Bom. E dentro da fala, também é uma coisa que vem da oralidade. O barroco, ele fala demais, ele exa-

¹⁴ Por isso, quanto aos mundos culturais e mentais na América Latina, o sociólogo Octavio IANNI fala de um labirinto. Eles não seriam simplesmente um reflexo ou uma cópia das modas européias, mas sim, muitas vezes, uma transformação ambígua. O que acontece seria um *carnavalização* das idéias cartesianas, positivistas, pragmáticas e utilitaristas no terreno brasileiro, onde os imperativos metódicos se desfazem e o chegado se abre para elementos ambíguos. Segundo IANNI (1993: 122ss), disso também resultam o ecletismo e o exotismo da produção científica e literária.

gera, ele tece, ele exagera as coisas sem necessidade (MELO SILVA 2001).¹⁵

Como é impossível declarar algo sobre o valor da “verdade” ao se assistir a uma peça barroca no cotidiano brasileiro, também a cansativa procura alemã por coerência e autenticidade perde seu peso. Isto abre espaço para uma certa arbitrariedade quanto à apresentação de si mesmo que agora depende exclusivamente da habilidade artística do ator.

Os sujeitos opostos do ator e do (auto-)espectador também são foco do sociólogo norte-americano Richard SENNETT (1977) na sua abordagem *The Fall of Public Man*. Nesta, ele contrasta o retorno ao privado com o jogo de papéis no público que era onipresente até os séculos dezoito e dezenove, quando a interação social ainda era realizada inteiramente no palco. Junto com a inovação da individualidade e o avanço da personalidade, a identidade do homem público divide-se em duas partes: no ator e no espectador. O último aparece como um indivíduo isolado, sem papéis, aspirando a autenticidade:

By contrast, under a system of expression as the presentation of emotion, the man in public has an identity as an actor – an enactor, if you like – and this identity involves him and others in a social bond. Expressions as a presentation of emotion is the actor’s job – if for the moment we take that word in a very broad sense; his identity is based on making expression as presentation work. When a culture shifts from believing in presentation of emotion to representation of it, so that individual experiences reported accurately come to seem expressive, then the public man loses a function, and so an identity. As he loses a meaningful identity, expression itself becomes less and less social (SENNETT 1977: 108).

Ora, este lado social da expressão é muito mais presente no Brasil do que na Alemanha. Dramaturgia, exageros, citar provérbios e palestrar sobre a

¹⁵ Recorte duma entrevista com a Profa. Dra. Dilma de MELO SILVA da *Escola de Comunicações e Artes* da USP (Universidade de São Paulo), realizada em 18 de junho de 2001.

vida são todos meios estilísticos que obedecem a regras públicas e que são ritualizados em alto grau no Brasil. Em contraposição a isto, na Alemanha, por um lado, percebe-se a análise “objetiva” de um ponto de vista observador, por outro lado, a introspecção e a auto-reflexão ocupam o lugar desse estilo brasileiro. Essas tendências alemãs são influenciadas por mais dois fatores histórico-culturais que acompanham a diferenciação funcional da sociedade desde a época do renascimento: a repercussão contínua da escrita à fala e os processos da interiorização que, além da dicotomização descrita da vida privada e pública, também apresentam raízes no protestantismo. Ao invés de um envolvimento em situações naturais, a escrita, como também a auto-observação protestante,¹⁶ sugerem uma diferença entre o pensar e o ser. A consciência e fontes do pensamento inconscientes são ontologizadas e entendidas como espaço estável e mental. Com isto, o homem consegue ocupar-se cada vez mais com si mesmo, como os recortes das entrevistas alemãs citadas ilustram. Deste modo, também SENNETT (1977: 31) descreve o novo mundo da privacidade como um universo tingido psicologicamente, no qual as gratificações do *Eu* aumentam porque as ligações emocionais são desengatadas de outras redes sociais e existem apenas como próprio propósito do individualismo. Teatralidade posiciona-se em uma relação hostil à intimidade, emoções não devem ser mais apenas apresentadas, mas sim, também devem ser sentidas; aí, a expressão pode ser interpretada como signo para o respectivo caráter individual:

Fielding’s world, in which masks do not express the nature of the actors, was over; masks were becoming faces (SENNETT 197s: 146).

Lingüísticamente, este retorno à comunidade de fala alemã abate-se no “Weg von der höfisch-repräsentativen zur bürgerlich-individualistischen Literatursprache” (POLENZ 1991: 312).

¹⁶ Cf. a isso especialmente as abordagens de Max WEBER (1991).

Referências Bibliográficas

- ÀGEL, Vilmos. “Grammatik und Kulturgeschichte. Die raison graphique am Beispiel der Epistemik.” In: GARDT, Andreas, Ulrike HASS-ZUMKEHR u.a. (org.): *Sprachgeschichte als Kulturgeschichte*, Berlin/New York, Walter de Gruyter 1999, 171-223.
- BASTIDE, Roger. *Brasil – Terra de Contrastes*. São Paulo, Difusão Européia do Livro 1971.
- BERGER, Peter L. e Thomas LUCKMANN. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London/Allen Lane, The Penguin Press 1967.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Editora Ática 2000a.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, T.A. Queiroz 2000b.
- HYMES, Dell. “Functions of speech: an evolutionary approach.” In: GRUBER, Frederick C. (org.): *Anthropology and Education*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1961, 55-83.
- IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Petrópolis, RJ, Vozes 1993.
- JAKOBSON, Roman. “Linguistik und Poetik.” In: IHWE, Jens (org.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Frankfurt am Main, Athenäum 1971, 142-178.
- LIMA, José Lezama. *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económico 1993.
- MALINOWSKI, Bronislaw. “The Problem of Meaning in Primitive Language Supplement.” In: OGDEN, Charles K. e Ian A. RICHARDS (org.): *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd. 1972, 296-336.
- MEIRELES, Selma Martins. *Dissension and Face-work Strategies in German Dialogues*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 2002.
- 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.

- SANDIG, Barbara. *Stilistik der deutschen Sprache*. Berlin/New York, de Gruyter 1986.
- SCHRÖDER, Ulrike. *Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten. Eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten*. Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag 2003.
- SCHÜTZ, Alfred. *Collected Papers II. Studies in Social Theory*. The Hague, Martinus Nijhoff 1971.
- SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. New York, Alfred A. Knopf, Inc 1977.
- SOLMS, Hans-Joachim. “Der Gebrauch uneigentlicher Substantivkomposita im Mittel- und Frühneuhochdeutschen als Indikator kultureller Veränderung.” In: GARDT, Andreas, Ulrike HASS-ZUMKEHR u.a. (org.): *Sprachgeschichte als Kulturgeschichte*, Berlin/New York, Walter de Gruyter 1999, 225-246.
- WEBER, Max. *Die protestantische Ethik I. Eine Aufsatzsammlung*. Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1991.
- WEISGERBER, Leo. *Vom Weltbild der Deutschen Sprache. 1. Halbband: Die inhaltsbezogene Grammatik*. Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann 1950.
- WOLFF, Gerhart. *Deutsche Sprachgeschichte: ein Studienbuch*. Tübingen/Basel, Francke 1994.

Estilo conversacional, interculturalidade e língua estrangeira

Selma Meireles*

Abstract: At the same time that language is fundamental for establishing and maintaining social-cultural groups, it is also influenced by them to the extent that a number of social-cultural conventions are unconsciously mirrored in their members' linguistic manifestations. Different expectations regarding conversational style in interactions between speakers from different cultural groups can lead to misunderstandings, conflicts or even to the creation and perpetuation of stereotypes. This paper will present some examples and considerations of conversational style and interculturality in general and about conversational style in German and Brazil in particular.

Keywords: Conversational Style; Interculturality; Foreign Language; Intercultural Conflicts.

Zusammenfassung: Obwohl die Sprache einer der Grundsteine bei der Formierung und Aufrechterhaltung soziokultureller Gruppen ist, wird sie auch von eben diesen Gruppen beeinflusst. In den linguistischen Beiträgen der Mitglieder solcher Gruppen spiegeln sich verschiedene soziokulturelle Konventionen unbewusst wider. Unterschiedliche Erwartungen in bezug auf den Konversationsstil bei Interaktionen zwischen Sprechern verschiedener Kulturen können deshalb zu Missverständnissen, Konflikten und sogar zur Bil-

* A autora é docente de língua alemã e lingüística no Departamento de Letras Modernas da FFLCH da USP.

ção bzw. Verstärkung von Stereotypen führen. Ziel dieses Aufsatzes ist es, einige Beispiele und Überlegungen zu Konversationsstil und Interkulturalität im allgemeinen und zum Verhältnis zwischen Deutschen und Brasilianern im besonderen zu präsentieren.

Stichwörter: Konversationsstil; Interkulturalität; Fremdsprachen; Kulturschock.

Resumo: Ao mesmo tempo em que a linguagem é parte fundamental da constituição e manutenção de grupos sócio-culturais, ela também é influenciada por eles, a ponto de espelhar inconscientemente diversas convenções sócio-culturais nas manifestações lingüísticas dos membros de tais grupos. Discrepâncias nas expectativas em relação a estilos conversacionais em interações entre falantes de grupos culturais diferentes podem ocasionar mal-entendidos, conflitos ou mesmo levar à criação e manutenção de estereótipos. Este artigo tem como objetivo apresentar alguns exemplos e considerações a respeito de estilo conversacional e interculturalidade em geral e no que se refere ao estilo conversacional de brasileiros e alemães.

Palavras-chave: Estilo conversacional; interculturalidade; língua estrangeira; conflitos interculturais.

1. Introdução

Desde o início dos estudos da sociedade, não há dúvidas quanto à inter-relação entre cultura e língua. Um grupo cultural é geralmente identificado como compartilhando uma língua (ou linguagens) e muitos estudiosos consideram a linguagem como o principal fator de construção e manutenção da realidade social (cf. FILIP 1998).

Se a linguagem é parte fundamental da constituição de um grupo social, por outro lado também ela é influenciada por ele a ponto de, como afirma MÜLLER-JAQUIER (1998), “todas as diferenças culturais [estarem] ‘ocultas’ nas manifestações lingüísticas”¹. Quando confrontados com diferentes formas ou padrões de expressão lingüística, reconhecemos que estamos

¹ As traduções dos trechos citados são de minha autoria.

diante de grupos sociais ou culturais distintos, sejam eles subgrupos de nossa cultura materna ou característicos de outras culturas.

Entre os diversos padrões de expressão lingüística há um que ainda permanece pouco explorado, mas que apresenta um grande potencial para a pesquisa sócio-lingüística: a relação entre estilo conversacional e interculturalidade.

2. Estilo conversacional e cultura

O termo “estilo conversacional” foi popularizado pela norte-americana Deborah Tannen, que realizou vários estudos sobre os padrões comunicativos de pessoas de diferentes sexos e culturas. O estilo conversacional pode ser definido como o conjunto de características de “como dizer alguma coisa”. Pode ser típico tanto de um indivíduo como de um grupo ou de uma sociedade.

Normalmente não nos damos conta de como nossa cultura influencia o modo como planejamos e realizamos a nossa comunicação. No entanto, GUMPERZ & COOK-GUMPERZ (1982: 12) argumentam que:

Embora as condições pragmáticas de tarefas comunicativas sejam comumente aceitas como universais em teoria, a realização dessas tarefas enquanto prática social varia de acordo com a cultura. Esta variação pode ser analisada de diversas perspectivas, as quais naturalmente co-ocorrem na prática:

- Diferentes pressuposições sociais sobre a situação e sobre o comportamento apropriado e as intenções ligadas a ela.
- Diferentes modos de estruturar a informação ou a argumentação em uma conversação.
- Diferentes modos de falar: uso inconsciente de conjuntos diferentes de convenções lingüísticas (escolha de léxico, registro, prosódia, pausas, entoação, idiomatismos) para enfatizar ou sinalizar conexões lógicas e indicar a importância do que está sendo dito em termos de significado geral e atitudes.

Em casos de comunicação entre membros de uma mesma cultura, as diversas possibilidades de combinação dos fatores elencados acima já são co-

nhecidas dos interlocutores. Estes, por sua vez, baseados em seu conhecimento dos padrões existentes em sua cultura, atribuem-lhes os significados adicionais que aprenderam estarem associados a eles, através de sua socialização e do convívio com os demais membros de seu grupo cultural. Assim, somos capazes de julgar se uma pessoa está ou não agindo adequadamente dentro dos pressupostos sociais que atribuímos a cada situação comunicativa e, através disso, atribuímos-lhe valores como educação, gentileza, hostilidade, habilidade na organização de idéias e na escolha das palavras, grau de auto-estima, expectativa quanto a efeitos perlocutórios etc.

Sempre que iniciamos uma interação lingüística, utilizamos inconscientemente os padrões de estilo conversacional que adquirimos em nossa cultura. No entanto, tais expectativas podem não ser consideradas totalmente válidas quando nos defrontamos com interlocutores de grupos culturais diferentes do nosso (ou daqueles com os quais estamos acostumados a interagir).

Da mesma forma que selecionamos nosso estilo conversacional, nosso interlocutor irá utilizar padrões que não necessariamente coincidem com os nossos, o que pode acarretar grandes problemas de comunicação. Geralmente tais problemas são atribuídos à falta de domínio adequado do código lingüístico no qual está sendo realizada a interação. No entanto, eles surgem mesmo em situações na qual todos os interlocutores dominam relativamente bem o idioma usado na comunicação. Em tais situações, como as dificuldades comunicativas geradas pela discrepância de estilos conversacionais não podem ser atribuídas ao domínio da língua, invariavelmente os interlocutores atribuem tais problemas a características negativas da personalidade do interlocutor e, baseados em diversos encontros semelhantes com outros membros daquela mesma cultura, passam a generalizar tais impressões (desfavoráveis ou favoráveis) em relação a todos os membros daquela cultura. Vejamos agora mais detalhadamente como isso acontece.

3. Problemas em interações interculturais

Expressões de diferenças culturais são encontradas em todas as línguas. Podem surgir em diversas categorias gramaticais e semânticas ou mesmo serem expressas em elementos não verbais, sendo apresentadas de formas

específicas explícitas ou implícitas tanto pelos falantes como pelos ouvintes. Isto resulta em uma fonte em potencial de mal-entendidos mútuos, quando os indicadores ou manifestações lingüísticas não são adequadamente percebidos pelos interlocutores.

O estudo e caracterização de estilos ligados a diferenças culturais não apenas ajuda a identificar possíveis áreas de mal-entendidos, mas também a revelar predisposições dos participantes para julgar aqueles que divergem de seus padrões conversacionais. Como as normas conversacionais são comuns a todos os membros de um grupo, estes julgamentos tendem a se cristalizar em estereótipos culturais. MÜLLER-JAQUIER (1998) faz referência a diferenças no estilo conversacional como fonte de estereótipos e preconceitos entre britânicos e alemães. Em entrevistas realizadas após encontros de negócios com representantes de empresas alemãs, os britânicos consideraram os alemães “agressivos” e “diretos demais” em situações de pedidos. O problema, segundo o identificou MÜLLER-JAQUIER, era a quebra de expectativa dos britânicos quanto à freqüência de uso do item lexical ‘*please*’ e sua impossibilidade de reconhecer os outros meios de atenuação utilizados pelos alemães (*Konjunktiv*, entoação). De qualquer modo, os falantes britânicos atribuíram a falta (ou menor freqüência de uso) da palavra *please* por parte dos alemães ao fato de eles “serem mais rudes”.

Tais conclusões derivam do fato de os falantes automaticamente interpretarem diferenças sistemáticas de regras lingüísticas como características psicológicas. Mesmo a mudança da realidade exterior (p.ex. a presença em outro país) ou a aceitação “intelectual” de contra-evidências apresentadas pelo interlocutor não é o bastante para eliminar este fenômeno.

4. Área potenciais de conflitos

Infelizmente, as áreas potenciais para surgimento de conflitos estendem-se por praticamente todos os níveis lingüísticos, conforme aponta MÜLLER-JAQUIER (1998). Vejamos alguns exemplos:

- a) **Diferenças no significado social de itens lexicais.** Por exemplo, o simples conceito de uma palavra que parece não oferecer dificuldades, como “domingo”, evoca diferentes conotações em diferentes culturas. Enquanto no Brasil o conceito de “domingo” é positivo no que se refe-

re a um dia sem trabalho, dedicado à religião, mas também a passeios com a família ou à ida ao jogo de futebol, em alguns países da Europa, por exemplo, o conceito de “domingo” pode estar associado ao tédio e à tristeza, pois as lojas não abrem e não há nada para se fazer fora de casa (como mostram os versos da música “Everyday is like Sunday” de Morrissey: “*Everyday is like Sunday / Everyday is silent and gray*”).

- b) Diferenças na escolha dos atos de fala e das seqüências de atos de fala.** Müller-Jaquier cita o modo “direto e descortês” de os alemães pedirem algo em certas situações, como em: “*Ich krieg erstmal ein Bier, aber’n großes!*” (“eu quero uma cerveja, mas das grandes!”), o que soa como uma “ordem” para muitos.

Do mesmo modo, a seqüência dos atos de fala em uma interação aponta para diferentes convenções referentes à organização do discurso e leva em conta parâmetros como diferenças de registro, conteúdo apresentado de forma mais ou menos explícita etc. Como um exemplo, estudos que se ocupam de interações entre falantes chineses e alemães (cf., p.ex., GÜNTNER 1993) apontam para problemas comunicativos porque o padrão conversacional chinês exige que, antes de emitirem uma opinião, os chineses exponham todas as razões que os levaram àquela conclusão, enquanto os alemães têm a expectativa de ouvir as razões apenas após a opinião ter sido expressa. Assim, a interpretação dos alemães é de que os chineses não são capazes de exprimir diretamente sua opinião (ou mesmo que não a têm, já que o ouvinte alemão geralmente interrompe a fala do chinês antes que este possa declará-la). Desse modo, muitos falantes alemães acham que os chineses “não têm personalidade própria” enquanto falantes chineses consideram os alemães altamente arrogantes, sempre expressando suas opiniões “subjetivas”.

- c) Diferenças na organização da conversação:** Diferenças na duração e/ou seqüência das fases da conversação (por exemplo, na apresentação de uma pessoa ou de um tema, *small talk*, escolha do momento certo para introdução de exemplos ou piadas etc.) podem dar a impressão de que o interlocutor é por demais ríspido ou leviano. Diferenças no gerenciamento de turnos também dão essa impressão. Por exemplo, falantes franceses parecem aceitar melhor fases em que duas pessoas falam ao mesmo tempo.

Isto é geralmente interpretado por falantes alemães como sinal de discordância, mas para os franceses é visto como uma forma de apoio ao falante. Em interações entre americanos e alemães, BYRNES (1986) relata problemas causados não pelo conteúdo, mas por diferenças nas seqüências de tópicos escolhidos e no modo de abordá-los.

- d) Temas tratados:** Cada cultura tem regras específicas sobre quais temas devem ser abordados com quem, quando, onde e com qual grau de abertura. Por exemplo, BYRNES (1986) ressalta que religião é um tema tabu na América entre pessoas que não se conhecem muito bem, enquanto aparece relativamente cedo em conversas entre alemães. Em conversas entre chineses e alemães, costuma causar desconforto a relativa facilidade com que alemães discutem noções gerais de sexualidade e com que os chineses fazem perguntas diretas a respeito do estado civil e do salário dos alemães.
- e) Grau de explicitude:** O grau de explicitude está muito ligado à quantidade de palavras e ao tempo que se gasta em cada tópico. Por exemplo, a expressão de discordância por parte de alemães é normalmente sentida como excessivamente direta por brasileiros, que a atribuem à “frieza e objetividade dos alemães”. Por outro lado, quando brasileiros relutam em exprimir sua discordância diretamente, os alemães interpretam tal comportamento como uma prova de que brasileiros são “dissimulados” e tendem a exigir uma “resposta franca”, o que embaraça ainda mais o brasileiro. Segundo MÜLLER-JAQUIER (1998), “quanto mais indiretos forem os enunciados, maior será a tendência de um falante de uma comunidade que preza a expressão direta de suas intenções de fala a tentar resolver o problema meta-comunicativamente, o que fere ainda mais as regras do interlocutor”.
- f) Fatores paraverbais:** diferenças em ritmo, altura da voz, velocidade de fala, entoação, quantidade e duração das pausas são interpretadas de modo diferente em diversas culturas. Por exemplo, em alemão, pausas longas podem ser interpretadas como sinal de insegurança e devem ser evitadas, porque são vistas como constrangedoras. Da mesma forma, o tom de voz de alguns franceses é freqüentemente considerado excessivamente agudo e irritante por muitos alemães, assim como o volume de voz dos italianos.

- g) Fatores não-verbais:** Amplitude e frequência dos gestos e distância entre os interlocutores são fatores que influenciam muito a comunicação. Por exemplo: enquanto os franceses acham que alemães têm um gestual vagaroso e restrito, que leva ao desinteresse, alemães e ingleses ficam intimidados com a pequena distância que os latinos mantêm entre os participantes de uma interação. Isso faz com que o alemão ou inglês procure retomar a distância corporal que ele julga adequada, afastando-se do interlocutor latino. Este, por sua vez, não se sente confortável com o afastamento do interlocutor e se aproxima dele, “ameaçando-o”, o que leva a uma desagradável “dança”.
- h) Valores e crenças específicos de cada cultura:** Vários estudos apontam para diferenças culturais como individualismo *vs.* coletivismo (maior valorização do indivíduo ou do grupo): por exemplo, os japoneses prezam muito a harmonia do grupo e não vêm com bons olhos a ostentação de conquistas individuais, ao contrário dos americanos, que prezam a noção de *self-made man*. Outro exemplo é a maior ou menor tendência de cada cultura a evitar situações não-controladas, por exemplo, planejar minuciosamente o roteiro de uma viagem ou iniciar um passeio mesmo sem saber ao certo o que se vai fazer.

5. Em busca do estilo conversacional alemão

Em um artigo de 1986, BYRNES apresenta uma proposta de comparação entre os estilos conversacionais de americanos e alemães. Utilizando os conceitos de polidez negativa e positiva de BROWN & LEVINSON (que ela denomina respectivamente de “polidez deferencial” (*deference politeness*), no qual o falante “cede” mais espaço ao interlocutor e “polidez solidária” (*solidarity politeness*), que enfatiza o grupo em detrimento do indivíduo e procura eliminar ou disfarçar diferenças), propõe que, em comparação com o estilo alemão, o estilo americano é direcionado a estratégias de polidez deferencial, preferindo abordagens mais indiretas dos temas.

Comparado ao alemão, o estilo americano poderia ser caracterizado por pouca sobreposição nas mudanças de turno e pronunciada prontidão para ceder o turno quando tal sobreposição acontece. O tom de voz é geralmente baixo, com menor flutuação entoacional, dando a impressão geral de menos apego e envolvimento aos tópicos tratados e maior preocu-

pação em criar um clima agradável para os outros. Os tópicos são mais um veículo para estreitamento das relações pessoais do que uma busca da verdade. Quando um tópico está sendo focado, os interlocutores tendem a fazer suas contribuições de modo negociável, apresentando sua opinião pessoal cautelosamente, deixando aos demais a escolha sobre aceitá-la ou não. A ambigüidade dessa abordagem evita danos potenciais à harmonia que domina a superfície da conversação.

BYRNES comenta que as raízes para tal comportamento podem estar no processo de socialização dos americanos, que desde a infância praticam uma alta valorização do indivíduo e de sua liberdade. Ao mesmo tempo, essa liberdade só é possível quando os demais membros do grupo também a aceitam, o que leva a evitar conflitos potencialmente desestabilizadores das relações pessoais. Durante a sua escolarização, os alunos americanos são treinados a produzirem textos orais e escritos levando fortemente em conta a atenção e as vontades / necessidades da audiência. O ônus de criar e manter uma comunicação bem sucedida repousa sobre o falante, entre os americanos (que são incentivados a construir suas estratégias respeitando a individualidade do outro), e sobre os ouvintes, entre os alemães (que, segundo afirma BYRNES (1986: 200), “devem interpretar o sentido correto das intenções *‘less than transparent’* dos falantes alemães”).

Por outro lado, para o estilo alemão, BYRNES ressalta que o mais importante não são as estratégias de polidez, mas sim uma maior ênfase na função **informativa** da linguagem do que na função social / interacional. Há uma maior preocupação com os fatos e valores de verdade (*truth-value*), o que justifica (ou exige) o uso de discordância aberta ou mesmo confrontação. BYRNES afirma que, na realidade, esses procedimentos são altamente valorizados e tornaram-se quase ritualísticos por serem vistos como procedimentos que levam ao estabelecimento da verdade. Assim, o falante pode apresentar suas contribuições com maior complexidade e usando referências a ideologias que justificam e legitimam suas posições. Enquanto isso diminui o espaço para a discussão consensual, também empresta maior profundidade à discussão e às conclusões atingidas. Talvez para os alemães isso tenha se transformado também em um fator de estabelecimento e manutenção de relações pessoais.

Em virtude dessa preocupação, são usadas estratégias mais diretas e os participantes apresentam um nível maior de envolvimento com o tópico em questão. A fala é marcada por sobreposições, variação no volume, pausas mais curtas ou inexistentes nas mudanças de turno, interlocutores terminando as falas dos demais e participação altamente emocional. BYRNES (1986: 202) afirma que “freqüentemente o indivíduo coloca o seu ego em risco ao defender posições cuja validade só pode ser provada se as posições dos demais forem contestadas”.

Contudo, isso não significa que falantes alemães sempre sejam diretos e “agressivos”. Um estudo sobre as estratégias de trabalho da Face usada em diferentes tipos de dissensão (MEIRELES 2005) mostrou que também entre os alemães as situações que são potencialmente mais delicadas em termos de interação pessoal exigem estratégias menos diretas. No corpus examinado, nota-se que a expressão direta da discordância apenas é o padrão em situações de dissensão referente a partes da proposição, ou seja, ocasiões nos quais o falante “corrige” o interlocutor sem invalidar totalmente sua proposta. Por outro lado, em situações nas quais a dissensão pode ser vista como uma crítica (discordância do todo da proposição apresentada pelo interlocutor) ou uma ameaça ao bom andamento da interação, cresce a utilização de estratégias *off record*, ou seja, procedimentos que procuram realizar a dissensão de modo indireto, sem que o falante possa ser responsabilizado claramente por ela.

6. Estilo conversacional centrado no falante / ouvinte

Voltando ao tema de formação de estereótipos e da impossibilidade de perceber problemas no estilo conversacional, BYRNES constatou, após realizar entrevistas com estudantes de ambas as nacionalidades, que alemães vêem os americanos como interlocutores superficiais, desinformados, irresponsáveis e desinteressados, que sempre tentam parecer amigáveis, mas cujo conhecimento e capacidade de discussão de temas como sociedade, religião, política, filosofia etc. é muito reduzido, e por essa razão não querem ou não são capazes de formar e defender uma opinião. Por sua vez, os americanos vêem os alemães como espertos, mas dogmáticos, mesmo teimosos, muito envolvidos e engajados em suas causas, que obrigatoriamente

te debatem um assunto que pode ter múltiplos matizes ou mesmo nenhuma resposta definida em termos de dicotomias de certo / errado, colocando os interlocutores na defensiva e mesmo humilhando-os em frente ao grupo, ao mesmo tempo em que se autovalorizam de forma extrema. Novamente, vemos como a incompatibilidades de diferentes padrões comunicativos é geralmente atribuída a características psicológicas.

As considerações apresentadas no artigo de BYRNES encontram eco em um estudo de KOHNEN (1987). Analisando discussões entre falantes alemães, ingleses e irlandeses, KOHNEN propõe a existência de dois “estilos” de argumentação: o “centrado no falante” e o “centrado no ouvinte”.

O estilo centrado no falante procura ressaltar os pontos de vista do falante como válidos e incontestáveis, apoiando-se em dados concretos, citações ou argumentos objetivos. Cada participante procura sair-se melhor na discussão e provar o seu valor como argumentador e a validade de suas opiniões, mesmo à custa da harmonia da interação. O estilo centrado no ouvinte preocupa-se mais em estabelecer um clima harmonioso e em atingir um consenso entre os participantes. Cada falante procura adequar-se aos demais e apresentar argumentos que contribuam para a formação de uma opinião comum (ou ao menos aceitável) para todos.

Embora KOHNEN não tenha o objetivo de fazer uma análise cultural dos estilos, não pode deixar de observar que os falantes alemães mostravam uma grande tendência a adotar o estilo centrado no falante, no que diferiam dos anglo-saxões. Isto também pode ser visto como consequência da escolarização dos alemães, já que há uma grande tradição de debates e de treino da retórica na Alemanha, desde as *Disputationen* religiosas da Idade Média, e que o treino de discussões e da argumentação faz parte do currículo do ensino médio alemão (cf. HOLLY et al. 1986).

Estes resultados do estudo de KOHNEN, advindos da análise de discussões institucionalizadas na TV, vêm ao encontro das idéias de BYRNES no que se refere a diferenças nos estilos conversacionais de americanos e alemães em situações informais de comunicação, sendo que falantes alemães utilizariam o estilo centrado no falante, enquanto falantes do inglês parecem priorizar o estilo centrado no ouvinte.

7. Estilos conversacionais alemão e brasileiro

Em minha tese de doutorado (MEIRELES 1999), investiguei a expressão de dissensão em discussões do alemão em relação às estratégias de trabalho de Face (ou estratégias de polidez deferencial e solidária, retomando a terminologia de BYRNES) e pude observar que a argumentação alemã apresenta-se centrada em argumentos objetivos e utiliza relativamente poucas estratégias de contato com o ouvinte. Tais observações se coadunam com os estudos de SCHRÖDER (2003, 2004) que, embora sob outro enfoque, corroboram a tese da preferência dos alemães por metáforas e argumentos considerados “mais objetivos” em sua argumentação, apelando para a autoridade racional, científica ou tecnológica, enquanto brasileiros preferem referir-se ao seu estado de espírito e ao seu envolvimento pessoal frente às questões em debate.

Mesmo todas as pesquisas existentes ainda estão longe de delinear um “estilo conversacional alemão”. Não se pode deixar de ter em mente que o “estilo conversacional” varia muito de acordo com a situação, o tipo de interação, o grau de intimidade entre os participantes e vários outros fatores como sexo, idade etc. Contudo, em situações de debate amigável e argumentação, tudo parece apontar para uma tendência dos alemães para utilizarem argumentos mais “objetivos” em detrimento de argumentos mais ligados à opinião pessoal e aos sentimentos, o que resulta em um estilo conversacional centrado no falante, com poucas estratégias de apelo ao grupo e à relação pessoal dos interlocutores.

Ainda assim há diferenças: em um pequeno estudo posterior, comparando o uso de estratégias de trabalho da Face por falantes alemães e brasileiros de ambos os sexos (MEIRELES 2001), constatei que mulheres alemãs tendem a utilizar aproximadamente quatro vezes mais expressões de opinião pessoal (*eu creio/ acho penso... – ich glaube/finde/denke...*, que dão ao interlocutor maior liberdade para discordância e negociação), que os homens alemães. No entanto, o estudo paralelo com diálogos brasileiros mostrou que parece não haver, em português, distinção na frequência de uso de tais expressões por ambos os sexos. Embora o estudo não seja conclusivo, podemos considerá-lo como uma primeira aproximação do problema, que permite o levantamento de algumas hipóteses.

Primeiramente, tanto em alemão como em português, a frequência de uso de expressões de opinião pessoal parece aumentar com o grau de

informalidade da interação. Nos diálogos onde tais expressões são usadas com frequência há um nível de formalidade e tensão médias e o clima é agradável, semelhante a uma “conversa”. Por outro lado, diálogos com um clima tenso e carregado têm pouquíssimas ocorrências destas expressões. Essa busca de consenso e harmonia em discussões é apontada por BROWN & LEVINSON (1987) como uma característica feminina em diversas culturas nas quais há claras divergências de estilo entre os sexos. Talvez as mulheres alemãs mantenham essa tendência, supervalorizando as expressões de opinião pessoal como um dos meios de integrar o ouvinte em sua argumentação, tendendo assim ao estilo centrado no ouvinte, enquanto os homens alemães se valem principalmente do estilo centrado no falante.

Em segundo lugar, é sabido que brasileiros têm fama de evitar conflitos, o que nos leva a interpretar os resultados obtidos como um indicador de que falantes brasileiros de ambos os sexos dão preferência a esse tipo de comportamento. Assim, poderíamos levantar a hipótese de que, enquanto os homens alemães têm um estilo fortemente centrado no falante (o que corresponde ao observado por BYRNES), as mulheres alemãs tendem a integrar mais frequentemente elementos de um estilo que leva mais em conta a Face do interlocutor, enquanto brasileiros em geral (homens e mulheres) utilizariam um estilo centrado no ouvinte, à semelhança dos americanos, conforme descrito por BYRNES.

Embora ainda não haja uma quantidade suficiente de estudos que possam fornecer um quadro definido de um estilo conversacional brasileiro em comparação ao alemão (veja p.ex. SIMÕES 1997, SCHRÖDER 2003, 2004), os resultados até o momento apontam para uma maior similaridade com os falantes americanos e uma tendência ao estilo centrado no ouvinte, no qual os participantes estão mais preocupados em manter um clima aparentemente harmonioso e em enfatizar mais os pontos de consenso que os de discordância.

8. Estilo conversacional e ensino de língua estrangeira

Em vista do exposto, podemos perceber que, em interações interculturais, o risco de mal-entendidos e de formação de estereótipos, preconceitos e intolerância é muito grande, devido ao desconhecimento da importância das regras do estilo conversacional. Pessoas que participam de tais encon-

tros freqüentemente passaram por um aprendizado formal da língua estrangeira, que infelizmente ainda é muito voltado à transmissão pura e simples de conteúdos lingüísticos isolados ou apresentados em contextos situacionais extremamente limitados, de caráter quase formulaico.

Embora isso já seja um avanço em relação ao método tradicional de “tradução e gramática”, a dimensão cultural e pragmática ainda é muito pouco explorada. A aula de língua estrangeira deveria alertar os aprendizes para tais fenômenos e procurar aumentar sua sensibilidade para detectar e contornar possíveis dificuldades em interações interculturais. Vale a pena frisar que não se trata de inculcar no aprendiz as regras do estilo conversacional da outra cultura, mas apenas alertar para sua existência e de que algumas modificações no próprio estilo certamente serão necessárias para uma interação bem sucedida.

Ao mesmo tempo, como não se pode evitar que julgamentos psicológicos e afetivos sejam gerados pelos choques entre estilos conversacionais diversos, pode-se conseguir que aqueles que interagem em contextos interculturais transformem seus estereótipos negativos como “ah, ele é brasileiro e brasileiros são assim mesmo, superficiais” – em: “ah, ele é brasileiro e brasileiros são assim mesmo, não valorizam tanto a apresentação de dados completos”; ou: “ah, ele é alemão e alemães são assim mesmo, grosseiros” – em: “ah, ele é alemão e alemães são assim mesmo, diretos, mas isso não significa que ele me queira mal”. A demolição dos preconceitos não está em negar as diferenças culturais, mas sim em reconhecê-las e respeitá-las como legítimas dentro do contexto particular de cada grupo.

Referências bibliográficas

- BROWN, Penelope e Stephen C. LEVINSON. *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge, Cambridge Univ. Press 1987.
- BYRNES, Heydi. “Interactional style in German and American Conversations”. In: *Text 6 (2)*, Amsterdam, de Gruyter 1986, 189-206.
- FILIP, Hana. “LIN 108 – Conversation”. University of Rochester Linguistics Department, 1998 <http://www.ling.rochester.edu/courses/108/108.html> – ativa em maio de 2002.

- GÜNTHER, Susanne. *Diskursstrategien in der interkulturellen Kommunikation – Analyse deutsch-chinesischer Gespräche*. Tübingen, Niemeyer 1993.
- GUMPERZ, John J. e Jenny COOK-GUMPERZ. “Introduction: language and the communication of social identity”. In: GUMPERZ, John J. (ed.): *Language and Social Identity*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 1982, 1-21.
- HOLLY, Werner, Peter KÜHN e Ulrich PUTSCHEL. *Politische Fernsehdiskussionen – Zur medienpezifischen Inszenierung von Propaganda als Diskussion*. Tübingen, Niemeyer 1986.
- KOHLEN, Thomas. *Zurückweisungen in Diskussionen. Die Konzeption einer Sprechhandlungstheorie als Basis einer empirisch orientierten Konversationsanalyse*. Frankfurt, Peter Lang 1987.
- MEIRELES, Selma M. “Dissensskategorien und Face-work-Strategien in deutschen Diskussionen”. In: GLENK, Eva, Eliana FISCHER e Selma MEIRELES (org.): *Blickwechsel – XI. ALEG-Kongress – Akten, Band III*, São Paulo, Edusp 2005, 276-285.
- MEIRELES, Selma M. “Um estilo feminino de trabalho da Face?” Palestra apresentada na IX Semana da Língua Alemã. Área de Alemão, DLM/FFLCH-USP, São Paulo 2001.
- MEIRELES, Selma M. *Estratégias para manutenção de uma boa interação linguística – Dissensão e trabalho da Face em diálogos do alemão*. São Paulo, Humanitas 1999.
- MÜLLER-JAQUIER, Bernd. “Vorlesung 5 (12.11.1998) – Interaktionsbezogene Diskrimination and Attribution: erste kritische Aspekte der Deutungen von *critical incidents*”. Universität Tübingen. ([www.tu-chemnitz.de / phil / ikk / lehrver / ss01 / skripte / ws98_5.html](http://www.tu-chemnitz.de/phil/ikk/lehrver/ss01/skripte/ws98_5.html) – ativa em maio de 2002).
- SCHRÖDER, Ulrike. “Metáforas tecnológicas do cotidiano: uma análise do falar alemão”. In: *Pandaemonium Germanicum*, n.8, São Paulo, Humanitas 2004, 235-261.
- SCHRÖDER, Ulrike. *Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten. Eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten*. Wiesbaden, Deutsche Universitäts-Verlag 2003.
- SIMÕES, José S. *Marcadores interacionais e modalizadores do português e do alemão falados* (Dissertação de mestrado não publicada). São Paulo, FFLCH/USP 1997.

Imagens de uma língua: reflexões sobre o ensino de alemão como língua estrangeira no Brasil

Ruth Bohunovsky*

Abstract: In the theoretical context of Critical Applied Linguistics, this paper examines two aspects that are important for a consideration of the possible imaginaries that permeate the contact between a Brazilian student and German as a foreign language. I analyze the possible consequences of the argument that German is a very “cultivated” and difficult language, as well as the lack of incentive, in didactic material, for reflections on the peculiarities of a possible contact between a Brazilian student and the German language or a native speaker of that language. Finally, this paper intends to discuss whether if there is any didactic material used for teaching of German in Brazil which stimulates the pupils to criticize the peculiarities and the imaginaries that permeate their contact with the German culture and language.

Keywords: Critical Applied Linguistics; Teaching of German as a Foreign Language in Brazil; Discourse; Ideology,

Zusammenfassung: Ausgehend von den theoretischen Grundlagen der Angewandten Kritischen Linguistik werden zwei für den Unterricht des Deutschen

* A autora é pós-doutoranda no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na área de Linguística Aplicada, sob supervisão da Profa. Dra. Carmen Zink Bolognini, financiada pela FAPESP (processo nr. 03/13796-6).

als Fremdsprache in Brasilien relevante Aspekte diskutiert: zum einen, die Konsequenzen des häufig gehörten Arguments, Deutsch sei eine besonders “kultivierte” und schwierige Sprache, und zum zweiten, die Tatsache, dass in vielen in Brasilien verwendeten Lehrwerken nicht auf die Besonderheiten eines möglichen Kontakts zwischen einem Brasilianer, der Deutsch lernt, und einem deutschen Mutterprachler eingegangen wird. Schließlich wird die Frage gestellt, ob das derzeit in Brasilien verwendete (und aus Deutschland importierte) Lehrmaterial dazu geeignet ist, die LernerInnen zu einem kritischen Umgang mit der deutschen Sprache und Kultur anzuregen.

Stichwörter: Kritische Angewandte Linguistik; Deutsch als Fremdsprache in Brasilien; Diskurs; Ideologie.

Palavras-chave: Lingüística Aplicada Crítica; ensino de alemão no Brasil; discurso; ideologia.

1. Introdução

No contexto da teoria cultural pós-estruturalista, da Lingüística Crítica (FAIRCLOUGH 1995) e da Lingüística Aplicada Crítica (PENNYCOOK 1999; 2003), tem havido reflexões constantes sobre conceitos como discurso, ideologia e imaginário, considerados componentes não só das salas de aula, mas também dos próprios materiais didáticos. Neste âmbito teórico, parte-se de uma concepção teórica que enfoca o caráter constitutivo da linguagem. Uma das premissas mais importantes dessas abordagens para o ensino de uma língua estrangeira é a de que, ao aprender uma nova língua, o sujeito não adquire simplesmente um novo modo de se comunicar, mas entra em contato com novas ideologias, novos discursos, outras maneiras de significar o mundo. Essa visão trouxe conseqüências para todas as facetas do ensino de língua estrangeira.

No presente trabalho, propõe-se uma discussão crítica sobre o imaginário acerca da língua e da cultura alemãs, especificamente no Brasil. A partir disso, discute-se se o material didático utilizado no ensino de alemão como língua estrangeira pode contribuir para aumentar, estabilizar ou questionar esse imaginário – e, conseqüentemente, se o material didático atual-

mente utilizado no Brasil para o ensino de alemão é adequado para estimular os aprendizes dessa língua a desenvolverem um olhar mais crítico e atento acerca o referido imaginário.

2. Ideologia e discurso na Lingüística (Aplicada) Crítica

O conceito de ideologia utilizado por teóricos como Pennycook ou Fairclough não deve ser compreendido conforme a tradição epistemológica que relaciona a ideologia a idéias como ilusão, distorção ou mistificação de uma suposta realidade (p. ex., Gottfried W. F. Hegel, Karl Marx, George Lúkacs), nem conforme a tradição sociológica que se interessa pela função das idéias na vida social (cf. EAGLETON 1997: 16). No contexto referido neste trabalho, deve-se entender ideologia como “os modos pelos quais o significado (ou a significação) contribui para se manterem as relações de dominação” (THOMPSON 1984, apud EAGLETON 1997: 19). Eni P. ORLANDI (1990: 36) oferece uma definição bastante esclarecedora para a discussão aqui apresentada: de acordo com essa teórica, a ideologia seria “a direção nos processos de significação” e “se sustenta[ria] no fato de que o imaginário que institui as relações discursivas é político”. É relevante mencionar que, nessa linha de pensamento, a ideologia é vista como algo que não apenas determina a “grande” política e nossa visão de mundo, mas também nossas relações sociais quotidianas.

Com respeito ao conceito de discurso – estreitamente ligado ao de ideologia, sigo aqui a definição de FAIRCLOUGH. Segundo esse lingüista crítico, o discurso seria uma “prática social” (1995: 63) e representaria uma “relação ativa com a realidade” (1995: 42), constituindo os “objetos do conhecimento, os sujeitos sociais”, as formas do “eu” e as “relações sociais” (1995: 39). Há discursos estabilizados institucionalmente, como o discurso jornalístico, o científico, o publicitário etc.; e há discursos menos formais como, por exemplo, o discurso feminista, o discurso racista ou o colonial. Nenhum desses discursos funciona por si só, mas significa no contato, confronto e entrecruzamento com outros. Usando as palavras de FAIRCLOUGH, as práticas discursivas não só contribuem para “reproduzir a sociedade como ela está”, como também podem “contribuir para transformar a sociedade” (1995: 65). Ou seja, o discurso não apenas reflete a suposta realidade extralingüística, as relações de poder e de domínio político,

mas pode também exercer um papel ativo em eventuais mudanças dessas estruturas¹.

A partir dessa compreensão de ideologia e discurso surgiram algumas reflexões sobre as implicações desses conceitos para o ensino. Como já argumenta Michel Foucault, “qualquer sistema de educação é uma maneira política para manter ou mudar as apropriações dos discursos, junto com o conhecimento e o poder que eles envolvem” (FAIRCLOUGH 1995: 51). Isso implica que a sala de aula seja um lugar de grande relevância nesse processo, seja para manter, seja para mudar essas apropriações. A sala de aula é o lugar onde, com ou sem o conhecimento e o consentimento do professor, um determinado discurso e uma ideologia dominante poderiam se fixar ainda mais, ajudando a estabilizar um determinado poder. Tanto para os aprendizes quanto para os professores, os discursos e suas ideologias podem aparecer como naturalizadas, como naturais, uma vez que a naturalização ou universalização de crenças com um fim de torná-las “óbvias e aparentemente inevitáveis” (EAGLETON 1997: 19) é exatamente uma das estratégias da ideologia para se manter dominante. No entanto, ainda assim, a sala de aula seria o lugar onde a conscientização, e até a mudança, desses discursos pode acontecer. Nesse sentido, partindo do pensamento de Paulo Freire, Henry GIROUX (apud: RAJAGOPALAN 2003: 105) argumenta que

ensinar, nos termos de Freire, não é simplesmente estar em sala de aula, mas estar na história, na esfera mais ampla de um imaginário político que oferece aos educadores a oportunidade de uma enorme coleção de campos para mobilizar conhecimentos e desejos que podem levar a mudanças significativas na minimalização do grau de opressão na vida das pessoas.

Um ponto comum às diversas abordagens dentro do contexto teórico acima mencionado é o interesse no caráter crítico das discussões acerca do

¹ Na questão do grau de atividade e criatividade do discurso em relação à “realidade extralingüística”, Fairclough – que, no geral, parte do pensamento foucaultiano – se afasta criticamente da linha de argumentação do filósofo francês. FAIRCLOUGH (1995: 56) observa que Foucault “exagera na extensão na qual a maioria das pessoas é manipulada pelo poder” e pelo discurso. Ou seja, FAIRCLOUGH atribui ao sujeito um papel mais ativo que Foucault.

ensino de línguas estrangeiras. Entende-se por “crítico” a tentativa de “mostrar relações e causas que estão escondidas” (FAIRCLOUGH 1995: 9) ou, usando as palavras de PENNYCOOK (2003: 26) ao referir-se explicitamente ao ensino, “entender as relações entre conceitos de sociedade, ideologia, capitalismo global, colonialismo, educação, gênero, racismo, sexualidade, classe e os discursos da sala de aula.” O fato de se denominar a obra de um autor como possuidora de um caráter “crítico” revela também que a sua postura é bem mais aberta à intervenção política do que aquela comum nas últimas décadas. A adoção de um caráter crítico na Lingüística Aplicada vai implicar uma postura “politicamente mais responsável” (2003: 28), visando oferecer aos aprendizes não apenas informações sobre o contexto sociocultural, político, ideológico e histórico do(s) país(es) da língua-alvo e dos seus falantes, mas também encorajá-los a desenvolver um olhar mais crítico em relação aos imaginários já “naturalizados” (2003: 29) em favor de uma certa ideologia. Como aponta Pennycook, a Lingüística Aplicada Crítica está em constante diálogo com outros campos acadêmicos como a teoria crítica, o feminismo, o pós-colonialismo, o pós-estruturalismo e a pedagogia anti-racista (2003: 31), abrindo assim “um novo leque de questões e considerações”, em que temas como “identidade”, ou “a reprodução daquilo que caracteriza o Outro”, que “até agora não [tinham] sido considerados como pertinentes à Lingüística Aplicada” (2003: 31), passam a ocupar um lugar de destaque.

Se, para os teóricos que partem de uma postura crítica, o aspecto político do trabalho de ensino de uma língua estrangeira deve ser considerado pelos profissionais dessa área, isso valeria também para o material didático. Assim como toda linguagem escrita ou falada, esse material é entremeado por vários discursos marcados política e ideologicamente, mesmo que os autores e os leitores não estejam conscientes disso. É pertinente mencionar que, no âmbito da Lingüística Aplicada Crítica, há uma crescente quantidade de análises críticas sobre os interesses e as ideologias inerentes à construção e à interpretação de livros didáticos (cf. PENNYCOOK 2003: 40).

Partindo da premissa de que linguagem não é – e nem pode ser – apenas um meio para a transmissão de informações ou para a mera comunicação, a idéia tradicional de que o ensino de uma língua estrangeira possa ser apenas o ensino de uma outra “forma” para o mesmo conteúdo

lingüístico perdeu sua validade. Fala-se, muito mais, em “redefinição cultural” (RAJAGOPALAN 2003: 70), pois o contato com uma outra língua traz sempre também o contato com uma outra cultura, com outras formações discursivas, outras ideologias e imaginários, inseparavelmente ligados à língua em si. Nesse contato, nossas identidades são submetidas a um processo de reformulação e de constante transformação, nós nos transformamos em outras pessoas (2003: 70). Esse processo pode se dar de maneira inconsciente. Mas, no âmbito do pensamento crítico, defende-se, cada vez mais, que os alunos sejam levados a refletir sobre essa carga ideológica que envolve qualquer contato entre duas línguas e culturas. Ou seja, visa-se a estimular os aprendizes a atentarem para os diversos discursos heterogêneos que necessariamente vão marcar o contato que eles estabelecerão com uma outra língua e seus falantes – discursos com maior ou menor poder político e com embasamentos ideológicos e interesses diferentes.

3. Imaginários

Olhando para os imaginários que têm marcado, por um lado, o Brasil e, por outro, os países de língua alemã nos últimos séculos, não se pode negar a importância do discurso colonial para ambos os lados – embora de maneiras opostas. Enquanto o fato de ter sido colônia sempre marcou o imaginário do Brasil e dos brasileiros acerca deles mesmos (o que não significa que esse imaginário, ou “a identidade brasileira”, seja algo estável e fixo), os países de língua alemã adotaram muito mais o discurso do colonizador. Isso fica claro, por exemplo, na afirmação de Celeste H. M. R. Sousa acerca das perspectivas literárias que teriam marcado as relações Alemanha – Brasil nos últimos séculos. Como argumenta SOUSA (1996: 211), existiriam “duas perspectivas distintas” acerca do Brasil. A primeira consideraria esse país e a Alemanha como “realidades idênticas”, negando ao Brasil sua “especificidade”. Já a segunda perspectiva entenderia os dois referidos países em termos de “superioridade” e “inferioridade”, o que redundaria, novamente, em um etnocentrismo (1996: 211). A autora conclui que “a imagem do Brasil, em essência, ainda se encontra vinculada a fantasias referentes ao continente recém-descoberto, isto é, a mitos da Conquista” (1996: 211). Pode-se resumir que tanto a universalização quanto a hierarquização de

valores apresentam-se como provenientes do discurso colonial – que sempre é um discurso de cima para baixo: ou todos são, no fundo, iguais ou o outro é inferior.

Essa avaliação do imaginário em relação ao Brasil está em consonância com a argumentação desenvolvida por Eni P. ORLANDI (1990), que defende que o discurso historiográfico europeu – que foi assumido em grande parte também pelo pensamento brasileiro – teria concedido a esse país apenas a posição de uma cópia da Europa que, com mais ou menos sucesso, teria conseguido se aproximar do seu “ideal”. Ou seja, o Brasil nunca teria sido muito mais do que uma parte da história europeia, os sentidos produzidos acerca desse país teriam favorecido a manutenção das relações hierárquicas entre a (ex)colônia e a Europa. Conseqüentemente, aos brasileiros tem sido concedido apenas o direito de ter “particularidades, singularidades e peculiaridades culturais” (ORLANDI 1990: 15), mas não uma história própria, uma interpretação peculiar da História.

A validade do discurso colonial começou a ser repensada no contexto do pós-colonialismo – que trouxe a tentativa de descompor a hierarquia de culturas “superiores” e “inferiores”, de politizar a estética e a cultura e de visibilizar os mecanismos de demonstração de poder nas imagens e falas coloniais. Na *Linguística Aplicada Crítica*, o foco dessas discussões tem sido os discursos sobre a sala de aula e os que ocorrem durante as próprias aulas.^s

4. A “dificuldade” do alemão como um meio para manter um imaginário hierárquico

Há muito tempo, a língua alemã tem sido apresentada para o mundo como uma língua de “cultura” (essa concepção é proposta inclusive pela política oficial alemã através de documentos do Ministério das Relações Exteriores). E não é apenas no Brasil que o alemão tem a fama de ser uma língua “cult”, “exata” e difícil². Esses adjetivos reforçam a visão da suposta supe-

² Para uma discussão crítica sobre os argumentos “pré-científicos” que atribuem à língua alemã um elevado grau de complexidade e dificuldade, cf. Ulrich BAUER (2003).

rioridade não só da língua, mas também da cultura alemã. A suposta impenetrabilidade do universo lingüístico alemão assegura prestígio a quem tiver “conseguido” aprender essa língua fazendo com que este seja visto como uma pessoa culta e distinta. Para se refletir sobre o papel da língua alemã no Brasil, pode-se citar aqui uma observação de Rajagopalan sobre as línguas estrangeiras em geral:

A palavra “estrangeira” é comumente reservada para qualificar uma outra língua que conta com maior respeitabilidade que a língua materna de quem fala (RAJAGOPALAN 2003: 65).

Porém, ao mesmo tempo em que o “domínio” do idioma alemão traz um certo prestígio para o falante, a atribuição de um suposto caráter culto e superior à língua alemã reforça implicitamente uma suposta posição de inferioridade tanto da língua quanto da cultura do brasileiro que estuda aquele idioma. O interesse em mudar essa situação parece ser pequeno, já que ela é conveniente para manter a posição de “superioridade” de quem já é falante de alemão. Nas palavras de Ulrich BAUER,

a idéia de que a língua alemã seja difícil é cultivada com muito fervor por aqueles que se consideram bons falantes de alemão. Lamentavelmente, muitas vezes trata-se de um comportamento dos próprios agentes culturais alemães no exterior. Quem consegue convencer a todos os outros de que até o “verdadeiro domínio” do alemão há um longo caminho pode mais facilmente sentir-se competente e avançado, ou seja, dono de uma grande cultura intelectual (BAUER 2003: 4).

Como aponta Bauer, essa idéia de que a língua seja um meio para a ascensão social foi durante muito tempo uma das estratégias com as quais os *Bildungsbürger* – os burgueses alemães com boa educação – se distinguiam em relação às classes inferiores (BAUER 2003: 4). O desenvolvimento de conceitos alemães clássicos como *Kultur* e *Bildung* contribuíram nesse processo e levaram à idéia atual de o alemão ser uma língua altamente complexa e repleta de diferenciações detalhadas (2003: 4). Como afirma BAUER (2003: 4), continuando sua argumentação,

quase não há nenhuma palestra num Instituto Goethe ou num departamento de alemão em alguma universidade do México, e certamente também em outros lugares na América Latina, sem uma das citações obrigatórias de observações polêmicas de Mark Twain sobre o caráter extremamente difícil do alemão (cf. Twain 1985).

Certamente, não há mais ninguém que hoje defenda abertamente uma suposta “superioridade” de uma língua ou cultura em relação a outras, já que o policiamento imposto pelo “politicamente correto” impede tal explicitação. Citando BAUER mais uma vez, às exposições sobre o suposto caráter difícil do alemão seguem regularmente observações como “é divertido estudar alemão” ou “não será tão ruim assim” (2003: 4). Essas declarações são definidas por BAUER (2003: 4) como “contraproducentes”, já que não conseguem – nem teriam a intenção – de realmente contradizer o dito acima. Marcado por esse discurso em relação à língua alemã, o aprendiz já inicia a primeira aula na convicção da grande dificuldade que terá de enfrentar para se aproximar do alemão. Assim, segundo uma pesquisa feita por Luciano Lima TAVARES (2000: 525), a conotação mais citada (26,5 %) dentro de um universo de 200 questionados em relação à língua alemã é “difícil”, 11,4 % consideram essa língua “interessante” e “austera”, e mais 9 % “complicada”.

No seu trabalho, BAUER (2003: 5) pergunta por que os alemães continuam reforçando a idéia da dificuldade de sua língua. De acordo com o autor, um francês iniciaria uma palestra abordando a beleza do francês, um inglês apontaria a importância da sua língua (2003: 5). É possível supor que as três estratégias sirvam para corroborar um suposto caráter superior das três línguas. Assim como a “beleza” do francês e a “importância” do inglês, a “dificuldade” do alemão ajuda a manter imaginários que atribuem a essas três línguas um suposto nível superior em comparação com outras.

Levando em conta os argumentos expostos até aqui, pode-se questionar se o discurso dominante de que o alemão seja uma língua mais difícil e mais “cultura” que outras não contribuiria para se manter os imaginários que têm marcado as relações Brasil – Alemanha durante os últimos séculos – ainda que o discurso “oficial” das instituições do ensino de alemão já tenha mudado.

5. A questão do outro no material didático para o ensino de alemão

Para o ensino de alemão como língua estrangeira no Brasil, quase não existe, atualmente, material didático produzido neste país e elaborado especialmente para o aprendiz brasileiro. Geralmente, são utilizados livros didáticos importados da Alemanha que foram produzidos para o ensino de alemão como segunda língua num dos países de língua alemã. Ou seja, o aprendiz brasileiro que estuda a língua alemã se aproxima dessa língua com base num livro feito para um público-alvo do qual não faz parte. Como não poderia ser diferente, esses livros, em momento algum, se propõem a levar em conta especificamente o aprendiz brasileiro ou temas que poderiam ser de interesse para ele. A discussão proposta neste trabalho não deve, portanto, ser entendida como uma “cobrança” de algo que esses livros não pretendem fazer. O que está em questão são apenas as possíveis implicações que o uso desse material traz consigo quando aplicado ao ensino de alemão no Brasil. É relevante mencionar ainda que, além dos livros didáticos citados neste trabalho, há outros sendo usados atualmente para o ensino de alemão no Brasil (por exemplo, *Eurolingua*, *Tangram*, *Delfin*) e muitos deles já consideram as recomendações do *Gemeinsame Referenzrahmen*. Além disso, do ponto de vista didático, eles levam em consideração também as últimas tendências teóricas. No entanto, esse fato não põe em xeque a argumentação apresentada aqui – que se refere apenas ao fato de se usar livros importados que não oferecem (e nem podem oferecer) uma base para uma reflexão crítica de uma possível relação entre um brasileiro, a língua e a cultura alemãs e os falantes nativos de alemão.

Especificamente em relação ao material de ensino de alemão como língua estrangeira quem deu início à discussão sobre os aspectos ideológicos desses textos foi Carmen Zink BOLOGNINI (1996: 174-178) – pelo menos no contexto acadêmico brasileiro. Orientando-se pela análise de discurso de linha francesa³, a autora discute o livro *Themen Neu* e defende que esse material didático ajuda a manter, estabilizar e silenciar as relações hierárqui-

³ Bolognini baseia-se, sobretudo, em Eni P. ORLANDI (1988; 1990 e 1993).

cas de poder que existem entre o Brasil e a Alemanha⁴ desde os inícios da colonização europeia até hoje⁵.

BOLOGNINI parte do pressuposto de que “os lugares de interlocução” – isto é, as imagens que dois sujeitos fazem “de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX 1990: 82) – que marcam as relações entre brasileiros e alemães até hoje estão marcadas pela história das relações entre esses dois países (BOLOGNINI 1996: 22). Ao se descrever a Alemanha apenas como berço de grandes realizações culturais (1996: 172), como um país desenvolvido, com tecnologia avançada, cujos produtos são objetos de consumo de outros países (1996: 141), ou como um lugar onde os conflitos, quando surgem, são sempre resolvidos (1996: 177) – como acontece no material didático analisado por BOLOGNINI –, contribuir-se-ia para estabilizar discursos e imaginários produzidos durante os últimos séculos em favor da manutenção de uma suposta posição superior da Europa frente ao Brasil. Tal discurso sugeriria, conforme defende Bolognini, uma postura ideológica que acabaria reforçando o lugar de interlocução supostamente inferior do brasileiro em relação ao alemão.

A argumentação de BOLOGNINI certamente corrobora aquela de SOUSA, mencionada acima, que aponta a hierarquização que marca o imaginário acerca da Alemanha e do Brasil. Um exemplo, que pode aqui ilustrar a persistência desse imaginário marcado pelo discurso colonial acerca do Brasil em material didático atualmente utilizado no ensino de alemão, é uma passagem de *Die Suche* (Textbuch 2), na qual uma personagem brasileira, que ocupa um lugar importante na história que guia todo o livro, é apresentada como uma mulher especialmente bonita – parecendo uma “fada, uma princesa” (2002: 36) – cuja marca mais característica seria, conforme ela mesma

⁴ Bolognini refere-se exclusivamente à Alemanha, mas entendemos que a mesma argumentação poderia ser desenvolvida em relação aos outros países de língua alemã, isto é, a Áustria e a Suíça.

⁵ O fato de a Alemanha, a Áustria e a Suíça não terem participado ativamente na colonização do Brasil não significa que o discurso dominante nesses países não tenha incorporado as características geralmente associadas ao discurso colonial. Para discussões mais aprofundadas sobre esse tema, cf., por exemplo, Ana Maria de M. BELLUZZO (2000) e Celeste H. M. R. de SOUSA (1996).

explica, um papagaio que leva nas costas (2002: 15). Herdeira de seu padrasto milionário, ela é acompanhada por um senhor vestido num estilo que lembra os filmes sobre a época colonial (2002: 37). Além disso, a personagem é apresentada como filha de uma brasileira “de nome Maria” (2002: 47) que, quando jovem, era uma “moça muito linda” (2002: 47) que teve um romance amoroso, uma “aventura de férias”, (2002: 15) com um alemão que a conquistou por ser “alto, esbelto” e por saber dançar samba “fantasticamente” (2002: 47). No mesmo livro, a personagem principal, o alemão Helmut Schmidt, destaca que associa com o Brasil apenas palavras como “samba”, “carnaval”, “favelas” e a “floresta da Amazônia” (2002: 36). Como já indicam essas poucas citações, o referido material didático sugere uma interpretação que estabiliza certos efeitos de sentido que têm norteado a história sobre o Brasil escrita por europeus. Ou seja, os brasileiros são caracterizados, na maioria das vezes, por uma grande sensualidade, por sua liberdade sexual e pelo estreito contato com a natureza exótica do seu país, enquanto este permanece reduzido à exuberância dessa natureza. Cultural, social e economicamente, o Brasil aparece numa posição inferior àquela da Europa. Essa imagem não é nem contestada, nem problematizada, pelo discurso apresentado no material didático *Die Suche*.

A representação de uma personagem brasileira em um livro didático de alemão constitui uma exceção. Isso se deve, certamente, ao fato de ainda quase não existir produção no Brasil de material didático para o ensino do alemão como língua estrangeira⁶. Talvez um material produzido aqui pudesse focar mais criticamente as especificidades dos possíveis contatos entre as duas culturas. Sem pretender sugerir que essas especificidades possam – ou devam – ser discutidas exaustivamente ou exclusivamente em sala de aula, seria, no entanto, certamente possível sensibilizar um pouco mais os aprendizes para esse tema. A omissão de discussões sobre aspectos como a persistência de resíduos do discurso colonial nos discursos e imaginários atuais no âmbito do ensino da língua alemã serviria apenas para mantê-los.

⁶ Existe o material didático “Alemão para brasileiros”, da autoria de Herbert Andreas WELKER (1989), que se dirige especificamente a aprendizes brasileiros. Este material é orientado pelo progresso gramatical e não pretende estimular os aprendizes a desenvolver uma postura crítica acerca do universo da língua alemã.

Se o exemplo citado do livro *Die Suche* serve para corroborar a argumentação de que o discurso de hierarquização de culturas pode ser encontrado em livros didáticos para o ensino de alemão, em outros livros didáticos percebe-se claramente o interesse dos autores em divulgar um discurso “politicamente correto”. Isso pode ser ilustrado com o terceiro volume do *Stufen* em que duas das personagens principais são, respectivamente, uma turca e um nigeriano – ou seja, o livro dá destaque a duas culturas que, de acordo com o discurso colonial tradicional, seriam consideradas “inferiores”. Os temas abordados nesse material didático – o preconceito, o racismo, o lugar dos deficientes físicos na sociedade alemã – também evidenciam o interesse em que o espaço do outro seja reconhecido.

No *Stufen International*, as personagens estrangeiras são apresentadas como interlocutores que ocupam um “lugar de interlocução” igual ao dos alemães com os quais têm contato. Nas amizades entre alemães e estrangeiros não há conflito, nem confrontos, e quando as diferenças aparecem, elas são solucionadas pacificamente. À guisa de exemplo, pode-se mencionar que o tema da presença de estrangeiros na Alemanha recebe o nome de “convivência internacional” (*Stufen International I: Lektion 9*). Na abordagem desse tema, a intolerância e os preconceitos são enfocados criticamente (*Stufen International III: Lektion 23, 25*)⁷, mas, ao mesmo tempo, os dois personagens estrangeiros – o nigeriano e a turca – declaram nunca ter tido problemas com racismo (*Stufen International III: Lektion 25*). Em *Moment Mal*, personagens estrangeiros referem-se à “intolerância”, ou aos “mal-entendimentos”, que sofrem, mas novamente são as iniciativas multiculturais existentes nos países de língua alemã que merecem o maior destaque (*Moment Mal II: Lektion 24*). Quando há uma história conflituosa, em que os preconceitos levam à morte de alguns habitantes de um país – algo que ocorreu algumas vezes na Alemanha nos anos 90 –, os personagens são animais (lobos e coelhos) e o lugar não é identificado (cf. *Stufen International III: 80*).

A partir do que foi exposto, pode-se supor que, em livros como *Stufen International* ou *Moment Mal*, o interesse em tematizar o outro não vai além de uma tentativa de homogeneizá-lo. Nesses textos, as personagens estrangeiras convivem entre os alemães como iguais e o domínio da língua alemã

⁷ Cf. também *Moment Mal II, Lektion 24*.

é apresentado como um “traço de união” (GRIGOLETTO 2003: 358) suficiente. Além disso, qualquer tipo de preconceito é duramente criticado. A maneira como a crítica é feita, no entanto, não abre espaço para uma discussão sobre as diferenças culturais, apenas favorece a idéia de que, no fundo, todos são iguais, de que não há diferenças entre pessoas, culturas, línguas. Ou seja, identifica-se aqui a universalização dos valores e dos pontos de vista, já que nenhum tipo de divergência, diferença ou problema entre os representantes das diversas culturas é apontado. Estes só existiriam entre os coelhos e os lobos. Essa universalização permite novamente a hipótese de que, em vez de contribuir para se refletir criticamente sobre eventuais resíduos do pensamento colonial, o material didático, muitas vezes, ajuda manter os imaginários que têm suas raízes exatamente na ideologia colonial.

Num artigo que trata de material didático de inglês produzido no Brasil, GRIGOLETTO chega a uma conclusão que me parece bastante pertinente também em relação ao material didático de alemão aqui abordado. A autora defende que seria possível “conceber um livro didático que não apagasse o sentido da criação social e cultural da identidade e da diferença”, em vez de apresentar representações de “identidades fixas e pretensamente não marcadas pela diferença” (2003: 360) que levam os aprendizes a se identificarem “com o discurso da igualdade, da neutralidade e da convivência harmônica” e a se “encaixar[em]” na cultura da outra cultura, em vez de olhá-la contrastivamente” (2003: 360). Olhar a língua estrangeira a partir do lugar do brasileiro seria uma perspectiva que “facilitaria a reflexão sobre contrastes e semelhanças entre os povos e as línguas” (GRIGOLETTO 2003: 360), em vez de estabilizar a visão de uma suposta hierarquia ou igualdade total entre eles. Ainda conforme GRIGOLETTO (2003: 360-361), muitos livros didáticos apagam

a possibilidade de reflexão sobre a diversidade (no interior de culturas), a diferença (o outro com aquilo que eu não sou) e a especificidade [...]. Por conseguinte, escamoteiam-se os conflitos e as diferenças e a possibilidade de questionamento de produção social desses mesmos conflitos e diferenças no interior de relações de poder. O livro didático perde a chance de se constituir em instrumento de sds construções da identidade e diferença culturais e de abertura para uma relação

mais rica com o outro, em que não haveria a pretensão de reduzir o um e o outro em um só ser; uma relação em que a identidade e a diferença permanecessem irredutíveis uma à outra e assim fossem vivenciadas.

6. Conclusão

Nosso intuito aqui não é exigir que os materiais didáticos atualmente utilizados para o ensino de alemão como língua estrangeira no Brasil mudem de foco teórico ou temático – já que não são produzidos para o público do qual tratamos neste trabalho. Mas, argumentamos que não há, no Brasil, material didático publicado que leve em consideração as questões aqui levantadas em relação aos imaginários existentes acerca da língua e da cultura alemãs – que, no nosso entender, podem ser relevantes e interessantes para os aprendizes dessa língua. Assim, sem pretender desacreditar o valor didático e informativo de livros atualmente utilizados no ensino de alemão no Brasil, mas considerando o que foi exposto, parece ser possível argumentar que, atualmente, não existe um material que possa oferecer – aos aprendizes e professores interessados – uma base consistente para se refletir criticamente sobre os diversos contextos ideológicos e imagológicos que, ao longo da história de contatos entre o Brasil e a Europa, têm marcado, e ainda marcam, qualquer relação entre um brasileiro e um alemão/austriaco/suíço⁸. Sem dúvida, qualquer professor terá sempre a possibilidade de instigar os aprendizes a desenvolverem uma postura mais crítica⁹ – independentemente do material didático utilizado em sala de aula –, mas os livros didáticos importados não sugerem tal leitura.

⁸ O único material didático para o ensino de alemão como língua estrangeira publicado no Brasil segue a metodologia estruturalista e não aborda, explicitamente, as especificidades extralingüísticas do contato entre brasileiros e alemães / austríacos / suíços (RAUTZENBERG & RAUTZENBERG 1978).

⁹ Não se deve ignorar que existe material didático para o ensino de alemão como língua estrangeira que coloca em xeque o imaginário ufanista acerca da Alemanha como, por exemplo, a série de vídeos “Bildschirm”. Porém, esse material não é concebido como base para um curso de alemão, mas apenas como material adicional.

Visto que no contexto do pós-colonialismo – cujas discussões inspiraram, entre outras disciplinas, a Linguística Aplicada Crítica – os esforços das pessoas de países que foram colonizados se dirigem, cada vez mais, contra os resíduos do discurso colonial, justificar-se-ia certamente a intensificação de um discurso didático e institucional que compartilhe essa postura ideológica e que possa estimular o aprendiz – e o professor – brasileiro a pensar a língua e a cultura alemã a partir do lugar de um brasileiro. Não se trata de se buscar uma “verdade” alternativa, mas sim a possibilidade de um olhar mais crítico em relação aos discursos, ideologias e imaginários que permeiam as relações entre pessoas, culturas e línguas.

Referências Bibliográficas

- BAUER, Ulrich. “Ist Deutsch eine “schwere” Sprache? Linguistische Bemerkungen zur typologischen Distanz Deutsch-Spanisch und der vorwissenschaftlichen Beurteilung des Deutschen”. In: *DAF – Brücke*, Jahrgang 5/2003, Heft 5, 4-7.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Metalivros e Objetiva 2000.
- BOLOGNINI, Carmen Zink. *O lugar de interlocução de brasileiros e alemães na história de suas relações de contato* (Tese de Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas / SP, Universidade Estadual de Campinas 1996.
- EAGELTON, Terry. *Ideologia: uma introdução* (Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira). São Paulo, Unesp/Bomtempo 1997.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and social change*. Oxford, Polity Press 1995.
- GRIGOLETTO, Marisa. “O discurso do livro didático de língua inglesa: representações e construção de identidades”. In: CORACINI, Maria José R. J. (org.). *Identidade e discurso: (des)construindo subjetividades*. Campinas, SP, Unicamp 2003, 351-362.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio*. Campinas/SP, Unicamp 1993.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Terra à vista!: discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo, Cortez; Campinas, SP, Unicamp 1990.

- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo, Cortez/Campinas, SP, Unicamp 1988.
- PÈCHEUX, Michel. “Análise automática do discurso”. In: GADET, François e Tony HAK. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux* (Tradução de Bethania S. Mariani et al.) Campinas, Unicamp 1990.
- PENNYCOOK, Alastair. “Linguística aplicada pós-ocidental”. In: CORACINI, Maria José R. J. e Ernesto Sérgio BERTOLDO (org.). *O desejo da teoria e a contingência da prática: discursos sobre e na sala de aula: língua materna e língua estrangeira*. Campinas/SP, Mercado de Letras 2003, 21-60.
- PENNYCOOK, Alastair. “Introduction: Critical Approaches to TESOL”. In: *Tesol Quarterly*, vol. 33, no. 3, 1999, 329-348.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo, Parábola Editorial 2003.
- RAUTZENBERG, Anke e Jörg RAUTZENBERG. *Aufbaukurs Deutsch* (2ª ed.). São Paulo, Pedagógica e Universitária Ltda 1978.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Retratos do Brasil: Hetero-imagens literárias alemãs*. São Paulo, Arte & Cultura 1996.
- TAVARES, Luciano Lima. “Alemanha em questão. O que pensam estudantes universitários no Rio de Janeiro sobre a Alemanha, os alemães e a língua alemã”. In: *Anais (do) IV Congresso brasileiro de professores de alemão, Curitiba, 27/07 a 30/07, 1999*. Curitiba, ABRAPA 2000, 523-528.
- TWAIN, Mark. *Bummel durch Europa* (Tradução de Ana Maria Brock). Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag 1985.
- WELKER, Herbert Andreas. *Deutsch für Brasilianer – Alemão para brasileiros*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília (Série Textos Universitários) 1989.

Materiais didáticos citados no texto

- AUFDERSTRASSE, Hartmut et al. *Delfin: Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*. Ismaning, Max Hueber 2002.

- AUFDERSTRASSE, Hartmut et al. *Themen Neu*. Ismaning, Max Hueber 2000.
- BOON, Rüdiger van den et al. *Bildschirm: Beispiele aus deutschen Fernsehsendungen*. Bonn, Inter Nationes 1997.
- DALLAPIAZZA, Rosa-Maria et al. *Tangram Aktuell: Deutsch als Fremdsprache*. Ismaning, Max Hueber 2004.
- EISMANN, V. et al. *Die Suche: das andere Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*. Berlin/ München, Langenscheidt 2002.
- FUNK, Hermann und Michael KOENIG. *Eurolingua Deutsch*. Berlin, Cornelsen Verlag 1996.
- MÜLLER, Martin et al. *Moment Mal! Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*. Berlin/München, Langenscheidt 1996.
- JASNY, Sabine et al. *Stufen International: Deutsch als Fremdsprache für Jugendliche und Erwachsene*. Stuttgart, Klett International 1995.

Interkulturelles Lernen und lehrbuchgestützte, individualisierende Unterrichtsformen im schulischen DaF-Unterricht

Stephan Baumgärtel*

Abstract: The following essay discusses the possibilities of integrating linguistic and semantic aspects of teaching German as a Foreign Language in secondary schools in Santa Catarina using an interculturally orientated approach. Drawing on the insight that *otherness* is a relational notion, so that the image we create of *the other* depends essentially on the understanding of one's own culture and the histories, values and social reality inscribed in it, the article proposes a didactic approach that uses the teaching of morpho-syntactic structures to instigate intercultural reflections. Moreover, to be able to fully exploit the potential of divergent notions of *self* and *otherness* in the language classroom, teaching activities are proposed that allow learners to respond individually to the material presented. The article proposes and discusses various didactic activities that allow the teacher to use the course book in order to create and explore interculturally significant material.

Keywords: Intercultural Teaching and Learning; Foreign Language Learning; Individualized Teaching Activities.

* Der Autor ist Professor Substituto an der Universidade Federal de Santa Catarina und hat als Bundesprogrammlehrkraft im Lehrerbildungsprogramm "Programa Magister" des Erziehungsministeriums von Santa Catarina in Chapecó/SC (1998/99) und Jaraguá do Sul/SC (2000/01) gearbeitet.

Resumo: Este ensaio discute as possibilidades de integrar os aspetos linguísticos e semânticos da abordagem didática intercultural para o ensino de alemão como língua estrangeira. Baseando-se na concepção de *alteridade* como uma noção relacional, isto é, a imagem do *outro* depende fundamentalmente da compreensão da própria cultura e das histórias, valores e realidades sociais inscritas nela, o artigo propõe uma didática que use o ensino de formas morfo-sintáticas para instigar reflexões interculturais. Além disso, propõe-se uma didática voltada às reações individualizadas por parte dos alunos para poder aproveitar plenamente as diferenças das noções do *próprio* e do *outro*. Neste contexto, sugere e discute-se atividades didáticas que permitam fazer uso do livro didático para criar e explorar material interculturalmente significativo.

Palavras chave: Ensino e aprendizagem intercultural; aprendizagem de línguas estrangeiras; individualização de atividades didáticas.

Stichwörter: Interkulturelles Lehren und Lernen; Fremdsprachelernen; individualisierte Unterrichtsmethoden

1. Fremdsprachenlernen unter interkultureller Perspektive

1.1 Fremde Welten in gleichen Sprachen

Welcher deutsche Tourist freut sich nicht, wenn er in Santa Catarina auf Menschen trifft, die seine Sprache so sprechen, dass sie als “kommunikativ kompetent” gelten können? Die Begeisterung, mit der ihm dann erklärt wird, wie wunderbar man die deutsche Kultur mit ihren Bierfesten, ihrem Volkstanz und ihrer Blasmusik findet, mag allerdings besonders bei jüngeren Reisenden ein leises Unbehagen hervorrufen. Dies muß nicht dazu führen, dass beide aneinander vorbeireden, aber es bedarf einigen Fingerspitzengeföhls, wenn man erklären möchte, dass mancher Ausschnitt der deutschen Kultur – unter anderem eben auch der selbst gelebte - mehr mit der städtischen Internationalität São Paulos zu tun hat, als mit der gelebten deutschen Kultur der meisten deutschstämmigen Catarinenser, ihren Kerb-, Schnaps-, und Wurstfesten.

Will der inzwischen in Brasilien lebende deutsche Lehrer einen Sprachkurs durchführen, und erhält er auf Anfragen nach geeigneten

Räumen ein “Isso é meio difícil” als Antwort, dann könnte er bereits wissen, dass dessen intentionale Bedeutung keineswegs sich mit dem deutschen “Das is’n bißchen schwierig” deckt. Statt eines “wir versuchen mal, was zu machen ist” bedeutet es vielmehr ein “unmöglich”.

Kulturelles Wissen und kulturspezifisch geprägte Gesprächsformen können Gelingen oder Scheitern einer Begegnung provozieren. Diese Erkenntnis ist so neu nicht, und bestimmt nicht für die Praktiker der Wirtschaftsbeziehungen zwischen Santa Catarina und Deutschland. Im hiesigen schulischen Deutschunterricht finden sich aber immer noch relativ wenig Ansätze, wie sich (inter)kulturelle Inhalte unter lokalen Bedingungen gezielt mit der Spracharbeit im Fremdsprachenunterricht verbinden lassen. Dabei gehört Santa Catarina zu den Hochburgen des DaF-Unterrichts in Brasilien. Gerade im schulischen Bereich konnte der DaF-Unterricht in den letzten Jahren stark ausgebaut werden. Allerdings werden die Schüler durch das Lehrbuch – sei es *Themen Neu 1* oder *Wer?Wie?Was? Stufe 2* – kaum dazu angeleitet, über die dargebotenen Informationen zum Leben deutscher Jugendlicher, über dessen Unterschiede zum eigenen Alltag zu reflektieren. Im folgenden sollen einige begründete Vorschläge gemacht werden, wie in diesem Kontext kulturelle Inhalte, interkulturelle Ziele und Spracharbeit im (nicht nur) schulischen Fremdsprachenunterricht verbunden werden können – eben durch individualisierende Aufgabentypen und Lernaktivitäten.

1.2 Interkulturelles Lernen – Wertereflexion oder Sprachausbildung?

In einer Welt, in der die Begegnung zwischen Personen verschiedener Kulturen immer üblicher wird, erhält der Fremdsprachenunterricht neben der Sprachausbildung auch bewußt die Aufgabe, auf die Begegnung mit diesen anderen Kulturen vorzubereiten (Beirat des Goethe-Instituts 1998: 1-15, aber auch schon bei NEUNER 1986). Dies umso mehr, als anerkannt wurde, dass das erfolgreiche Erlernen einer Fremdsprache eben auch bedeutet, die sozialen Interaktionsmuster, die in der Sprache sich niederschlagenden kulturellen Praktiken zu kennen. (BYRAM & FLEMING 1998: 2f). Wenn nun einerseits die Bedeutung einer inter- (oder sogar vielsprachigen trans-)kulturellen Sensibilität für eine erfolgreiche fremdsprachige

Kommunikation nicht bestritten wird, so diskutiert man immer noch kontrovers, worin denn die Lernziele, die Lerninhalte und vor allem die spezifische Methodologie eines interkulturell ausgerichteten Fremdsprachenunterrichts bestehen.¹

Die vermittlungsmethodischen Thesen des Beirates des Goethe-Instituts verstehen unter interkulturell interpretierter Kommunikationsfähigkeit in erster Linie das Abbauen von Klischees, eine Befähigung zu Toleranz und Fremdverstehen (Beirat des Goethe-Instituts 1998: 4). Einen solch hermeneutischen Ansatz teilen unter anderem NEUNER & HUNFELD (1993: 109), CHRIST (1996: 4ff), HÄUSSERMANN & PIEPHO (1996: 400), BEHAL-THOMSEN, LUNDQUIST-MOG & MOG (1996), ALTMAYER (2002: 14), EGGER (2002: 1), und für die englischsprachige Fachliteratur beispielsweise BYRAM & FLEMING (1998: 2ff), wobei nicht immer der moralische Aspekt so deutlich herausgestellt wird wie in den Empfehlungen des Goethe-Instituts. Die Einsicht in Unterschiede kann ja auch dazu führen, dass beide Gesprächspartner auf Distanz zueinander gehen wollen.

Allen Vorstellungen gemeinsam ist aber, dass das Verständnis für die fremde Kultur – was ALTMAYER etwa “Verstehenskompetenz” nennt – an ein besseres Verstehen der eigenen Denk- und Lebensformen rückgekoppelt wird. Dies impliziert insbesondere die Erkenntnis, dass die eigene Kultur mit ihren Werten und Normen die Wahrnehmung der fremden Kultur entscheidend mitbestimmt, “das Fremde” also ein relationaler Begriff ist. Ein Sich-hineinversetzen in die Normen der anderen Kultur solle, so der Anspruch, zu einem klareren Verständnis der eigenen und fremden kulturellen Muster führen, eben weil bewußt reflektierende Distanz zu Ihnen hergestellt wurde. Der Fremdsprachenunterricht hat hierfür die geeigneten Materialien, Aufgabentypen und Arbeitstechniken bereit zu stellen.

Demgegenüber stehen sprachpragmatisch orientierte Ansätze, die interkulturelle Kompetenz als Sprachwissen, somit als natürlichen Bestandteil einer linguistisch fundierten kommunikativen Kompetenz ansehen und anhand sprachlicher Strukturen entwickeln möchten (vor allem

¹ Für grundsätzliche Überlegungen aus lern- und sozialpsychologischer Sicht hierzu, siehe Keller.

HOUSE (1996: 1-5)). An empirischem Sprachmaterial soll das Wissen um die kulturell geprägten Kommunikationsmuster der Zielsprache analytisch vertieft werden, um so Verständnis für den Zusammenhang von Sprache, Denken und Kultur zu schaffen. Eine Fähigkeit zur Empathie, also das Lernziel "Toleranz", wird dabei anscheinend entweder im Studenten vorausgesetzt, oder soll (bzw. kann) durch den Fremdsprachenunterricht nicht gezielt geschaffen werden.

Der pädagogisch-hermeneutisch orientierte interkulturelle Fremdsprachenunterricht im Sinne NEUNERS, HUNFELDS oder CHRISTS meint hier einen Schritt weiter gehen zu müssen, da er die Fähigkeit zum metasprachlichen Diskurs vermitteln will. Eine Fähigkeit, die bekanntlich nicht allein sprachlich begründet ist, sondern ebenso auch in der Persönlichkeit entwickelt werden muß. Distanz zu sich selbst, Selbstironie, Toleranz, aber auch herausfordernde Neugier sind hierbei wichtige Fähigkeiten (und also sinnvolle pädagogische Richtziele), weil sich mit ihnen als Basis Erfahrungen frustrierender Fremdheit im (Meta-) Gespräch bearbeiten lassen. Auch wenn diese Ziele nicht verordnet werden können, geben sie einen bildungstheoretischen Rahmen ab, innerhalb dessen operationalisierbare Lernziele mit relativ klaren Unterrichtsschritten formuliert werden können.

Für eine ausgiebige Diskussion möchte ich auf die hervorragende Einführung von Jörg ROCHE (2001) sowie insbesondere auf Jahrgänge der im Internet einsehbaren "Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht" verweisen. Die Diskussion, welche pädagogischen und sprachpraktischen Aufgabenzuschreibungen für einen interkulturell orientierten DaF-Unterricht gelten sollte, ist bis heute nicht entschieden, und hat meines Wissens vor allem noch nicht zu einem Ansatz geführt, der interkulturelles Lernen durch einen spezifischen Lehrplan und über spezifische Aufgaben- und Unterrichtstypen als eigenständige kurstragende Methode etabliert. Dies ist nicht unbedingt ein Zeichen der Schwäche, denn erstens fehlt es nicht mehr an interkulturellen Zusatzaufgaben (vgl. beispielsweise HÄUSSERMANN & PIEPHO (1996: 399-436)), und zweitens hat sich wohl die Einsicht durchgesetzt, dass Lernziele und Unterrichtsmethoden sich im konkreten Fall aus der Lerngruppe und der Unterrichtssituation heraus ableiten. Die vermittlungsmethodischen Thesen des Beirats des Goethe-Instituts (1998: 3) reflektieren diesen Stand der Diskussion, wenn sie innerhalb des übergeordneten Lernziels "kommunikative,

interkulturelle Kompetenz“ eine Regionalisierung und Individualisierung des Unterrichts für erstrebenswert halten. Dies ernstzunehmen öffnet für den hiesigen Lehrer Freiheiten gegenüber dem Lehrbuch und verlangt von ihm gleichzeitig mehr Eigenständigkeit und didaktische Verantwortung.

1.3 Interkulturelles Lernen und individualisierende Unterrichtsformen

Die Erkenntnis, dass universale Lehrbücher nicht überall gleich sinnvoll eingesetzt werden können (NEUNER & HUNFELD 1993: 106f), führte nicht nur zur Forderung einer Regionalisierung von Lehrwerken, sondern auch zur Differenzierung des Unterrichtsziel “kommunikative Kompetenz”. Etwas apodiktisch ziehen NEUNER & HUNFELD (1993: 108) folgenden Schluß: “Das Erlernen einer Fremdsprache, die nicht als lingua franca gebraucht wird – und dazu gehört Deutsch in den Zielsprachenfernen Ländern ohne Zweifel - muss dazu beitragen, dass der Schüler die fremde Welt, die ihm im Unterricht begegnet, besser verstehen lernt und dass aus der Auseinandersetzung mit der fremden Welt die *eigene* Welt deutlichere Konturen annimmt.” Nüchtern betonen BYRAM & FLEMING (1998: 4) für diese Auseinandersetzung die Notwendigkeit eines kontrastiven Vorgehens: “It is the comparison of own and other cultures which begins to help learners to perceive and cope with difference.” Hier werden kulturelles Wissen und sogenanntes Fremdverstehen zumindest gleichberechtigt neben sprachliche Unterrichtsziele gestellt und die sprachlichen Unterrichtsziele selbst anders gewichtet: im Mittelpunkt steht weniger die alltags- und handlungsorientierte Kommunikation als die Fähigkeit des Lerners, sich selbst und die Sprecher der Zielsprache in ihrer sozialen und natürlichen Lebensumwelt (kritisch-empathisch) beschreiben zu können. Wie können nun sprachliche und interkulturelle Unterrichtsziele am besten verbunden werden?

HÄUSSERMANN & PIEPHO (1996: 399ff) halten an der Vermittlung eines kulturvergleichenden Wissens fest, setzen aber die Akzente so, dass meines Erachtens die Möglichkeiten deutlich werden, beide Unterrichtsziele sinnvoll zu verbinden. In ihrer Konzeption (HÄUSSERMANN & PIEPHO 1996: 399; meine Hervorhebung) bezieht sich Kulturwissen im DaF-Unterricht

sowohl auf die eigene wie auf die Zielkultur; Thema ist in der Regel eher die eigene Welt und das eigene Selbst, nicht Deutschland und

die Deutschen. Die Zielkultur ist eher Anlaß zum Fragen, zum Sich-Erkundigen, zum Nachfragen, und das gilt auch für die Begegnung mit Deutschsprachigen. Denen erzähle und schreibe ich nichts über sie und Deutschland, sondern über meine Welt und mich selbst. Aufgaben, die zu interkulturellem Lernen führen, sind deshalb einerseits darauf gerichtet, die Lernenden zu veranlassen, *eigenes Denken und Fühlen zu äußern und die eigene Welt zu erläutern*. (Und das vermittelt die Fähigkeit, sich präzise und geduldig mitzuteilen, wenn man übers eigene Ich und die eigene Welt befragt wird.). Sie sind andererseits darauf gerichtet, dass sich die Lernenden darin *üben, Nichtverstandenes oder Befremdliches zum Anlaß für beharrliches Fragen zu nehmen und dabei das zu berücksichtigen, was Deutsche wahrscheinlich ungewöhnlich finden*.

Gerade weil hier nicht der emotional und sprachlich überfordernde Anspruch formuliert wird, die Lerner aus einer zielsprachenfernen geographischen Region sollen die deutsche/n Kultur/en so gut kennenlernen, dass sie diese quasi “aus-sich-selbst-heraus-verstehen-und-erklären” können, öffnet dieser prozeßorientierte Ansatz Möglichkeiten, langsam komplexer werdende Redemittel für den interkulturellen Dialog einzuüben. Die Lerner können nach und nach a) mit den sprachlichen Mitteln vertraut gemacht werden, um über das Eigene und das Andere zu sprechen und zu reflektieren, und b) kulturelle Unterschiede in Lebens- und Denkweisen kennenlernen und ansatzweise in ihrem gegenseitigen aufeinander Bezogensein erkennen. Der sprachpraktisch zu begleitende Prozeß des tastenden Mitteilens und Kennenlernens in der Fremdsprache ist dabei wichtiger als der Nachweis profunder Kenntnisse des Produktes “Deutsche Kultur/en und Lebensweise/n”.

HÄUSSERMANN & PIEPHO (1996) formulieren einen erfahrungsbezogenen Ansatz, der vorschlägt, die Beziehung des einzelnen Lerners zu seiner Lebensumwelt (und dazu gehört auch der Lernstoff des Lehrbuchs!) als Ausgangspunkt für Aufgaben und Übungen zu nehmen, so dass die Lerner sich zumindest inhaltlich als sie selbst äußern können sollten. Dies impliziert Unterrichtsverfahren, in denen Vorverständnis, Stoffaneignung und Stoffanwendung individuell möglich sein sollten, wie dies in binnendifferenzierenden, produktiven und kreativen Unterrichtsverfahren geschieht.

Solche individualisierende Unterrichtsformen werden von mir dabei als Teil der sogenannten differenzierenden Unterrichtsformen gesehen (vgl. RAUTENHAUS 1989: 177). Die Lerner erhalten entweder individuell unterschiedliche Aufgabenstellungen, oder die Aufgabenstellungen sind so offen gehalten, dass die Lerner zu individuellen Antworten und Lösungen kommen können, wobei die weiter unten gemachten Vorschläge sich an der von mir einsehbaren Schulrealität in Santa Catarina orientieren. Lerner werden in einem bestimmten Rahmen selbst entscheiden, was sie lernen wollen/müssen, welche Redemittel sie brauchen, welcher Wortschatz wichtig ist. Der Lehrer unterstützt, schreibt aber nicht nur direkt (oder indirekt als Vermittler des Lehrbuchs) vor, was gelernt werden muss. Individuelle Antworten und Lösungen sollten aber nicht isoliert stehenbleiben, sondern wieder in gemeinsame Aktivitäten in der Lerngruppe münden, um reflektiert und objektiviert werden zu können. Auf diese Weise können auch die Lerner sich in ihrer Unterschiedlichkeit besser kennenlernen. Hierin verbinden sich auf natürliche Weise Sprachenlernen und Nachdenken über das, was mich, meine persönliche und soziale Identität ausmacht.

Individualisierende Unterrichtsformen ermöglichen, so die These, einen besseren, weil emotionaleren Dialog mit der Sprache und Zielkultur "Deutsch", als dies ein reiner Vergleich von Rede- und Kommunikationsstrategien oder landeskundlichem Material könnte. Denn kulturelle Begegnungen fesseln mehr, wenn sie als Vergleich persönlicher, individueller Lebensweisen erfahrbar werden. Neben dieser stärkeren Lernermotivation passen individualisierende Unterrichtsformen den Unterricht besser an die bisweilen stark heterogenen Lerngruppen an. Sie ermöglichen, die linguistische Seite des interkulturellen Fremdsprachenunterrichts so zu strukturieren, dass die Erfahrungen und Bedürfnisse der einzelnen Lerner und der jeweiligen Lerngruppe versprochen werden. Wenn nämlich die eigene Lebenswirklichkeit im Vordergrund des interkulturellen Fremdsprachenunterrichts steht, dann bringen die Lerner, wie oben angedeutet, den inhaltsbezogenen Teil des Sprachmaterials weitgehend selbst ein. Dieses Material kann a) mit vom Lehrer eingegebenen Redemitteln verknüpft werden und b) als Ausgangspunkt für weitere Aktivitäten anderer Art verwendet werden – etwa grammatische oder phonetische Übungen.

Die sprachliche Seite dieses Lernvorgangs ist meines Erachtens messbar und, wenn man denn will, auch prüfbar, die inhaltliche Seite jedoch schwerlich, zumindest nur mit Fingerspitzengefühl. In dieser Schwierigkeit steckt aber auch eine Chance, nämlich die, dass der Lehrer lernt, den Schülern mit ihren Erfahrungen zuzuhören, dass er sie zu Wort kommen lässt und ihnen für diesen Selbstaussdruck die Redemittel zur Verfügung stellt. Er bevormundet nicht, sondern unterstützt.

2. Individualisierende Unterrichtsformen im interkulturellen schulischen DaF-Unterricht – einige lehrbuchgestützte Vorschläge

2.1 Allgemeine Vorüberlegungen

Ob man zuerst die Zielkultur oder das Lebensumfeld der Lerner behandeln möchte, ergibt sich meines Erachtens aus dem Unterrichtsgegenstand und dem Aufbau der Lehrbuchs. Nicht immer muss die fremde Kultur die deutsche Kultur in Deutschland sein. Alltägliche Kulturelemente wie “die Bedeutung des Sonntags” differieren oft von Familie zu Familie. Das “Fremde” kann auch die Entdeckung der “Fremdheit” des Klassenkameraden sein.

Wichtig scheint mir, sich klare Aufgabenstellungen, Redemittel und Arbeitsbögen zu überlegen, damit die Lerner folgende für das interkulturelle Lernen zentrale Lernziele [Quelle] schrittweise und selbstständig in der Fremdsprache realisieren können:

das kulturell andersartige Wahrnehmen

- auf dieses andersartige in der Fremdsprache reagieren, d.h. Verwunderung,
- Verunsicherung und Interesse ausdrücken, Nachfragen
- die Gründe der Andersartigkeit überlegen bzw. erfragen
- die eigenen vertrauten Verhältnisse darstellen
- die Normen und Werte dieser eigenen vertrauten Verhältnisse erkennen und darstellen
- das Eigene und das Andere in einen Dialog bringen, Unterschiede und Ähnliches beschreiben.

Solcherart gestaltete kulturvergleichende Aufgabenstellungen lassen sich mit einer Spracharbeit zu verbinden, die schrittweise im Sinne eines Spiralcurriculums Redeakte fordert und vermittelt wie

benennen, beschreiben und charakterisieren,
meinen und vermuten,
nachfragen und erklären,
kommentieren,
Zweifel und Unsicherheit benennen
aber auch freiere, kreativere Intentionen wie
Fantasien, Träume, Zukunftsvorstellungen beschreiben.

Dies verlangt beispielsweise, dass Redemittel, um Meinung und Erwartungen auszudrücken, qualifizierende Adjektive, und auch Fragewörter bereits im Anfängerunterricht eingeführt und häufiger wiederholt werden müssen. Es wird notwendig, Strukturen, die helfen, einen Eindruck zu begründen, früher als üblich einzuführen, etwa *nämlich*, *denn*, die bereits ohne Nebensatzkenntnisse seitens der Schüler diese Funktion erfüllen. Es geht bei diesen Zielsetzungen immer darum, von individuellen Wahrnehmungen auszugehen, aber eben auch notwendigerweise zu versuchen, diese in Beziehung zu darin ausgedrückten allgemeinen Denkmustern (ALTMAYER 2002) zu setzen.²

2.2 Individualisierte Wahrnehmung ermöglichen

Schüler reagieren oft spontan in ihrer Muttersprache auf auffällige kulturspezifische Situationen. Es ist sinnvoll, sich Wortschatz und Redemittel unterschiedlicher Komplexität und unterschiedlichen Registers zu überlegen, um diese Inhalte aus Schülersicht in der Zielsprache zu thematisieren. Es geht dabei um Redemittel, mit denen der Schüler beschreiben kann, wie er

² Es kann auch nicht einfach vorausgesetzt werden, dass Lehrer die Fähigkeit oder die Möglichkeit haben, solches Material zu entwickeln. Die Lehrerfortbildung ist hier gefordert, denn es sind gerade die Lehrer, die die oben angesprochene Regionalisierung des Lehrmaterials, seine Anpassung an die jeweilige Lerngruppe, durchführen.

die andere Kultur erlebt, mit denen er Emotionen zum Ausdruck bringen, nach Gründen fragen, Eindrücke und Vermutungen versprachlichen kann, nicht um inhaltliche Vorgaben. Im Zusammenhang mit einer Bildbetrachtung aus dem Lehrbuch oder einer gehörten Geschichte sind z.B folgende anschließende Arbeitsaufträge denkbar:

| |
|--------------------------------------------------------------------------------|
| Drücke deine Eindrücke aus, indem du sie mit folgenden Redemitteln verbindest: |
| Ein/e _____ ist für mich neu. |
| Ich finde _____ seltsam/verwirrend. |
| Ein/e/n _____ sehe ich zum ersten Mal. |
| Warum _____? |
| _____ finde ich unglaublich / super. |
| Ich frage mich, ob _____. |

Individualisierte Wahrnehmung lässt sich auch zeichnerisch ausdrücken. Eine Geschichte zum Thema “Geburtstag” oder “Weihnachten” kann zum Beispiel in einem ersten Grobverständnis so rezipiert werden, dass die Lerner in stilisierte Geburtstagstorten oder Weihnachtsbäume alles einzeichnen, was ihnen beim Anhören der Geschichte aufgefallen ist. Ein Vergleich kann deutlich machen, wie individuelle Vorlieben und übergreifende Gruppenmerkmale die Wahrnehmung steuern.

In *Wer?Wie?Was? Stufe 2*, dem (immer noch) meist benutzten Lehrbuch in Santa Catarina, lassen sich vielfältige Rede-und Frageanlässe für solche Redemittel etwa bereits aus dem Stundenplan in Lektion 2 ableiten. Stundenzahl und Fächer (Religionsunterricht!) unterscheiden sich beträchtlich vom brasilianischen Alltag, insbesondere in Staatsschulen. *Themen Neu 1* (oder die Fortführung *Themen Aktuell 1*) enthält etwa auf Seite 26 zwei verschiedene Küchen die interkulturelle Fragen aufwerfen können: warum ist der Kühlschrank so klein? Und warum steht die Waschmaschine in der Küche!? Gibt es wirklich eine Küche mit Telefonanschluss?

Diese Beispiele ließen sich fortführen. Gerade die für Jugendliche konzipierten Lehrbücher enthalten verschiedene Themen, die ein großes interkulturelles Potential besitzen, wie “Alltagsroutinen”, “Freizeitaktivitäten”, “Haustiere”, oder “Wohnen”. Diese Themen entsprechen interessanterweise weitgehend Vorschlägen von NEUNER & HUNFELD (1993: 113) zur Entwicklung eines interkulturellen Curriculums durch Integration sogenannter universeller Daseinserfahrungen. Diese Tatsache zeigt, dass es weniger die Themen sind,

sondern eine spezifische Zielsetzung und damit verbunden spezifische Aktivitäten, die interkulturellem Unterricht ein eigenständiges Profil geben.

Die folgenden Vorschläge kreisen alle um das Thema *Wohnen* - und damit verbunden *Jugendzimmer*, *Traumzimmer* und *Probleme familiären Zusammenlebens*. Dieses Thema ermöglicht eine zumindest rudimentäre Reflexion auf kultur- und gesellschaftsspezifisches Alltagsleben deutscher und brasilianischer Jugendlicher. Es wurde von mir zudem ausgewählt, da es sich in jedem Lehrbuch in der einen oder anderen Weise als Inhalt findet. Die Anordnung der Vorschläge ist dabei auf keinen Fall linear als Progression mißzuverstehen, sondern schlicht als eine keineswegs vollständige aufzählende Darstellung von Möglichkeiten.

2.3 Wortschatz im Kontext - interkulturell gefärbt

Neu einzuführendes Vokabular, etwa zum Wortfeld "Wohnen", kann anhand einer Bildbetrachtung gemeinsam erarbeitet und dabei in zwei Listen eingetragen werden:

in meinem Zimmer gibt es auch – in meinem Zimmer gibt es nicht.

Eine andere Wörterliste könnte sein:

in diesem Zimmer gefällt mir (nicht) - in meinem Zimmer gefällt mir (nicht).

Dieser Vorschlag zielt darauf ab, subjektive Konnotationen für die Wortschatzarbeit und für das interkulturelle Lernen fruchtbar zu machen. Erfahrungsgemäß lassen sich Wörter besser behalten, wenn sie in für den Lerner aussagekräftige, sinnvolle Gruppen zusammengefaßt werden. Solcherart geordnete Wörterlisten – etwa auch: was ich im Leben deutscher Jugendlicher komisch/interessant/toll finde – ließen sich auch für die unterschiedlichen Aspekte der Lebenswirklichkeit der Schüler aufstellen. Für Verben ließe sich z.B. eine Liste erstellen wie:

- [Ich glaube,] alle Menschen/Jugendlichen (tun)
- [Ich glaube,] deutsche Jugendliche (machen) öfter als ich
- [Ich glaube,] ich (mache) öfter als deutsche Jugendliche

oder auch:

- was jeder in unserer Familie macht
- was meine Eltern öfter als ich machen
- was ich öfter als meine Eltern mache usw.

Die Listen sollten individuell erstellt werden und dann (je nach Sprachniveau) die Unterschiede und Gemeinsamkeiten (evtl. in der Muttersprache) diskutiert werden. Sie können auch als Ausgangspunkt für weitere produktive Aufgaben dienen, die Selbstmitteilung, Nachfragen, Vergleichen etc. als Redeintentionen versprachlichen.

2.4 Vorerwartungen thematisieren: ein Fragebogen

Als Einstieg in das Thema und emotionale Einbettung gibt es die Möglichkeit eines Fragebogens, der die Vorerwartungen der brasilianischen Jugendlichen in Bezug auf die Wohnsituation deutscher Jugendlicher thematisiert, wobei Raum für individuelle Äußerungen gelassen wird, etwa: Was sind deiner Meinung nach die Unterschiede zwischen dem Zimmer eines deutschen Jugendlichen und deinem Zimmer? Deutsche Jugendliche haben alle ein eigenes Zimmer? Wer putzt dein Zimmer und wer das Zimmer deutscher Jugendlicher? Findest du eine Wohnung mit vier Zimmern – inklusive Wohnzimmer – groß/klein/normal? Was sind deiner Meinung nach die wichtigsten Unterschiede zwischen einem deutschen Haus und einem Haus in deiner Stadt? Worüber streiten deutsche Jugendliche mit ihren Eltern? Was stört dich an deinem Zimmer? Wie sollte dein Traumzimmer aussehen? Was muß passieren, damit du dein Traumzimmer bekommst? Was könnte einem deutschen Jugendlichen an deinem Zimmer gefallen?

Diese Fragebögen können über multiple choice Antworten (sprachlich leicht) bis hin zu offenen Antworten (Fortgeschrittene) verschieden gestaltet sein. Bild- und Sprachmaterial der Unterrichtseinheit dienen dann dazu, diese Vorerwartungen zu überprüfen und zu differenzieren.³ Die Lerner könnten

³ Eben nicht, wie in vielen Lehrwerken, dass am Ende einer realitätsfernen Einheit gefragt wird: „Und wie ist es bei Ihnen?“

einen solchen Fragebogen (je nach Sprachstand im Unterrichtsgespräch, in Partner- oder Einzelarbeit) auch selbst entwerfen, indem sie zusammentragen, was sie zu dem jeweiligen Thema interessiert.

2.5 Erfahrungen von Fremdheit thematisieren: ein Leseprotokoll

Eine offenere Alternative wäre ein aus dem Lektüreunterricht stammendes sogenanntes Leseprotokoll, in das die Schüler ihre Eindrücke, vor allem ihre Fragen, bei dem Betrachten der Bilder und der Lektüre der Texte des Lehrbuches eintragen. Dies kann je nach Sprachstand durch einen Eintrag in eine vorgegebene Spalte geschehen (interessant ist für mich/neu ist für mich/normal ist für mich), oder durch freiere Ergänzungen. Es geht bei diesem Leseprotokoll primär um eine längerfristige Wahrnehmungsübung, anders als ein Fragebogen, der sich auf einen spezifischen Text bezieht. Diese individuellen Protokolle können verglichen werden, oder in einen zusammenhängenden Text umformuliert werden, der dann allen zur Verfügung gestellt wird. In einem weiteren Schritt können dann die Erfahrungen von Fremdheit, Interesse, Abwehr und Neugier verglichen werden.⁴ Auch bei diesem Schritt ist es wichtig, dass der Lehrer mit vorbereiteten Sprachstrukturen diese Phase anregt und strukturiert. Auf diese Weise lassen sich sozial geprägte Deutungsmuster und immer auftretende individuelle Varianten darstellen.

2.6 Das Andersartige befragen und kommentieren

Idealerweise bewirkt die Erfahrung von Fremdheit eine gesteigerte Neugier. Nun kann diese nicht verordnet, aber doch schmackhaft gemacht werden, wenn man die Erfahrung macht, dass anfangs Verwirrendes sich zu einer interessanten Welt ordnen kann.

⁴ Man kann hier anmerken, dass die vergleichenden Phasen in der Realität kaum primär in der Fremdsprache Deutsch durchgeführt werden können. Sie sind aber zweifellos wichtig, um das subjektive, meist implizite Wissen und seine Einstellungen zu reflektieren. Eine solche Reflektion in der Muttersprache kann aber (etwa an der Tafel) Sprachmaterial und Ideen bereitstellen, die in einer folgenden Phase produktiv verarbeitet werden können – idealerweise in einer Internetpartnerschaft.

Die Lerner müssen dazu ihre individuelle Wahrnehmung in Fragen und Vermutungen umsetzen und im Idealfall erkennen, wie ein bestimmter kultureller Kontext sowohl ihre Fragen und Vermutungen, wie auch die produzierte Verwirrung in der Begegnung mit Elementen deutscher Kultur deutlich mitbestimmt.

Es muss dabei gar keine definitive Antwort gegeben werden, da es nicht um Faktenlernen geht,⁵ sondern um eine Sensibilisierung für kulturelle Unterschiede und Normen. Es geht ebenso um einen kognitiven wie um einen emotionalen Reifungsprozess. Eine gemeinsame Reflektion über die formulierten Vermutungen ist wichtiger als die "richtige" Antwort auf die Fragen zu erfahren.

Ich möchte an der bereits angesprochenen Lektion Wohnen in *Wer?Wie?Was? Stufe 2* exemplarisch verdeutlichen, wie diese Intention lehrbuchgestützt umgesetzt werden kann. Folgende Aktivitäten erscheinen mir unter anderem möglich:

Die Lerner formulieren verschiedene Fragen zu einer vorher von allen ausgewählten Beobachtung, z.B.: Das Zimmer ist sehr ordentlich! Eine Liste mit halbfertigen Fragen (Wann...? Wie oft...? Womit...? Wer...? Wie lange...? etc.) kann die Phantasie der Lerner anregen, ohne sie inhaltlich genau festzulegen. Anschließend geben die Lerner diese Fragen an den Nachbarn, der seine Antworten dazu formuliert. In kleinen Gruppen diskutieren die Lerner, für wie wahrscheinlich sie die verschiedenen Antworten halten. Dabei werden sie mit wichtigen Adverbien vertraut gemacht, die den Grad der Gewißheit angeben, etwa "bestimmt, vermutlich, wahrscheinlich, vielleicht, möglicherweise."

Man mag einwenden, dass das Bild ein nicht unbedingt repräsentatives Zimmer darstellt, der Lerner also einer falschen Verallgemeinerung aufsitzt. Nun besteht dieses Problem bei allem Landeskundematerial, dass Anspruch

⁵ Ein solcher Schwerpunkt beruht zumindest auf zwei problematischen Annahmen: zum einen dass Wirklichkeit etwas objektiv gegebenes sei und zum anderen dass es klar erkennbare und begrenzte faktische Kennzeichen dieser Wirklichkeit gebe (vgl. die Diskussion um den Status von Kultur und Denkmustern bei ALTMAYER 2002).

auf Beispielhaftigkeit erhebt. Nun heißt Beispielhaftigkeit aber nicht, stereotypisches zu vermeiden, sondern die Spannung zwischen Stereotyp und individuellem Lebensumstand auszudrücken.⁶ Wo das Material diese Spannung nicht selbst deutlich macht, muss der Lehrer die reale Komplexität durch Zusatzmaterial deutlich machen. Dadurch kann er den Verstehensprozess und die Verstehenskompetenz der Lerner selbst Gegenstand des Unterrichts werden lassen, und so interkulturelle, hermeneutische Fähigkeiten vermitteln und einüben. Bezüglich der Einheit *Wohnen* in *Wer?Wie?Was? Stufe 2* läßt sich mit Hilfe des Interviews im Anschluss an die Bildbetrachtung stereotypisierendes Verstehen selbst thematisieren. Die Äußerungen der Jugendlichen Katrin ermöglichen einen differenzierteren Blick auf die Wohnrealität deutscher Jugendlicher. Die Ergebnisse dieser Phase fassen die Schüler in einem Text zusammen, der die deutsche und die eigene Wohnumgebung vergleicht und, wenn möglich, die Unterschiede zu erklären versucht. Je nach sprachlichem Ausdrucksvermögen stellt der Lehrer wieder unterschiedliche Redemittel zur Verfügung.

Bei diesem Vorgehen tasten sich die Schüler sowohl sprachlich wie emotional an die andere Welt deutscher Jugendlicher heran und reflektieren über die Differenz zwischen beiden. Sie lernen gerade die Sprache, die sie brauchen, um ihre Reaktionen auf diese Welt auszudrücken. Und sie lernen, dass ihre erste Wahrnehmung sie vielleicht täuschen kann. Dadurch wird interkulturelles Verstehen als die Fähigkeit, behutsam und empathisch aufeinander zuzugehen, angebahnt. Mehr scheint mir ohne die Möglichkeit direkten Kontakts nicht möglich.

2.7 Vom Eigenen erzählen – mögliche Vorerwartungen berücksichtigen

Früher oder später gilt es, dem Wunsch der Schüler Raum zu geben, über ihre eigenen Lebensumstände, etwa die in *Wer?Wie?Was? Stufe 2* thematisierte Wohnsituation deutscher Jugendlicher zu berichten. Ein solcher Schritt kann durchaus mit dem Ausdrücken von Vermutungen über

⁶ Zum sinnvollen Einsatz und notwendigen Umgang mit Stereotypen aus lernpsychologischer Sicht, siehe KELLER (1994).

die Fremdkultur (2.4) verbunden werden, wobei dann explizit über den Zusammenhang der beiden reflektiert werden kann.

In dieser Unterrichtsaktivität sollten nicht nur Fakten dargestellt werden (wieviele Zimmer, wie groß, was ist in dem Zimmer) sondern vom Lehrer sinnvollerweise Antworten auf mögliche Probleme einer Begegnung verlangt werden: Wie könnte ich einen deutschen Jugendlichen auf einen Besuch bei uns zu Hause vorbereiten? Was müsste er wissen, um sich hier schnell wohl zu fühlen? Durch solche Fragen müssen sich die brasilianischen Schüler fast automatisch Gedanken darüber machen, welche kulturellen (sozialen und familiären) Unterschiede spezifisch für die Situation und dadurch potentiell kommunikationsstörend sind. Dies wird zum Teil implizit geschehen, indem die Schüler aus ihrem Leben die für den deutschen Schüler ihrer Meinung nach wichtigen Informationen auswählen. Aber Lehrer und Schüler können sich auch explizit überlegen, welche Aspekte des eigenen Lebens für einen Deutschen erklärungsbedürftig sind: Regeln des Zusammenlebens, Essensgewohnheiten, aber auch Klima und Freizeitaktivitäten.

Ein Ziel dieser Erklärungen sollte durchaus sein, sich des Wertes des eigenen Lebens, der eigenen Kultur bewußt zu werden. Darüberhinaus lässt sich anhand der in *Wer?Wie?Was? Stufe 2* dargestellten Traumzimmer mit ihren Hängematten und Urwaldlandschaften thematisieren, wie sehr Traum Inhalte als utopisches Gegenstück von der realen Lebenssituation abhängen. Wie sieht für die Schüler die Realität in diesem Traum von den Tropen aus?

3. Schlussfolgerung

Die vorliegende Arbeit versuchte zwischen den sprachpragmatischen Auffassungen interkulturellen Unterrichts und jenen der hermeneutisch orientierten Fremdsprachdidaktik eine Brücke für die Unterrichtspraxis zu schlagen. Im Unterrichtsablauf gerade mit jugendlichen Schülern gilt, dass für den langfristigen Lernerfolg neben einer passenden sprachlichen Progression Methodenvielfalt und Bedeutungshaftigkeit unverzichtbar sind. Ein Unterricht, der ständig eine eigene Position und einen Sichtwechsel abfordert bzw. deren Notwendigkeit verdeutlicht, ermüdet und entmündigt

die Schüler, indem er sie – paradox genug – zur Selbstständigkeit zwingen möchte – eine Erfahrung, die ich im universitären Kontext mit Studenten machte, die auf das Lehrbuch *Sichtwechsel neu* als kurstragendes Lehrwerk mit zunehmender Abwehr reagierten. Interkulturelle Aktivitäten und Ziele sind anderen sprachlichen Aktivitäten und Zielen eben nicht übergeordnet.

Interkulturell orientierter Unterricht verlangt weder den Einsatz modernster Medien noch die Anschaffung spezieller Lehrwerke, auch wenn die Möglichkeit einer Klassenbriefpartnerschaft per Internet den Authentizitätsgrad und die Motivation deutlich erhöhen kann. Er muss auch nicht auf Kosten der Vermittlung sprachlicher Strukturen realisiert werden. Die Arbeit mit dem Lehrbuch ermöglicht es, eine Fülle sprachlicher Strukturen einzuführen, die die Schüler in die Lage versetzen, eine Begegnung mit der anderen Kultur deutscher Jugendlicher sprachlich und emotional durchzuspielen und so Fähigkeiten in beiden Bereichen zu erwerben, die auf die interkulturelle Begegnung vorbereiten und sie erleichtern können, die am wahrscheinlichsten ist: Besuch aus Deutschland.

Literaturverzeichnis

- ALTMAYER, Claus. “Kulturelle Deutungsmuster in Texten. Prinzipien und Verfahren einer kulturwissenschaftlichen Textanalyse im Fach Deutsch als Fremdsprache”. In: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* [Online], 6(3) 2002, 25 Seiten. (http://www.spz.tu-darmstadt.de/projekt_ejournal/jg_06_3/beitrag/deutungsmuster.htm)
- AUFDERSTRASSE, Hartmut et al. *Themen Neu 1*. München, Langenscheidt 1992.
- AUFDERSTRASSE, Hartmut et al. *Themen Aktual 1*. München, Langenscheidt 2003.
- BEHAL-THOMSEN, Heinke, Angelika LUNDQUIST-MOG und Paul MOG. *Typisch-deutsch? Arbeitsbuch zu Aspekten deutscher Mentalität*. München, Langenscheidt 1993
- Beirat des Goethe-Institut (Hrsg.). “Deutsch als Fremdsprache: 24 Vermittlungsmethodische Thesen und Empfehlungen, Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht” (Online) 2(2) 1998, 15 Seiten. (<http://www.ualberta.ca/~german/ejournal/beirat2.htm>)

- BYRAM, Michael und Michael FLEMING. "Introduction". In: BYRAM, Michael und Michael FLEMING (Hrsg.). *Language Learning In Intercultural Perspective, Approaches through drama and ethnography*, Cambridge, CUP 1998, 1-10.
- CHRIST, Herbert. "Fremdverstehen und interkulturelles Lernen, Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht" (Online), 1(3) 1996. 22 Seiten. (<http://www.ualberta.ca/~german/ejournal/christ.htm>)
- EGGER, Sabine. "Komparatistische Imagologie' im interkulturellen Literaturunterricht". In: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* [Online] 2002, 6(3), 22 Seiten. (http://www.spz.tu-darmstadt.de/projekt_ejournal/jg_06_3/beitrag/imagologie.htm)
- HÄUSERMANN, Ulrich und Hans-Eberhard PIEPHO. *Aufgabenhandbuch Deutsch als Fremdsprache; Abriß einer Aufgaben- und Übungstypologie*. München, Iudicium 1996.
- HOUSE, Juliane. "Zum Erwerb interkultureller Kompetenz im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache". In: *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht* (Online), 1(3) 1996, 21 Seiten. (<http://www.ualberta.ca/~german/ejournal/house.htm>)
- KELLER, G. "Didaktik des interkulturellen Lernens aus der Sicht von Konstruktivismus und Sozialpsychologie". In: *Neusprachliche Mitteilungen* 2/1994, 81-85. (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/michaelwendt/Seiten/Keller3.htm>, 21.09.2004)
- NEUNER, Gerhard und Hans HUNFELD. *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts: Eine Einführung*. Kassel, Gesamthochschule Kassel 1993.
- NEUNER, Gerhard (Hrsg.). *Kulturkontraste im DaF-Unterricht* (Studium Deutsch als Fremdsprache – Sprachdidaktik, Bd.5). München, Iudicium 1986.
- RAUTENHAUS, Heike. "Differenzierung und Individualisierung". In: BAUSCH et al. (Hrsg.). *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. Tübingen, Francke 1989, 176-178.
- ROCHE, Jörg. *Interkulturelle Sprachdidaktik. Eine Einführung*. Tübingen, Narr 2001.
- VIETH, Thomas. *Wer?Wie?Was? Stufe 2*. Bonn, Kayser 1987.

A tradução para a criança e para o jovem: a prática como base da reflexão e da relação profissional

João Azenha Junior*

Abstract: This article deals with the attempt of systematizing my experience as translator of literature written for children and young people. On the basis of some considerations about aspects shared by both, the production and the translation of this kind of literature, this article presents a number of examples taken from translations of German texts into Brazilian Portuguese. Consequences concerning the importance of concepts like interaction and creativeness in translation are then briefly discussed. A claim for a more systematic consideration of the question by Translation Studies and for a special position to be occupied by this genre of texts in the professional field is the background of the article.

Keywords: translation of literature for children and young people; interaction; creativeness.

Zusammenfassung: Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, meine Erfahrungen als Übersetzer von Kinder- und Jugendliteratur zu systematisie-

* João Azenha Junior é Professor Doutor junto ao Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP e atua na área dos Estudos da Tradução acoplados ao ensino de alemão como língua estrangeira e de literaturas de expressão alemã. O autor agradece aos pareceristas deste artigo por sua leitura atenciosa e pelas valiosas sugestões, incorporadas – no limite do possível – ao escopo deste trabalho.

ren. Von Aspekten ausgehend, die sowohl für die Produktion als auch für die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur von entscheidender Bedeutung sind, werden Begriffe wie Interaktion und Kreativität bei der Übersetzung dieser Textsorte kurz erörtert. Dies geschieht anhand von Beispielen, die vom Deutschen ins brasilianische Portugiesische übersetzt wurden. Forderungen nach einer systematischeren Berücksichtigung dieser Frage seitens der Übersetzungstheorie und nach einer besonderen, noch zu definierenden Stelle für diese Übersetzungsart in der Berufspraxis liegen dem Beitrag zugrunde.

Stichwörter: Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur; Interaktion; Kreativität.

Palavras-chave: Tradução de literatura para a criança e o jovem; interação; criatividade.

Ah! Tu, livro desprezioso, que, na sombra de uma prateleira, uma criança livremente descobriu, pelo qual se encantou, e, sem figuras, sem extravagâncias, esqueceu as horas, os companheiros, a merenda.

Cecília Meireles

A tradução para jovens e crianças, a despeito de uma demanda elevada no mercado editorial brasileiro e mundial, ainda é relativamente pouco explorada e desenvolvida como tema específico pelos Estudos da Tradução no Brasil e no cenário internacional.¹ Num campo teórico e disciplinar ainda em consolidação, a experiência de tradutores ganha relevância para a sistematização de uma moldura conceitual própria para a questão. É assim que, neste trabalho, a base da experiência de traduzir constitui o alicerce das

¹ Cf. OITTINEN (1998) e DIAS (2001). Tal afirmação, contudo, deve ser entendida do ponto de vista de um tratamento teórico mais sistemático, pois referências às dificuldades oriundas desse tipo de tradução já foram tratadas esporadicamente por vários autores, dentre os quais – à guisa de exemplo – por Hans Joachim STÖRIG em sua obra clássica *Das Problem des Übersetzens*, de 1963.

reflexões desenvolvidas² e a noção de teoria, por conseguinte, deve ser entendida no sentido de uma reflexão sobre essa prática. A adoção da perspectiva do tradutor, ao mesmo tempo em que justifica a ausência, neste estudo, de uma revisão exaustiva da bibliografia atinente ao tema da literatura infantil e juvenil (daqui para frente LIJ), tem o objetivo de contribuir para elevar o patamar em que se encontra a reflexão sobre questões de literatura infantil e juvenil especificamente relacionadas com a prática de tradução.

À base da experiência soma-se um outro aspecto: o da amplitude do conceito de tradução de LIJ. O termo “tradução de literatura infantil e juvenil” estará sendo empregado nas reflexões desenvolvidas neste trabalho num sentido amplo, que abarca não apenas a produção literária para o jovem e a criança em sentido estrito, mas também todo e qualquer texto produzido ou traduzido para esse mesmo público: por exemplo, livros e *softwares* de cunho predominantemente didático, textos de suplementos especiais de jornais de grande circulação – os chamados textos de vulgarização de conhecimento –, assim como uma gama variadíssima de outros textos, que guardam entre si a característica de terem sido pensados e escritos para um público específico: “(...) mais do que uma ‘literatura infantil’, existem ‘livros para crianças’” (MEIRELES 1951: 26).

Com efeito, a observação da realidade ensina que o conceito de LIJ abrange uma enorme diversidade de textos: só para citar alguns exemplos extraídos dos trabalhos de tradução listados ao final deste artigo, a série *O pequeno vampiro*, da psicóloga alemã Angela Sommer-Bodenburg, conta a história da amizade entre um vampiro adolescente e um menino, a partir do que a autora procura trabalhar, sob o pano de fundo de conceitos da Psicologia, os medos das crianças: medo da morte, de cerimônias fúnebres, de caixões, de cemitérios, vampiros etc.; em *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaarder, uma espécie de *thriller* divide a cena com lições ministradas por um professor misterioso sobre a história da filosofia. Também em *Por onde*

² As Referências Bibliográficas trazem, sob a rubrica “Títulos de LIJ traduzidos pelo autor deste artigo”, uma lista dos trabalhos que realizei neste domínio para editoras de São Paulo.

you andou, Robert?, Hans-Magnus Enzensberger faz uma viagem do presente para o passado, do século XX ao século XVII, recriando passagens da história mais recente do homem e, ao mesmo tempo, revisitando a história dos meios de comunicação. Para o tradutor, a consequência imediata dessa diversidade de tipos textuais reunidos num grande grupo de textos destinados ao público infantil e juvenil é a de refletir e de realizar pesquisas em diferentes níveis, a fim de resguardar, de um lado, a acuidade conceitual e a ancoragem histórica, e de buscar, de outro, uma forma de expressão que faça com que o leitor dessas obras delas desfrute “se esquecendo dos companheiros e da merenda”, conforme nos lembra Cecília Meireles no texto da epígrafe. Reconhecer tal diversidade e habituar-se a ela reduz o risco de o tradutor projetar, em seu trabalho, uma imagem estereotipada do texto escrito ou traduzido para o jovem e a criança e de ignorar as características específicas do material com o qual trabalha, sem refletir sobre a função que a tradução pode – e, muitas vezes, deve – assumir na cultura de chegada.

Um terceiro aspecto decisivo para o trabalho aqui desenvolvido diz respeito à natureza mesma da relação entre a instância de produção do texto e a instância de recepção:

... o processo de escritura e tradução de literatura infantil e juvenil é assimétrico. Ou seja, são adultos que escrevem e traduzem para “não-adultos” (DIAS 2001: 7).

Essa assimetria, marcada pelas diferenças de experiência e de vivência do mundo real e ficcional, é considerada aqui um traço distintivo da tradução de LIJ. Não que outras características, mencionadas adiante para se caracterizar esse tipo específico de tradução, não sejam importantes: por exemplo, as escolhas de itens lexicais acessíveis à compreensão do público destinatário, o emprego de estruturas sintáticas condizentes com tais escolhas, o diálogo do texto com as ilustrações, os jogos e brincadeiras com a linguagem, que marcam o caráter lúdico dessas obras, entre tantos outros. Todos eles, de fato, podem ser encontrados na tradução de outros tipos de texto e não poderiam ser empregados aqui exclusivamente para se delimitar o escopo da questão. Na produção e na tradução de LIJ, porém, tais recursos assumem uma função de sustentação da assimetria mencionada, ora pro-

movendo o alcance dos objetivos pretendidos para a obra e garantindo, assim, sua aceitação junto ao público, ora operando em sentido contrário, dependendo da conscientização, em maior ou menor escala, que o(a) autor(a) tem da natureza assimétrica que marca o processo de escritura de LIJ:

De modo que, em suma, o “livro infantil”, se bem que dirigido à criança, é de invenção e intenção do adulto. Transmite os pontos de vista que este considera mais úteis à formação de seus leitores. E transmite-os na linguagem e no estilo que o adulto igualmente crê adequados à compreensão e ao gosto de seu público (MEIRELES 1951: 35).

A sobreposição de perspectivas, já tão claramente observada por Cecília Meireles na década de 1950, possui o seu correlato na determinação do marco teórico envolvendo trabalhos que versam sobre a tradução de LIJ. Com efeito, a base da experiência de escrever (e de traduzir), a diversidade e o hibridismo dos textos escritos para jovens e crianças (quer dizer, a gama variada do que lhes pode ser “mais útil à formação”) e a consideração sistemática do leitor (ou do que se imagina dele) como elemento diferenciador comprometem o marco teórico no qual se fundamentam as considerações sobre a tradução de LIJ primeiramente com os estudos culturais e funcionais da tradução. A tal aporte vêm se somar, cooperativamente, conceitos e métodos de outras vertentes teóricas: a Estética da Recepção, os Estudos de Cultura, a Teoria dos Polissistemas, a Teoria da Comunicação (sobretudo para os aspectos semióticos e para estudos sobre o perfil de públicos destinatários), mas também a Pragmática Contrastiva (para o emprego de recursos verbais em situações específicas), os aspectos poéticos da tradução (para o trabalho com versos, jogos de palavras e recriação de metáforas), questões de estilística entre tantas outras. Em resumo: a complexidade do gênero de textos aqui enfocados estabelece forçosamente zonas de intersecção com diversas áreas, todas elas de maior ou menor importância para o tratamento do tema. Resulta daí o fato de que, em se tratando de estudos sobre a tradução de LIJ, não será uma única teoria de tradução a dar conta *a priori* do problema, mas sim uma conjugação de conceitos e procedimentos metodológicos oriundos de diferentes vertentes.

Assim, extrapolaria os limites de um único artigo um tratamento mais denso de questões teóricas oriundas dos (poucos) exemplos aqui apontados, pois cada exemplo poderia ser considerado a partir de mais de uma

perspectiva teórica. É claro que por detrás da preocupação que motivou a redação deste trabalho – a constatação de uma defasagem entre o tratamento dispensado tanto pela teoria quanto pelas relações do universo profissional à questão, de um lado, e a intrincada natureza do trabalho de tradução de LIJ em si, de outro – estão questões teóricas gerais contempladas amiúde por teorias consagradas. Contudo, a oferta de exemplos neste trabalho tem tão somente o intuito de, ao se pontuarem alguns resultados da experiência de UM tradutor, confirmar que o acúmulo da experiência de traduzir pode ilustrar – e, também, relativizar – alguns aspectos contemplados na teoria e estabelecer uma base para a sistematização da reflexão sobre o tema e para a formulação de sugestões que possam alterar o patamar em que se encontram as relações profissionais envolvendo autores, editoras e tradutores.

Das considerações anteriores parece ficar claro que o ponto de partida para a definição de uma estratégia de trabalho com textos produzidos – quer dizer, escritos originalmente ou traduzidos – para o jovem e a criança não está apenas nas características do texto-em-si, tomado isoladamente, desvinculado de seu entorno, mas também e, sobretudo, na sua *interação* com quem escreve – o autor e o autor-tradutor – e com quem lê; na sua interação, enfim, com o entorno que lhe deu origem, com as referências ao universo eminentemente cultural que lhe serve de fundo. A interação constitui, assim, a base que viabiliza e justifica a tradução de LIJ; é ela que, ao colocar em discussão questões comuns que nos atingem a todos e sobre cujas soluções possíveis a criança e o jovem são convidados a refletir desde muito cedo, coloca o *diálogo* na base do trabalho com esse tipo de texto desde tempos imemoriais: primeiramente na tradição oral, depois no meio escrito e, mais recentemente, no ambiente eletrônico, virtual. É a interação, também, que justifica a escritura e a reescritura desse tipo de texto que, como qualquer outro, não está imune às transformações do tempo e dos hábitos e costumes de seus leitores. Por sua vez, esse fundo comum, na passagem da abstração à concretização em textos, vem revestido de uma ancoragem lingüístico-cultural mais específica, que contamina a linguagem e determina os contornos das noções e conceitos enfocados:

Quem traduz, leva para o interior do seu trabalho sua herança cultural, sua experiência como leitor e – no caso da tradução de livros

infantis – também a imagem que faz das crianças. Surge daí um diálogo, de que tomam parte o leitor, o autor, o ilustrador, o tradutor e o editor (OITTINEN 1998: 250).³

No quadro dessa noção complexa e dinâmica, de que participam tantos agentes, a determinação das fronteiras entre a literatura infantil e a não-infantil não pode ser derivada, portanto, de características intrínsecas ao texto isolado, mas construída na interação mediada pelo autor e, no caso da tradução, pelo tradutor. Os trabalhos de MEIRELES (1951) e COELHO (1993), embora distanciados entre si em mais de quatro décadas, concordam em que é de mesma natureza o conteúdo das obras de LIJ e das obras da literatura não-infantil:

São as crianças, na verdade, que o delimitam [o conceito de literatura infantil], com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas *a posteriori* (MEIRELES 1951: 26).

Em essência, sua natureza [da literatura infantil] é a mesma da que se destina aos adultos. As diferenças que a singularizam são determinadas pela *natureza do seu leitor/receptor*: a criança (COELHO 1993: 26; cit. em DIAS 2001: 34).

A despeito disso, porém, a relação entre os textos escritos e traduzidos para o jovem e a criança parece ser marcada de forma negativa em relação aos textos escritos e traduzidos para o público não-infantil:

As relações da literatura infantil com a não-infantil são tão marcadas, quanto sutis. Se se pensar na legitimação de ambas através dos canais convencionais da crítica, da universidade e da academia, salta aos olhos a marginalidade da infantil. Como se a menoridade de seu pú-

³ Wer übersetzt, bringt sein kulturelles Erbe, seine Leserfahrung und – bei der Übersetzung von Kinderbüchern – auch sein eigenes Bild von Kindern mit ein. Dabei entsteht ein Dialog, an dem die Leser, der Autor, der Illustrator, der Übersetzer und der Verleger beteiligt sind.

blico a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior (LAJOLO & ZILBERMANN 1985: 11).

Essa condição de marginalidade, no que respeita ao *status* da produção e da tradução de LIJ, manifesta-se, em primeiro lugar, no tratamento dispensado à questão pela teoria: apesar de as obras teóricas sobre teorias de tradução, salvo exceções, enfocarem apenas marginalmente a questão específica da LIJ, o volume de traduções desse tipo de texto é bastante considerável: em 2001, cerca de 19% dos livros publicados para jovens e crianças no Brasil foram traduções.⁴ E se, de um lado, a situação parece desfavorável à LIJ e, portanto, à sua tradução (e tradutores), de outro, a experiência de traduzir salienta a necessidade de um trabalho de conscientização a ser feito, no sentido de se mostrarem a importância e a gama de dificuldades desse tipo de trabalho e de se reivindicar uma mudança no paradigma de tratamento, por parte dos editores, para tradutores e traduções.

Em segundo lugar, essa “menoridade” encontra seu correlato nas relações e nas condições de trabalho de tradução, o que pode ser constatado na prática editorial não apenas no Brasil:

O menor valor pago por traduções de LIJ resulta provavelmente da crença das editoras de que não existe obrigatoriamente congeneridade entre a literatura infantil e juvenil e a literatura adulta e de que é mais fácil traduzir livros infantis e juvenis (RIEKEN-GERWING 1995: 165; cit. em DIAS 2001: 10).

Vemos, portanto, que, se é verdadeira a posição de inferioridade ocupada por esse tipo de literatura, seus reflexos para o tradutor e a atividade de tradução são imediatos. De fato, tal diferença de *status*, constatada no plano da reflexão sobre a literatura infantil e juvenil, traz à luz e dá sustentação a

⁴ Os dados são da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Seção Brasileira do IBBY (International Board of Book for Young People). Informações atualizadas sobre este percentual não foram localizadas. Contudo, a julgar pelo crescimento do mercado editorial e pela crescente popularização das feiras e bienais de livros, tudo leva a crer que, de 2001 para cá, esse número tenha aumentado.

uma outra assimetria: desta vez, a das relações entre quem encomenda o trabalho de tradução e aquele que o realiza. Se para a tradução da literatura escrita para um público não-infantil se pode identificar um seleto grupo de tradutores, via de regra ligados às academias e herdeiros de sólida fortuna crítica, para a tradução de LIJ os critérios que norteiam a escolha de tradutores não são claros. Mais do que isso: a pretensa “facilidade” da tradução desse gênero pode encobrir uma estratégia de contenção de custos de produção, que transfere para a revisão e o copidesque o texto-insumo do tradutor. E se, de um lado, tal atitude alimenta um círculo vicioso que pode ter resultados negativos para o leitor, por outro a reflexão que parte da prática sobre questões envolvidas na tradução de LIJ pode contribuir, num processo de retro alimentação, para alterar os contornos e as condições dessa mesma prática.

De volta às características distintivas dos textos escritos para jovens e crianças, e de sua tradução, se é o público leitor que ganha relevo nesse processo de interação multifacetado, então a ancoragem cultural desse público é fator determinante da estratégia de trabalho: escrever e traduzir para o jovem e a criança são atividades que refletem essa ancoragem com todas as suas implicações. Para além de questões culturais perceptíveis à primeira vista – hábitos, costumes, crenças, valores e outros –, também a relação com uma ideologia não pode ser desconsiderada e evidencia com clareza esse vínculo. Podemos pensar, por exemplo, no projeto nacionalista incorporado pela LIJ escrita e publicada no Brasil do início do século XX⁵ até por volta de 1945,⁶ nas obras que registram a passagem de um Brasil rural a um Brasil urbano e na LIJ escrita em períodos de exceção, marcados pelo autoritarismo.

⁵ A tradução de *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch, feita por Olavo Bilac em 1901, preserva ainda hoje sua vitalidade, passados mais de 100 anos de sua publicação. Contudo, POMARI (1999) defende a ênfase dada, na tradução de Bilac, ao aspecto moralizante da história dos dois meninos travessos, o que confirmaria seu vínculo com um ideal educacional de fins do século XIX e início do século XX no Brasil.

⁶ Cf. LAJOLO & ZILBERMAN, 1986.

Se a produção e a tradução de LIJ estão comprometidas com uma ideologia e um momento histórico, sua relação com o imaginário infantil funciona como uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que faz uso de elementos desse imaginário – num recorte que confirma, mais uma vez, o vínculo com uma tradição (recorrência a mitos, lendas e figuras do folclore, por exemplo) –, tal relação também interfere nesse mesmo imaginário, reforçando ou desmistificando estereótipos. Com o decurso da história, a crítica ao mundo dos adultos vai se transformando, por exemplo, de uma crítica ao autoritarismo de cunho sócio-político para uma crítica social e/ou individual e psicológica (DIAS 2001: 25). A submissão a normas e horários, por exemplo, a escassez do tempo que priva as pessoas de um convívio mais prolongado, as ameaças da escalada da violência, das drogas, o tédio do isolamento e o peso da solidão, esses problemas – e muitos outros – manifestam-se, nos diferentes países, de formas diferentes e com ênfases diferenciadas: a crítica ao autoritarismo na relação pai/mãe-filho(a), por exemplo, pode parecer anacrônica a algumas culturas e perfeitamente pertinente a outras.⁷ Da mesma forma, conforme nos revela o exemplo a seguir, a correria do dia-a-dia e o conseqüente embotamento da sensibilidade e da criatividade parecem constituir um campo fértil de crítica e de inspiração para os autores de LIJ:⁸

⁷ A reflexão sobre tais aspectos poderia, inclusive, servir de base para uma política de compra de direitos autorais de tradução. Nesse sentido, precisaria ser redimensionado o perfil dos agentes literários, de um lado, e do leitor que recebe da editora a incumbência de opinar sobre a obra, antes mesmo de serem adquiridos os direitos de publicação da tradução.

⁸ Neste trabalho, os exemplos extraídos das obras traduzidas mantêm a ortografia do alemão, tal como publicada. Da mesma forma, o texto traduzido foi transcrito literalmente da versão publicada. Nesse sentido, o autor agradece aos revisores que, num trabalho conjunto, cooperaram na busca por algumas das soluções aqui apresentadas. Seguem-se ao exemplo o título da obra e a página em que aparece a passagem citada. A referência bibliográfica completa pode ser encontrada ao final do trabalho.

“(...) Was bist du von Beruf?“
 “Insbürogeher, sagte ich”. “Aha” – sagte
 der König. “Also, du schläfst morgens ein
 und träumst den ganzen Tag, daß du ein
 Insbürogeher bist und daß du arbeitest,
 arbeitest und arbeitest. Und abends, wenn
 du ins Bett gegangen bist, wachst du auf
 und bist die ganze Nacht, was du wirklich
 bist. Mal ein Pilot und mal ein Ruderer
 und mal ein Wasweißich. Ist es nicht
 besser so herum?“ *Der kleine König*
Dezember, 21.

- (...) Qual é o seu trabalho?- Sou funcio-
 nário de escritório – disse eu.- Ah-ah! –
 disse o rei. – Quer dizer, você adormece
 de manhã e sonha o dia todo que é um
 funcionário de escritório que trabalha, tra-
 balha, trabalha. E à noite, quando vai para
 a cama, você acorda e durante toda a noi-
 te você é o que realmente é. Às vezes um
 piloto, outras vezes um remador, e outras
 um não-sei-mais-o-quê. Não é melhor as-
 sim? *O reizinho Dezembro, 23.*

Pensar, então, em “para quem se escreve” não é tarefa fácil, sobretudo se considerarmos que, salvo raras exceções, os livros são publicados e distribuídos, no Brasil, em escala nacional, a despeito de diferenças culturais marcantes entre as diversas regiões:

[Os conceitos de] criança e de infância são de definição bastante diferenciada. [A noção de] “Infância” é uma noção marcada social e culturalmente e pode ser vista tanto da perspectiva da criança, quanto da do adulto (OITTINEN 1998: 251).⁹

Da dificuldade em se traçar um perfil do destinatário da produção e da tradução de LIJ decorre o perigo de se recorrerem a estereótipos, quando colocamos em confronto duas culturas distintas (nos exemplos aqui apresentados, a realidade brasileira e a alemã): as crianças alemãs seriam mesmo, como se costuma afirmar, mais “intelectualizadas” do que as brasileiras? Teriam elas, de fato, mais intimidade com a leitura? Tratar-se-ia aqui de diferenças intrínsecas ao público, ou de diferentes condições de recepção? Ou de ambas as coisas? Ainda que haja uma base comum entre essas diferentes crianças – uma base calcada, principalmente, na espontaneidade e

⁹ Kind und Kindheit wurden zu verschiedenen Zeiten ganz unterschiedlich definiert. ‚Kindheit‘ ist eine gesellschaftlich und kulturell geprägte Vorstellung und sie kann aus der Perspektive des Kindes oder des Erwachsenen gesehen werden.

numa certa inconseqüência saudável de que elas compartilham (DIAS 2001: 28) –, as diferenças no que respeita à recepção são significativas e isso tem influências para a tradução: assim como não podemos falar de uma “criança brasileira”, também podemos pensar nas diferenças entre crianças alemãs criadas sob a influência de preceitos e dogmas religiosos oriundos de diferentes profissões de fé (o meio-sul predominantemente católico e o meio-norte, protestante), jovens que viveram sua infância sob regimes marcados por ideologias diferenciadas (na ex-República Democrática Alemã e na ex-República Federal da Alemanha) e, também – pensando agora no grande espaço lingüístico alemão que inclui a Suíça e a Áustria –, em crianças e jovens que se desenvolvem em cantões isolados ou em grandes cidades. Teoricamente, portanto, seria possível buscar pontos de aproximação e distanciamento para os anseios e sonhos desses jovens e crianças das culturas alemã e brasileira, mas todo e qualquer termo de comparação teria de levar em devida conta diferenças históricas, usos e costumes etc. Teria de levar em conta, enfim, o entorno que marca a produção do texto de partida e o de chegada, num exercício de reflexão, para o tradutor, que vai de fora do texto para dentro dele, por assim dizer, e não o contrário.

Se colocamos anteriormente o público-alvo no centro dessa reflexão, temos de resgatar o conceito, também já mencionado, de “comunicação assimétrica”: são adultos que escrevem ou traduzem para jovens e crianças. Quais as implicações disso? No processo de tradução de LIJ, trata-se de uma dupla projeção: o tradutor trabalha com a (sua) imagem daquilo que acredita ser a criança – na verdade, também uma projeção – imaginada pelo autor. E o texto traduzido, ao final das contas, pode convergir para ou divergir da criança imaginada e de seu mundo. A fim de se escapar das armadilhas desse jogo de projeções, vale a pena recuperar a noção de interação desenvolvida anteriormente (cf. nota 3) e considerar a tradução de textos para jovens e crianças um processo interativo, pensando-se desta vez no diálogo entre os agentes desse processo, cada um deles funcionando também como agente controlador das leituras e projeções dos outros.

Antes de passarmos a examinar alguns exemplos que ilustram esse processo interativo, cumpre dizer ainda que a consciência acerca dessas condicionantes de leitura e releitura está diretamente ligada à noção de interferência e à reflexão sobre a questão da fidelidade em tradução. No qua-

dro da reflexão que vimos desenvolvendo até aqui, a tradução de LIJ é um campo fértil em que o tradutor é convidado, continuamente, a recriar. E estando as noções de recriação e criatividade ainda distantes da noção consensual de tradução, o problema que se delinea é o de saber ‘até que ponto’ o texto deixa de ser traduzido para ser ‘adaptado’. Esta é uma questão importante e delicada, que não envolve apenas aspectos teóricos, mas também – e sobretudo – aspectos ligados às relações do mundo editorial. No Brasil, é comum encontrarmos livros traduzidos e retraduzidos a partir de sagas, lendas e mitos milenares com a indicação ‘[história] recontada por...’, ou então ‘adaptada do original alemão por...’. Via de regra, as histórias ‘recontadas’ ou ‘adaptadas’ são aquelas que já se encontram no domínio público; são os clássicos ou ‘tesouros’ da literatura infantil e juvenil (os contos de Grimm e de Andersen, por exemplo, ou as sagas e mitos recolhidos da oralidade). Tais indicações presentes nas obras traduzidas, que podemos entender como ressalvas, não apenas reforçam a noção de que pode haver um limite, passível de demonstração objetiva, entre tradução e adaptação, como também parecem desconsiderar as características que marcam a tradução de LIJ: nesse domínio, todos os textos traduzidos são, forçosamente, recontados e adaptados ao seu ambiente de recepção. Trata-se aqui, em suma, de uma questão de grau e não de natureza.

Mas, então, como atingir esse público, em grande medida desconhecido? Como fazê-lo “se esquecer das horas, dos companheiros e da merenda,” como nos diz Cecília Meireles, senão recobrando-se para o universo ficcional ao menos uma parcela do prazer vivido fora do livro? Materializar no texto as possibilidades de brincadeiras, o caráter lúdico da vida e seus encantos: nisso parece estar o desafio de se traduzir para o jovem e a criança.¹⁰

Alguns exemplos

Os trechos selecionados a seguir não poderiam dar conta, nos limites deste artigo, de toda a gama de implicações derivadas das considerações anteriores. Eles têm aqui, como dissemos, tão somente o objetivo de ilustrar algumas dessas implicações e de chamar a atenção para o fato de que, na prática de

¹⁰ Cf. AZENHA (1991, 1996).

tradução da LIJ, muitas das decisões tomadas pelo tradutor têm de ser necessariamente negociadas entre as partes que atuam no processo de produção do livro traduzido, fato que reforça a reivindicação, formulada anteriormente, por um tratamento diferenciado para a tradução desse gênero de textos.

Considerando-se, então, a questão da linguagem propriamente dita, desempenham papel preponderante para a tradução de LIJ o poder de observação do tradutor (como ele acompanha a evolução do falar de crianças e jovens), seu cabedal de leituras de livros para jovens e crianças, o abandono de noções pré-concebidas sobre o modo como as crianças falam (no português do Brasil, por exemplo, a idéia de que o uso abundante de diminutivos em ‘-inho’ e ‘-inha’ caracterizariam esse tipo de linguagem) e, como conseqüência de tudo isso, seu domínio dos recursos expressivos no meio escrito, que traduzem esses usos. De um modo geral, podemos dizer que a linha mestra do tratamento da linguagem na tradução de LIJ está a meio caminho entre a simplificação e uma certa complexidade que garante a acuidade de informações e conceitos. Segue o exemplo abaixo:

Ich möchte Vampir werden, weil ich glaube, dass Vampire keine von Grund auf bösen Geschöpfe sind, wie in vielen Büchern und Filmen behauptet wird, sondern daß es von ihrem Charakter abhängt (genau wie bei den Menschen), ob sie „gut“ oder „böse“ sind. (...) *Der kleine Vampir und die große Liebe*, 43.

Quero ser vampiro, pois acho que os vampiros não são essas criaturas malvadas que se mostram em livros e filmes, mas que depende do caráter deles (assim como no caso das pessoas) se são “bons” ou “maus”. (...) *O grande amor do pequeno Vampiro*, 35.

Outros exemplos disso são as questões filosóficas tratadas em *O mundo de Sofia* e as informações sobre outros povos e outros tempos em *Por onde você andou, Robert?*, duas das obras citadas no início deste trabalho. Como o público receptor está no centro das questões de tradução de LIJ, não é possível se escapar de uma certa aproximação com a linguagem do tempo para o qual se traduz, ressalvadas as limitações impostas pelo enredo e pelas brincadeiras com a linguagem da obra a ser traduzida.

Quanto aos jogos de linguagem, que resgatam o aspecto lúdico a que se fez referência na seção anterior, a operação de montar e desmontar a língua tem a função de ensinar, mas também de criticar o mundo adulto, à medida que convidam a uma reflexão sobre esse mesmo mundo. Ao desmontar uma metá-

fora, por exemplo, e tentar entendê-la ao pé da letra, a criança reverte um paradigma, interrompe uma rede associativa, desfaz relações. Em *O dia do curinga*, de Jostein Gaarder, por exemplo, a personagem trava encontros, numa ilha imaginária, com cartas de um baralho. A cada encontro, cada carta profere uma sentença que reaparecerá mais tarde, numa festa organizada pelo Curinga. Acontece que, nessa festa, as cartas desfilam por naipes e na seqüência do baralho; assim, a frase traduzida isoladamente, ao longo de todo o livro, precisa estar ligada à frase da carta precedente, e também à da posterior, formando um texto de cinquenta e seis frases que, como texto, demanda ajustes para além do limite de cada frase. A ordem linear, portanto, é rompida e o trabalho de revisão requer ajustes que forcem o tradutor a localizar cada ocorrência e a revê-las em função de um conjunto.

São exemplos de alguns jogos mais complexos, envolvendo inclusive uma terceira língua estrangeira:

(...) Auch die Art, wie die Leute am Hof redeten, machte ihm zu schaffen. Er hatte sich zu früh gefreut, als er ankam und dachte, hier könnte er endlich wieder seine eigene Sprache sprechen. Aber so einfach war das nicht. Zum Beispiel durfte man nicht sagen: „Der Fürst will“ oder „der Fürst möchte“. Es hieß: „Seine Durchlaucht geruht zu befehlen“. Manchmal kam sich Robert wie in der Französisch-Stunde vor. Er mußte Wörter büffeln, die er noch nie gehört hatte. Woher sollte er wissen, was eine Gavotte war, eine Assemblée, ein Rentmeister oder ein Fideikommiß? Nicht einmal die gewöhnlichsten Dinge hießen hier so, wie Robert es gewohnt war. Ein Wohnzimmer konnte ein *Salon* sein, aber auch ein *Boudoir*, je nachdem, oder ein *Kabinett* oder sogar eine *Salle de Compagnie*... *Wo warst du, Robert?*, 176-177. (...)

O modo como se conversava na corte era outra coisa que irritava Robert. A sensação de alívio que ele experimentara na chegada, ao ver que ali poderia falar sua própria língua, depressa desapareceu. Falar a própria língua não era tão fácil assim. Por exemplo, não se podia dizer: “O Príncipe quer” ou “o Príncipe deseja...”. O certo era dizer: “Sua Alteza, o Príncipe fulano de tal, digna-se ordenar que...”. Às vezes parecia que ele estava numa aula de francês. Tinha de enfiar na cabeça palavras que nunca ouvira. Como é que podia saber o que significava uma *gavotte*, uma *assemblée*, um *maître de rente* ou um *fidéicommi*? Nem as coisas mais comuns eram chamadas pelo nome a que Robert estava acostumado. Uma sala de estar podia ser tanto um *salon* como um *boudoir*, ou mesmo um *cabinet*, ou até uma *salle de compagnie*, dependendo do seu tamanho, mobília e função. *Por onde você andou, Robert?*, 166.

O trecho refere-se ao momento em que Robert, em sua viagem através do tempo, chega à corte austríaca no século XVIII. Aqui, a escolha do léxico não pode almejar apenas à satisfação dos critérios de compreensão e de aceitação, por parte do público, mas também da reconstrução, na tradução, das relações de autoridade, da oposição formalidade e informalidade e de circunstâncias históricas que marcam a diversidade diatópica de uma ‘mesma’ língua, além – é claro – da (breve) explicação que esclarece as várias formas, em francês, de uma sala de estar.

Nessa mesma linha de montar brincadeiras com a linguagem – ou com as diferentes línguas em contraste –, o problema para a tradução se agrava quando a proximidade das línguas envolvidas entre si na narrativa (no exemplo seguinte, o alemão e o holandês) é muito maior do que estas em relação à língua para a qual se traduz:

(...) “*Kostbaar*”, hatte er gesagt. Das war nicht schwer zu verstehen. Überhaupt fiel Robert das Niederländische leicht. Er hatte sich bald davon überzeugt, daß die meisten Wörter dem Deutschen ziemlich ähnlich waren: *rood, groen, geel, bruin, blauw, wit* und *zwart*, das war doch kein Problem, und auch *penseel* und *tekening* waren leicht zu entziffern. Nur an das eingetümliche Raspeln im Rachen mußte er sich erst gewöhnen. Ein Maler war hier *een schilder*, und ein Bild *een schilderij*, und dabei mußte man das *sch* sozusagen ächzend aussprechen. *Wo warst du, Robert?*, 254.

(...) *Kostbaar*, ele dissera. Robert não demorou a entender o sentido da palavra, graças à sua semelhança com o adjetivo *kostbaar*, do alemão, que significa “valioso”. Aliás, ele estava achando fácil o idioma holandês, pois logo percebera que a maioria das palavras eram muito parecidas [sic] com as da sua língua. *Rood* [rot-vermelho], *groen* [grün-verde], *geel* [gelb-amarelo], *bruin* [braun-marron], *blauw* [blau-azul], *wit* [weiß-branco] e *zwart* [schwarz-preto] – nenhuma delas era um problema para ele. Quanto a *penseel* [Pinsel-pincel] e *tekening* [Zeichnung-desenho], tampouco encontrava dificuldade em compreendê-las. Só faltava Robert se acostumar a pronunciar aqueles sons. *Por onde você andou, Robert*, 238.

Neste exemplo, em que a personagem Robert visita a Amsterdã do século XVII, ressalta-se o fato de que, na versão em português, ampliada por informações adicionais, procedeu-se a uma reescritura e também a um corte, a uma redução do texto de partida alemão. Não é difícil enxergar que a narrativa não poderia ser sobrecarregada por notas de rodapé, o que acabaria comprometendo o aspecto lúdico, mas também que não se poderia pro-

ceder a todo momento a acréscimos – em cada viagem de Robert, Enzensberger ‘brinca’ com as dificuldades do garoto em aprender a língua falada no local –, que terminariam por tornar o texto traduzido muito mais extenso do que o texto de partida. Sobre este último aspecto, a responsabilidade por acréscimos e cortes é – ou deve ser – negociada entre tradutor e editora, que é a responsável, em última instância, pelo formato final do livro e também pelos seus custos de produção. No exemplo apontado acima, porém, a essência do jogo lingüístico, ficou preservada.

Não bastassem questões lingüísticas ligadas à proximidade e ao distanciamento sistêmico e cultural entre as línguas, o problema pode ser aguçado ainda pelo acréscimo de um elemento visual, não-verbal, como no exemplo seguinte:

КИНО

Das war die Rettung! Wenigstens für ein paar Stunden konnte er sich dort in der Dunkelheit aufwärmen, und niemand würde ihn bemerken. *Wo warst du, Robert?*, 55.

КИНО

Quase *Kino*, como na língua alemã! Um cinema! Era a sua salvação! Pelo menos por algumas horas ele poderia se aquecer lá dentro, no escuro, sem que ninguém estranhasse sua presença. *Por onde você andou, Robert?*, 55.

Aquí, em plena Rússia dos anos de 1950, as expansões são a única forma de se estabelecer um elo capaz de vencer a distância entre texto e elemento não-verbal, de um lado, e entre as línguas e as culturas envolvidas: o russo, o alemão e o português do Brasil.

Para além dos jogos com palavras, a escolha lexical na tradução de LIJ pode tangenciar, também, domínios do léxico de especialidade, como nos dois exemplos que se seguem. Em ambos os casos, trata-se da visita de Robert a um vilarejo da Noruega do século XIX, onde ele faz amizade com um artista gravador em madeira:

(...) In der Bucht und am Kai sah Robert Segelschiffe und Boote liegen. Eines davon war ein Dreimaster. Winzig kletterten Matrosen in der Takelage herum und waren dabei, die Segel zu reffen.(...) *Wo warst du, Robert?*, 134.

(...) Na baía, e também no cais, Robert avistou botes e barcos a vela. Um deles tinha três mastros. Os marinheiros, minúsculos à distância, movimentavam-se junto ao *cordame* e se preparavam para *desfraldar as velas*. (...) *Por onde você andou, Robert?*, 128 (grifos meus).

Das alles habe ich aus Europa mitgebracht, die Grabstichel, den Geißfuß, das Falzbein. Die Holzstöcke kommen aus Deutschland. Sie sind aus Buchsbaum oder Birne, das härteste Holz, das es gibt, quer zur Faser geschnitten. *Wo warst du, Robert?*, 138.

Eu trouxe tudo isso da Europa: o *buril*, a *alçaprema*, a *dobradeira*. As pranchas de madeira são da Alemanha. É madeira de bétula, a mais dura que existe, *cortada de través em relação à fibra*. *Por onde você andou, Robert?*, 131 (grifos meus).

Outra questão a ser enfrentada na tradução de LIJ diz respeito ao tratamento dispensado às referências que situam a narrativa no tempo e no espaço. Tais referências dizem respeito diretamente ao que comumente se convencionalizou chamar de adaptação: a substituição, no texto traduzido, de nomes próprios, topônimos, unidades de pesos e medidas entre outros. Tal procedimento, a despeito de aproximar o texto traduzido da realidade do leitor-receptor, tem a desvantagem de apagar a chamada ‘cor local’ da narrativa e de convidar o leitor da tradução a estabelecer redes associativas que podem estar muito distantes daquelas propostas no texto de partida: por exemplo, a substituição de uma variante dialetal do texto de partida por outra, aparentemente ‘correspondente’ na cultura de chegada, tem consequências para a configuração, na rede associativa do leitor, do espaço em que se passa a história.

Embora tenha sido prática amplamente adotada nesse tipo de tradução no Brasil das décadas de 1940 a 1950,¹¹ o que se observa na prática editorial atualmente é um movimento no sentido de se manter, ao menos neste nível de referência, a estrangeiridade do texto: nos casos em que tais referências são essenciais para a caracterização do espaço, ou quando elas têm o suporte de ilustrações que não podem ser modificadas, a tendência é a de que sejam mantidas, o que propõe ao leitor o exercício de incluir no seu repertório de conhecimento uma série de informações sobre usos e costumes de outros povos:

¹¹ Cf. MILTON (2002) e LAJOLO & ZILBERMAN (1986). Nesse contexto, a figura e a atuação de Monteiro Lobato como escritor, tradutor e editor surgem como um tema em si, que não poderia ser desenvolvido, ainda que superficialmente, nos limites deste artigo. Para um aprofundamento da questão, ver também MILTON (2004) e VIEIRA (2001).

“(...) Wohin gehst du jeden Tag nach dem Frühstück?“ „Ins Büro“ sagte ich. “Ich gehe die Corneliusstraße hinunter zum Gärtnerplatz, dann über die Blumenstraße und den Jakobsplatz zur Sendlinger Straße. Das mache ich jeden Tag, und abends gehe ich zurück – immer derselbe Weg und immer dasselbe Büro. *Der kleine König Dezember*, 24.

- (...) Aonde você vai todos os dias depois do café?- Ao escritório – disse eu. – Desço a mesma rua até chegar à mesma praça, atravesso uma outra e mesma rua, depois uma outra e mesma praça, até chegar a uma outra e mesma rua. Faço esse trajeto todos os dias e à noite volto para casa. Sempre o mesmo trajeto, sempre o mesmo escritório. *O reizinho Dezembro*, 26.

Neste exemplo, a opção adotada foi a de se resgatarem a monotonia e a mesmice do trajeto tomado diariamente pela personagem. As referências a nomes de ruas e praças da cidade de Munique foram apagadas, embora a referência à cidade se faça presente em outro momento do texto e a presença de ilustrações se incumba de estabelecer o vínculo da narrativa com a cidade alemã.

Até este ponto, parece ter ficado claro que a experiência de traduzir LIJ está intrinsecamente ligada à noção de criatividade em tradução; à recriação, em última análise. Nesse sentido, os aspectos poéticos da linguagem¹² talvez representem os pontos em que isso se expressa de forma mais eloqüente: a tradução de jogos verbais infantis, provérbios, trocadilhos e versinhos sublinham a experiência de recriar, conforme demonstram os dois exemplos apresentados a seguir:

“Willst du mich fragen insgeheim, sprich im Gedicht mit mir, im Reim, denn was man nicht in Versen spricht, versteh’ich nicht – versteh’ich nicht...”

“(...),,

Wenn mir die Frage gestattet ist, dann wüßst’ich gerne, wer du bist

“(...),,

Nun nehm’ich dich wahr! “So versteh’ich dich klar!

“*Die unendliche Geschichte*, 106.

“Se queres falar-me sobre qualquer tema, Deves fazê-lo em forma de poema. Pois aquilo que não escuto em verso, Entendo sempre de modo diverso.”

(...)

“Se esta curiosidade posso ter, quem és tu gostaria de saber.”

(...)

“Queres saber quem é quem?

Agora já te entendo bem.”

A história sem fim, 96.¹³

¹² Cf. LARANJEIRA 1993: 161.

¹³ O livro *A história sem fim* foi traduzido ao português originariamente por Maria do Carmo Cary e publicado pela Editorial Presença. Embora me tenham sido

Poesie-Album von Anna Irmgard von
Schlotterstein

(...)

Ach, wie schön das Leben ist,
wenn das Blut so richtig fließt.

(...)

Wo man singt, da laß dich ruhig
nieder, denn wer Blut hat, hat auch
Lieder.

(...)

Reden ist Silber,
Bluten ist Gold.

Der kleine Vampir auf dem Bauernhof, 85-86.

Álbum de recordações de Ana Irmgard
von Schlotterstein

(...)

Ah, como é bela a vida,
Quando o sangue escorre da ferida!

(...)

Fica ao lado daquele que canta,
Pois quem tem sangue seus males es-
panta!

(...)

A palavra é prata,
O silêncio é sangue.

O pequeno vampiro no sítio, 82-84.

Seja nas perguntas que Atreiu, a personagem de Michael Ende em *A história sem fim*, endereça ao oráculo que só compreende o que lhe é perguntado em verso, seja no ‘Álbum de Recordações’ da vampirinha Ana, em que seus amigos e parentes registram ‘conselhos’ e palavras de afeto, o desafio da dimensão poética da linguagem está presente com freqüência na tradução de LIJ. Afinal, é ela – a dimensão poética – que resgata para o interior do texto o universo encantado que acompanha o leitor desde o berço, com as cantigas de ninar, passando pelas cantigas de roda das brincadeiras em grupo até chegar aos domínios da escola, com as técnicas de alfabetização. É ela, também, que instaura o vínculo mais profundo com as culturas e com as crenças e convicções populares; com o conhecimento armazenado e compartilhado, em última análise. Para o tradutor resta aqui o desafio de reconstruir esses elos, valendo-se para tanto do apelo à sua própria experiência, do seu poder de observação e do investimento num tipo de escritura que, com muita freqüência, está longe de sua lida cotidiana com a linguagem e dos ditames que marcam as relações de poder entre a instância que lhe encomenda o texto – a editora – e ele próprio.

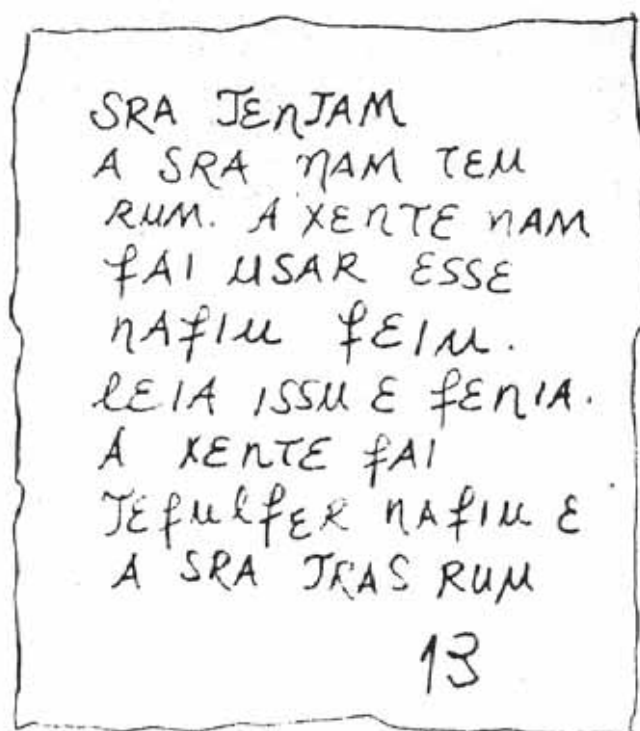
atribuídos a revisão e o texto final da edição brasileira, todas as partes versificadas da obra foram traduzidas por mim a partir do original alemão.

Um último aspecto merece ainda consideração neste sobrevôo por questões envolvidas na tradução de LIJ. Também ele, pelas limitações deste artigo, será apenas aludido. Trata-se da consideração de aspectos gráficos e tipográficos. Aqui, mais do que nos aspectos já mencionados, o trabalho do tradutor caminha *pari passu* com o do arte-finalista, responsável, no processo de produção do livro, pela inserção das ilustrações e por sua articulação com o texto. Tais aspectos vão desde a organização e a segmentação da narrativa, estabelecendo os planos de realidade e fantasia – por cores diferentes n’ *A história sem fim*, de Michael Ende, e por tipos gráficos diferentes em *O mundo de Sofia* e n’ *O dia do curinga*, de Jostein Gaarder – até à delimitação do espaço físico em que se devem inserir as opções de tradução:

Ilustração 1: Wo warst du, Robert?, 109

Ilustração 2: Por onde você andou, Robert?, 105



Ilustração 3: Jim Knopf e os treze piratas, 161

No primeiro exemplo, a personagem Robert visita a Alemanha dos anos de 1930 e depara-se com cartazes que, já na ascensão do Nazismo, conclamam o povo alemão a se insurgir contra os judeus. Nele, o espaço do cartaz, assim como a fonte das letras e sua disposição espacial, funcionam como elementos delimitadores de expansões ou de opções de tradução mais extensas e forçam uma versão quase interlinear, com pouca margem para a criatividade. Já no segundo exemplo, que ilustra um bilhete escrito pelos piratas de *Jim Knopf e os treze piratas*, de Michael Ende, as limitações são de diversas ordens: de um lado, o fato de que cada pirata só conhece uma letra do alfabeto – o que reduz a menos da metade as regras combinatórias para a formação de palavras – e a condicionante de que, embora pensem ser “treze”, os piratas são, na verdade, apenas “doze”, visto que um deles é o chefe do grupo – o que os leva, em suas limitações intelectuais, a ‘desdobram’ este chefe em dois. Tudo isso sem contar, é claro, a questão da caligrafia, que transforma o bilhete num amontoado de garranchos.

Em síntese

Neste artigo, a base da experiência foi o ponto de partida para uma breve reflexão sobre algumas questões envolvidas na tradução de textos escritos e traduzidos para jovens e crianças.

Na tentativa de se caracterizar esse gênero de textos, a observação mostrou que não se pode falar de **um** tipo de texto marcado por características textuais intrínsecas e recortado de seu entorno, mas sim de uma gama de variada diversidade, que define sua especificidade na **interação** com quem escreve, de um lado – o autor e o tradutor – e com quem lê, de outro – o tradutor (primeiro leitor), os agentes que tomam parte no processo de produção do livro e o público a que se visa.

A co-participação de vários agentes – e, porque não dizer, sua co-responsabilidade no resultado final – sugere o **diálogo** como a forma mais eficaz para se otimizar os resultados, ao invés da consideração do processo de tradução de textos para jovens e crianças como um processo composto por etapas estanques. Tal atitude cooperativa, conforme se procurou demonstrar, encontra sua fundamentação também no aspecto controlador que a interação dos agentes tem sobre as projeções e as redes associativas desencadeadas pelas diferentes leituras.

Do ponto de vista do trabalho com os recursos lingüísticos em si, algumas das técnicas empregadas para se contornarem dificuldades comuns a esse gênero de textos – paráfrases, expansões, adaptações, reformulações, reescritura, simplificações, cortes e outros – têm conseqüências para as noções de criatividade e autoria em tradução: a tradução para o jovem e a criança surge, assim, como exemplo eloqüente de recriação e reescritura em tradução e demanda para si não apenas uma consideração mais sistemática por parte da teoria, mas também um tratamento diferenciado, no ambiente profissional, capaz de fazer jus à sua importância e complexidade.

Referências bibliográficas

Títulos de LIJ traduzidos pelo autor deste artigo¹⁴

- BREINHOLST, Willy. *Ói! Olha eu aqui!* São Paulo, Martins Fontes 1984.
- BREINHOLST, Willy. *Ói, mamãe! Ói, papai!* São Paulo, Martins Fontes 1984.
- BREINHOLST, Willy. *Minha mãe é a melhor do mundo!* São Paulo, Martins Fontes 1984.
- BREINHOLST, Willy. *Vêja só, mamãe! Vêja só, papai!* São Paulo, Martins Fontes 1984.
- BREINHOLST, Willy. *Êi, mamãe - O que está escrito aqui?* São Paulo, Martins Fontes 1984.
- ENDE, Michael. *Jim Knopf e os 13 piratas.* São Paulo, Martins Fontes 1993.
- ENDE, Michael. *Jim Knopf e Lucas, o maquinista.* São Paulo, Martins Fontes 1989.
- ENDE, Michael. *A história sem fim* (Trad. Maria do Carmo Cary. Revisão e texto final João Azenha Junior). São Paulo, Martins Fontes 1985.
- ENDE, Michael. *Die unendliche Geschichte.* Stuttgart, K. Thienemanns Verlag 1979.
- ENZENSBERGER, Hans-Magnus. *Por onde você andou, Robert?* São Paulo, Companhia das Letras 1999.
- ENZENSBERGER, Hans-Magnus. *Wo warst du, Robert?* Munique/Viena, Carl Hanser Verlag 1998.
- GAARDER, Jostein. *O dia do curinga.* São Paulo, Companhia das Letras 1996.
- GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia. Romance da história da Filosofia.* São Paulo, Companhia das Letras 1995.
- HACKE, Axel. *O reizinho Dezembro.* São Paulo, Companhia das Letrinhas 1996.
- HACKE, Axel. *Der kleine König Dezember.* Munique, Verlag Antje Kunstmann 1993.

¹⁴ Nesta listagem, limito-me a citar a referência bibliográfica do título alemão, a partir do qual a tradução foi feita, apenas para as obras de que foram extraídos os exemplos apresentados no corpo deste trabalho.

- SCHLEGEL, Dorothea e Friedrich SCHLEGEL. *A história do mago Merlin*. Martins Fontes, São Paulo 1989.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *A viagem do pequeno vampiro*. São Paulo, Martins Fontes 1987.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *O pequeno vampiro em perigo*. São Paulo, Martins Fontes 1987.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *O grande amor do pequeno vampiro*. São Paulo, Martins Fontes 1987.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *O pequeno vampiro*. São Paulo, Martins Fontes 1986.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *O pequeno vampiro no sítio*. São Paulo, Martins Fontes 1986.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *A mudança do pequeno vampiro*. São Paulo, Martins Fontes 1986.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *Der kleine Vampir und die grosse Liebe*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1985.
- SOMMER-BODENBURG, Ângela. *Der kleine Vampir auf dem Bauernhof*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1983.

Referências citadas no corpo do texto

- AZENHA Jr., João. “A tradução de literatura infanto-juvenil alemã e a redescoberta do prazer de escrever”. In: *RUNA – Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* n° 26, vol. II, Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos (APEG) 1996, 705-710.
- AZENHA Jr., João. “Minha experiência com a tradução de literatura infanto-juvenil alemã”. In: *Cadernos da Semana de Literatura Alemã: A recepção da literatura alemã no Brasil*, São Paulo, FFLCH/USP, 1991, 55-60.
- DIAS, Renata de Sousa. *Traduzir para a criança: uma brincadeira muito séria*. Dissertação de Mestrado, tomos I e II. São Paulo, FFLCH/USP 2001.
- LAJOLO, Marisa e Regina ZILBERMANN. *Um Brasil para crianças. Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo, Global 1986.

- LAJOLO, Marisa e Regina ZILBERMANN. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo, Ática 1985.
- LARENJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância* (Série Criação e Crítica, v. 12). São Paulo, EDUSP/FAPESP 1993, 161.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. Belo Horizonte, Publicações da Secretaria da Educação do Estado de Minas Gerais 1951.
- MILTON, John. “The Political Adaptations of Monteiro Lobato”. In: *Tradução, Retradução e Adaptação, Cadernos de Tradução* n° XI, 2003/1. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina 2004, 211-227.
- MILTON, John. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru (SP), EDUSC 2002.
- OITTINEN, Riitta. “Kinderliteratur”. In: SNELL-HORNBY, Mary et al. (eds.): *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag 1998, 250-253.
- POMARI, Gerson Luis. *O pintor e o poeta: Wilhelm Busch no Brasil*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto (SP), IBILCE/UNESP 1999.
- STÖRIG, Hans Joachim (ed.). *Das Problem des Übersetzens* (2a. edição, revista e modificada; 1a. edição, 1963). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.
- VIEIRA, Adriana Silene. “Monteiro Lobato Translator”. In: *Emerging Views on Translation History in Brazil*. CROP – Revista do Curso de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH-USP, n° 6. São Paulo, Humanitas 2001, 143-169.

O trabalho de tradutor como fonte para constituição de base de dados

Bibiana Teixeira de Almeida*

Abstract: The purpose of this article is to report on the work carried out during the research project “O trabalho de tradutor como fonte para a constituição de base de dados” (The translator’s work as a source for the constitution of a database). Through the restoration, organization and digitalization of the personal glossary and part of the books containing the translations made by the deceased public translator Gustavo Lohnfink, this research project intends to construct a digital database of German – Portuguese technical terms (for the language pair), which could then be used by other translators. In order to achieve this purpose, a specific methodology had to be developed, which could be used as a starting-point for the treatment and recovery of other similarly organized data-collections.

Keywords: Translation; Terminology; Digitalization of Database.

Zusammenfassung: Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, über die im Laufe des Forschungsprojekts “O trabalho de tradutor como fonte para constituição de base de dados” (Die Arbeit des Übersetzers als Quelle für die Erstellung

* Bibiana T. de Almeida (E-mail: bibiana.almeida@gmail.com) é aluna do curso de pós-graduação em tradução do CITRAT/FFLCH/USP e desenvolveu o projeto “O trabalho de tradutor como fonte para a constituição de base de dados”, como bolsista da FAPESP, sob a orientação do Prof. Dr. João Azenha Jr.

von Datenbanken) durchgeführte Arbeit zu berichten. Neben der Aufarbeitung, Digitalisierung und Verarbeitung des persönlichen Glossars des verstorbenen beeidigten Übersetzers Gustavo Lohnfink und eines Teils der von ihm übersetzten Texte hatte das erwähnte Forschungsprojekt das Hauptziel, eine elektronische, zweisprachige Datenbank (Deutsch – Portugiesisch) von Fachwörtern zu erstellen. Diese kann dann anderen ÜbersetzerInnen zur Verfügung gestellt werden. Zur Erstellung der Datenbank wurde eine spezifische Methodologie entwickelt, die als Ausgangspunkt für die Ver- und Aufarbeitung von ähnlich organisierten Datenbeständen benutzt werden kann.

Stichwörter: Übersetzung; Terminologie; Digitalisierung von Datenbanken.

Resumo: O presente artigo visa a relatar o trabalho desenvolvido durante o projeto de iniciação científica “O trabalho de tradutor como fonte para a constituição de base de dados”. Através da documentação, recuperação e digitalização do glossário pessoal e de parte do acervo de livros de traduções do falecido tradutor público Gustavo Lohnfink, o referido projeto de pesquisa teve por objetivo principal constituir uma base de dados digital de termos técnicos para o par de línguas alemão – português e colocá-lo à disposição de tradutores(as). Para tanto, foi necessário o desenvolvimento de uma metodologia específica, aqui relatada, que poderá servir como ponto de partida para o tratamento e a recuperação de acervos semelhantes.

Palavras chave: Tradução; terminologia; digitalização de base de dados.

1. Introdução

No Brasil, todas as traduções de documentos oficiais de/para órgãos públicos devem ser feitas por tradutores juramentados, aprovados, reconhecidos e credenciados pelo governo. Considerados documentos oficiais, os textos produzidos por esses tradutores são depositados nas Juntas Comerciais de cada estado brasileiro.

A Junta Comercial do Estado de São Paulo (JUCESP) é a guardiã dos textos produzidos pelos tradutores juramentados desse estado, não apenas dos que ainda estão na ativa, mas também dos tradutores já aposentados ou falecidos. Isso faz do acervo da JUCESP uma valiosa coleção, pois dele

constam traduções produzidas desde o século passado e que, portanto, documentam uma diversidade de informações não apenas de cunho lingüístico, mas também de vários aspectos da história do estado de São Paulo (o desenvolvimento econômico e técnico-tecnológico, a imigração, etc).

Infelizmente, como não há uma sistemática de recuperação desse acervo e os textos guardados pela JUCESP não sofrem processo de conservação ou restauração, a sua utilização não apenas como fonte para consulta, mas também como fonte de pesquisa, torna-se mais difícil com o passar do tempo, pois o meio físico (papel, tintas) de registro sofre constante deterioração, o que inviabiliza cada vez mais o seu aproveitamento.

2. O projeto de iniciação científica como ponto de partida

O projeto de iniciação científica “O trabalho de tradutor como fonte para a constituição de base de dados” propôs-se a formar um banco de dados digitais de termos técnicos para o par de línguas alemão-português por meio da documentação, digitalização e recontextualização dos fichários que compõem o glossário elaborado pelo tradutor público Gustavo Lohnfink¹. O principal objetivo deste trabalho foi a recuperação do fichário trilingüe (alemão – português – inglês) elaborado pelo tradutor, bem como dos livros depositados por ele e, após seu falecimento, por sua família junto à JUCESP (Junta Comercial do Estado de São Paulo).

As primeiras tentativas de organização do acervo apontaram lacunas de informações que, do ponto de vista científico, não conferiam idoneidade aos dados. Além disso, uma primeira avaliação mostrou que os registros teriam que passar por um processo de triagem e complementação para que pudessem ser reaproveitados como base de dados para a constituição de glossários bilíngües ou para sua disponibilização para outros usuários. Consideradas as especificidades do *corpus*, sobretudo no que respeita ao seu

¹ Embora fosse interessante fornecer neste artigo algumas informações biográficas sobre o tradutor cujo trabalho é objeto desta pesquisa, infelizmente não se teve, desde o início do projeto, acesso a essas informações, de forma que elas não serão aqui disponibilizadas.

vínculo com uma instituição pública, fez-se necessário o desenvolvimento de uma metodologia específica que, ao mesmo tempo, desse conta de tais especificidades e pudesse ser replicada na recuperação de outros acervos organizados de forma similar.

O trabalho foi realizado em três etapas, descritas na Tabela 1 a seguir:

Tabela 1: Plano geral da pesquisa

| | Fases | Duração prevista |
|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| 1ª Etapa: Recuperação e digitalização do fichário | 1) Descrição | 2 meses |
| | 2) Transposição para o ambiente MS Access® | |
| | 3) Classificação temática dos registros | |
| 2ª Etapa: Recuperação, digitalização e preparação dos textos | 1) Descrição | 6 meses |
| | 2) Digitalização: escaneamento e aplicação de <i>software</i> de reconhecimento de caracteres | |
| | 3) Preparação dos textos para amostragem | |
| 3ª Etapa: Cruzamento dos dados das etapas anteriores | 1) Projeção do fichário sobre os textos | 4 meses |
| | 2) Recontextualização dos termos | |

3. As etapas da pesquisa em detalhe

3.1 Primeira etapa: Recuperação e digitalização do fichário

A primeira etapa da pesquisa envolveu os trabalhos de descrição e transposição do acervo de fichas de Gustavo Lohnfink para o ambiente MS Access®.

O fichário do tradutor em questão, tal como doado à Universidade de São Paulo pela ATPIESP (Associação dos Tradutores Públicos e Intérpretes Comerciais do Estado de São Paulo), é uma estrutura fechada, dotada de uma organização interna própria, que possui um início e um fim. De modo geral, cada ficha contém um termo em português com sua respectiva tradução para o inglês e/ou alemão. As fichas, organizadas alfabeticamente, da letra A até a letra Z, estão armazenadas em três arquivos de metal (aqui chamados de AM1, AM2 e AM3), quatro caixas de madeira (CM1, CM2, CM3 e CM4) e duas caixas de papel (CP1 e CP2).

A Tabela 2 fornece um panorama sucinto da organização do acervo de fichas.

Tabela 2: Informações gerais sobre o acervo de fichas

| Fichário | AM1 | AM2 | AM3 | CM1 | CM2 | CM3 | CM4 | CPI | CP2 | Total |
|-----------|------|------|------|------|------|------|------|-----|-----|-------|
| Registros | 2714 | 3136 | 2809 | 1486 | 1226 | 1359 | 1101 | 650 | 274 | 14751 |
| Letras | A-B | C | D-I | J-N | O-P | P-R | S-T | T-Z | Q-X | |

A estrutura central, segundo a qual o acervo de fichas está organizado, recebeu o nome de fichário principal. Nele estão registrados termos em português com suas respectivas traduções para o inglês e/ou para o alemão. Entretanto, no verso de parte das fichas que compõem esse fichário há outros registros, alguns dos quais seguem o mesmo modelo do fichário principal e outros que compõem subgrupos de informações distintas: fichas com referências a outros registros (entradas) dentro do fichário; fichas manuscritas com nomes de plantas e animais, com nomenclatura científica e traduções para um ou mais dos três idiomas mencionados anteriormente; fichas datilografadas com nomes de plantas e animais, com nomenclatura científica e referências bibliográficas; fichas de catalogação de peças musicais, discos e personalidades; fichas com um termo em inglês e sua tradução para o português (exclusivamente no fichário CP2) e fichas com vários termos arrolados sob o escopo de uma palavra-chave, normalmente vários substantivos compostos acompanhados de suas respectivas traduções.

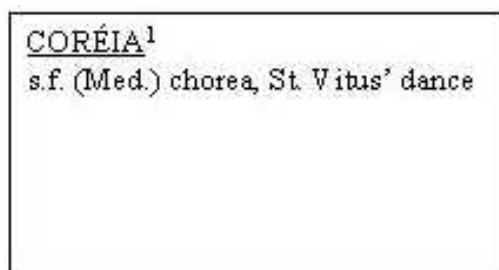
Figura 1: Ficha com substantivos compostos derivados de um mesmo substantivo

| |
|-------------------------------------------------------------------------------|
| PONTO |
| ~ de fusão = melting point |
| ponto de cadeia (Tab.Man.) = chain stitch |
| ponto de condensação – dew point |
| ponto de interrogação – questionmark, interrogation point, interrogation mark |
| ponto de taxis – taxi cab stand |
| ponto caseado – buttonhole stitch |
| ponto de espinha – fishbone stitch |
| ponto de congelação – freezing point |
| ponto de partida – take-off point |
| ponto de ebulição – boiling point |

A sistematização do fichário exigiu que fosse deixada de lado grande parte dessas informações que constituíam, por assim dizer, outros fichários dentro do fichário principal. A decisão de se excluírem do *corpus* da pesquisa esses subgrupos pautou-se pelo propósito de o trabalho se concentrar num subgrupo de termos técnicos em alemão. Por essa razão, dos registros encontrados no verso das fichas, foram digitalizados apenas aqueles que seguiam o mesmo modelo dos registros-padrão que constituíam o fichário principal.

No registro ou ficha-padrão constam o termo em português e suas respectivas traduções para o inglês e o alemão, sempre nesta ordem. Em sua forma mais simples, esse tipo de registro contém apenas o termo em português e a sua tradução (ou traduções) para um ou ambos os idiomas. Entretanto, o fichário também contém uma série de fichas enriquecidas por observações do tradutor. Tais anotações fornecem informações sobre a morfologia da palavra, a área terminológica da qual ela faz parte, a acepção utilizada, o registro de linguagem no qual se enquadra etc². Veja-se o exemplo a seguir:

Figura 2: Exemplo de registro enriquecido por anotações



² Uma variação particularmente interessante da ficha-padrão traz, acompanhando a tradução dos termos, definições teóricas dos mesmos. Embora tenham sido encontradas sempre nos registros dos versos das fichas e estejam todas em inglês, essas informações foram integralmente digitalizadas, pois poderão ser úteis para outras pesquisas que utilizem os registros do tradutor para o par de línguas português-inglês. Vale ressaltar aqui que a quantidade de livros e de termos do fichário cujo idioma é o inglês supera com certa vantagem o correspondente em alemão, indicando que aquele foi o idioma mais produtivo para o tradutor. Assim, existe nos dados não utilizados uma grande quantidade de informações disponíveis para pesquisas que contemplem o par de línguas inglês-português.

A inscrição *s.f.* classifica morfológicamente o termo em português como substantivo feminino. A inscrição (*Med.*) classifica a área terminológica à qual o termo pertence (neste caso, a Medicina). O número 1 que acompanha o termo em português indica a existência de outras acepções diferentes daquela registrada na ficha para a palavra, mesmo que elas não estejam registradas no fichário do tradutor. Essa classificação numérica indica que a palavra foi consultada em uma obra de referência (provavelmente um dicionário) e que o tradutor selecionou o significado mais adequado para o contexto com o qual estava trabalhando, deixando de lado outras possíveis acepções.

Concluída a descrição do fichário, procedeu-se à sua transposição para o ambiente MS Access®, onde foram criados três diferentes arquivos de banco de dados: Fichas-GLohnefink.mdb, Verso-Fichas-GLohn.mdb e Fichas-CP2.mdb. O primeiro arquivo acolheu os registros que compunham o fichário principal; no segundo arquivo foram inseridos os registros que seguiam o mesmo padrão do fichário principal, mas que estavam anotados no verso das fichas do mesmo; o terceiro arquivo, por sua vez, acolheu o glossário contido na caixa de papelão CP2.

Foram contabilizadas 14.475 entradas (excluídos os 274 registros contidos na caixa CP2). A Tabela 3 apresenta os números de fichas digitalizadas separados de acordo com os idiomas contidos nos registros.

Tabela 3: Número de registros contidos no banco de dados do MS Access®, por idioma.

| Idioma | Português - Alemão | Português - Inglês | Português - Inglês + Alemão | Total |
|-----------|--------------------|--------------------|-----------------------------|--------|
| Registros | 4.253 | 7.842 | 2.380 | 14.475 |

Para a constituição do *corpus* a ser utilizado na pesquisa, foram excluídos os registros exclusivos para o par de línguas português – inglês, restando, portanto, um total de 6.633 registros (4.253 registros do par português – alemão somados aos 2.380 registros trilingües). Após a eliminação das entradas duplicadas, o número total de registros passou a ser 6.534, o *corpus* efetivamente utilizado na realização deste trabalho de pesquisa.

O processo de transposição das fichas para o ambiente eletrônico foi um trabalho bastante técnico que, a despeito do dispêndio de tempo, não apresentou em si dificuldades do ponto de vista metodológico. Para a digitalização dos registros, consideradas sempre as características específicas do fichário em questão, procedeu-se a uma adaptação mais simplificada do modelo de ficha terminológica proposto por AUBERT (1996). A adaptação inicial das fichas traduziu-se na reestruturação dos campos, a fim de que fossem abrigadas com mais facilidade as informações e anotações constantes dos diferentes tipos de ficha encontrados. Foi, portanto, durante o trabalho de digitalização que se definiram as adaptações necessárias para adequar o modelo de ficha desenvolvido por AUBERT (1996) às características do acervo de maneira a preservar ao máximo sua estrutura, sem descaracterizá-lo. O esforço constante pela simplificação, sem perda do rigor, conduziu à atual configuração dos campos da ficha terminológica utilizada na digitalização do fichário de G. Lohnefink, exemplificada na Figura 3.

Figura 3: Registro do acervo de G. Lohnefink no ambiente MS Access®

| | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|-------------------|--|
| 01-LP | | 02-Ocorrência-LP: | |
| pt | | pele | |
| 03-Termo-LP: | | | |
| pele | | | |
| 04-Padronizado | 05-Fonte | 06-Ano | |
| | CM2 | | |
| 07-Uso (Pt p/ NC) | 08-Morfologia | 09-Sintaxe | |
| | | | |
| 10-Contexto | | | |
| "Legendas "R": 11 facilmente inflamável 23/24/25 venenoso ao ser aspirado, deglutido ou em contato com a pele. "(P-L93P125b) | | | |
| 11-Sinônimos (Refs Fich) | 12-Unitermos (Outrs Refs) | 13-LC1 | |
| | | en | |
| 14-Termo-LC1:EN | | | |
| skin | | | |
| 15-LC2 | | | |
| al | | | |
| 16-Termo-LC2:AL | | | |
| Haut; Fell | | | |
| 17-Equivalência (NC p/ pt) | 18-Área | 19-Sub-área | |
| | Anatomia | | |
| 20-Tema | 21-Data | 22-Documentador | |
| | | G.Lohnefink | |
| 23-Revisor | | | |
| | | | |
| 24-Definição | | | |
| | | | |

Parte dos campos da ficha foi preenchida com informações provenientes dos textos do tradutor, após o que chamamos de “a projeção do fichário” sobre exemplares extraídos dos livros de textos traduzidos, tal como descrita adiante. É o caso dos campos “Ocorrência-LP” e “Contexto”, para os quais foram transpostos os trechos extraídos dos textos presentes nos li-

vros, e também o campo “Área”, cujas informações sobre classificação terminológica foram preenchidas com informações relativas ao contexto encontrado.

Este último procedimento – a classificação terminológica – foi realizado após a preparação e a constituição de uma amostragem do banco de textos digitalizados do tradutor. A partir da projeção do fichário sobre um determinado universo dos textos, foram encontrados e selecionados os termos que faziam parte da esfera terminológica correspondente e, só então, foi atribuída a eles uma classificação terminológica, dentro de um contexto estabelecido.

A classificação temática dos registros tomou por base domínios terminológicos mais abrangentes. A grande maioria – cerca de 53% – dos termos recontextualizados foi classificada como “Geral”, pois não pertencia a nenhum domínio terminológico mais específico. O segundo maior índice de ocorrências foi de termos do domínio “Jurídico”, que constituiu cerca de 18% do total recontextualizado. Os outros registros encontrados pertenciam a diversas áreas das Ciências Humanas, Médicas, Biológicas, Exatas etc., mas todos apresentaram ocorrências inferiores a 7,5%, sendo que a menor porcentagem encontrada foi 0,16% (casos que apresentaram apenas uma ocorrência).

3.2 Segunda etapa: Recuperação, digitalização e preparação dos textos contidos nos livros depositados junto à JUCESP

À conclusão do processo de digitalização dos registros contidos no fichário, seguiu-se a realização de um inventário do acervo de livros de Gustavo Lohnfink.

Atualmente, os livros do tradutor, bem como os livros de outros tradutores públicos falecidos ou aposentados, encontram-se na biblioteca da JUCESP. Há algum tempo, todos os livros que faziam parte do acervo foram provisoriamente acondicionados em uma sala que infelizmente não é o ambiente adequado para o armazenamento desse tipo de material, deixando-o exposto a agentes de vários tipos e que contribuíram para a deterioração do acervo.

Embora sujeitos ao mesmo tipo de exposição que outros livros menos afortunados, os volumes produzidos por Gustavo Lohnfink apresen-

tam-se razoavelmente bem conservados. A umidade do ambiente promoveu um leve emboloramento das capas e beiradas das páginas dos livros, mas não houve grande comprometimento da integridade do papel nem da impressão dos textos.

Foi elaborada uma descrição detalhada do estado de conservação dos 247 livros do tradutor encontrados na biblioteca da JUCESP, do meio de registro das traduções – impressão, fotocópia, cópia de carbono ou mimeografada –, e das proporções entre os idiomas envolvidos (português, alemão e inglês).

Desse total de livros, 49 volumes estavam encadernados com 500 páginas, 196 volumes com 400 páginas, um volume com 270 páginas e um outro com apenas 184 páginas, somando 103.354 páginas de tradução registradas. No que diz respeito à distribuição por idiomas, os livros são sempre encadernados com textos em português e em uma única outra língua estrangeira, de forma que há 85 livros para o par de idiomas alemão – português e 162 livros para o par de idiomas inglês – português. O livro mais antigo do tradutor data de 1962 e o mais recente de 1993. São, portanto, mais de 30 anos de trabalho, dos quais a fase mais produtiva foi a da década de 80, com 171 livros encadernados. Em seguida vem a década de 70, com 53 livros, e as décadas de 90 e 60, com 12 e 11 livros, respectivamente.

As formas de registro dos textos são relativamente condizentes com a época em que os livros foram encadernados. Entre os volumes do tradutor encontram-se exemplares com textos copiados pelo processo de mimeografia, amplamente utilizado para fazer cópias dos textos do tradutor, particularmente dos mais antigos, encadernados até o final da década de 70.

Figura 4: Texto reproduzido por carbono

11.064-A

alemão

Technischer Ueberwachungs-Verein Bayern e.V. - Westendstrasse
199 - Caixa Postal 21 04 20 - 8000 Munique 21 - Telefone 089/
5791-0 - Telex 5212 789tuv d - - - - -

FATURA Nº 4167075 - Favor indicar na remessa da importância -
Munique, aos 13.08.84

ROBERT BOSCH GMBH
Seção K BEW3
Caixa Postal 300240
7000 Stuttgart 30

Demonstração de contas referente ao pedido Nº 2920794

Data do pedido 15.07.83

Parecer sobre a concessão de autorização para buzina eletro -
pneumática tipo buzina 100, modelo de construção EWG e ECR

| | |
|--------------------------------------------|------------------|
| Tempo gasto 10,0 horas a 105,00 DM | 1.050,00 DM |
| Cópias heliográficas/serviços de impressão | 27,00 DM |
| Telefone/porte postal/telex | 10,00 DM |
| Utilização de equipamento | <u>703,00 DM</u> |
| Importância líquida | 1.790,00 DM |
| 14% imposto de valorização | <u>250,60 DM</u> |
| Importância final | 2.040,60 DM |

Data do serviço: 28.05.84 a 19.06.84

A importância da fatura deverá ser paga sem qualquer dedução -
até 27.08.84 - 112422 Bosch

(carimbo): Conferido quanto aos fatos e aos cálculos. Pague -
se a importância. Centro de custos: 400 032/77000 - Data: 27.
8.84 - K/BEW 3: (rubrica ilegível) - - - - -

-----NADA MAIS-----

Conferi e, por conformes, assino e dou fé.

São Paulo, 10 de outubro de 1984

Emolumentos: Gustavo Lohnsfink
Cr\$9.380,00 Tradutor Público Recibo Nº 1.549

Figura 5: Texto fotocopiado



Foram escolhidos para a constituição do *corpus* livros com textos mais legíveis e bem conservados. Além de serem mais recentes, as cópias desses textos foram feitas utilizando carbono, material mais resistente e que se conserva melhor com o passar do tempo. A Tabela 4 abaixo fornece um breve panorama dos meios de registro dos textos e do número de livros nos quais são encontrados.

Tabela 4: Meios de registro dos textos nos livros

| Meio de registro | Quantidade de livros |
|---------------------|----------------------|
| Mimeografia | 55 |
| Carbono | 146 |
| Carbono e fotocópia | 29 |
| Fotocópia | 8 |
| Impressão | 8 |

O levantamento inicial sobre o estado de conservação dos livros, feito durante o inventário dos exemplares da biblioteca, forneceu os seguintes dados sobre a qualidade gráfica dos textos encadernados:

Tabela 5: Estado de conservação dos textos

| Estado de conservação/legibilidade do texto | Quantidade de livros |
|-------------------------------------------------------|----------------------|
| Ruim (apagado) | 31 |
| Médio (borrado, mas legível) | 138 |
| Bom (levemente borrado) | 62 |
| Muito bom (suficientemente legível para escaneamento) | 7 |
| Sem classificação ³ | 9 |

Infelizmente essa etapa dos trabalhos teve seu cronograma reformulado por conta de alguns imprevistos e dificuldades de ordem burocrática na negociação com a entidade para a obtenção dos textos. O atraso causado pelos trâmites desse processo ocasionou também uma redução emergencial no *corpus* de textos a serem digitalizados, a fim de que fosse possível realizar, dentro do período de vigência da bolsa de iniciação científica, todas as etapas do projeto com suas respectivas fases e a conclusão do trabalho de projeção do *corpus* de fichas sobre uma parte, ainda que pequena, dos livros – condição essencial para testar a metodologia desenvolvida durante o projeto de pesquisa.

O acesso aos textos dos tradutores deve, portanto, constituir uma preocupação fundamental para futuras pesquisas. Os livros com os textos não são de propriedade dos tradutores; são instrumentos públicos e, como tais, ficam sob a guarda da JUCESP. Sua liberação será, talvez, o ponto mais delicado a ser

³ Volumes aos quais não foi possível o acesso durante o processo de inventariação dos livros na biblioteca da JUCESP.

negociado diretamente com essa Instituição em pesquisas futuras. Primeiramente, porque não existe na rotina da JUCESP a prática de negociação com pesquisadores. Em segundo lugar, para a preservação do sigilo acerca do conteúdo desses textos, torna-se necessária a negociação de um termo de confiabilidade para que esse material não venha a ser divulgado indevidamente, fora do meio acadêmico. A experiência adquirida na execução deste projeto de pesquisa demonstrou que a negociação e obtenção do material devem constituir etapas prévias ao início dos trabalhos de pesquisa, pois são condição essencial para a realização dos mesmos. Em suma: o vínculo com instituições externas à Universidade, com uma rotina distinta e toda ela regulada por estatutos e regimentos, é uma variável que permeia todo o trabalho de uma pesquisa dessa natureza. A dependência da anuência da JUCESP estende-se, inclusive, para o momento em que se vão tornar públicos os resultados, depois de concluída a pesquisa.

Foi obtida autorização da JUCESP para que fossem feitas fotocópias de textos extraídos de cinco dos 247 livros do tradutor Gustavo Lohnfink que se encontram armazenados junto àquela Instituição. Por uma questão de tempo, a escolha dos textos foi pautada por dois critérios principais:

1. a legibilidade do texto, diretamente relacionada à qualidade da impressão e da cópia, questão fundamental para que o *software* pudesse reconhecer os caracteres adequadamente;
2. a necessidade de elaboração de dois *corpora* de textos, um em alemão e um em português.

A escolha do material a ser fotocopiado para posterior digitalização obedeceu, portanto, basicamente ao critério da qualidade gráfica do texto. O primeiro esforço no sentido de tentar fazer uma amostragem que se pautasse em uma regularidade para a constituição de um *corpus* estatisticamente válido mostrou-se inviável, assim como a realização de uma amostragem dos textos por tema ou domínio específico, uma vez que os livros do tradutor contêm textos produzidos num determinado espaço de tempo, de forma que textos de diferentes assuntos são encadernados num mesmo volume, sem nenhum encadeamento temático entre si. Um trabalho que tentasse proceder a uma seleção temática dos textos teria que recorrer a todos os exemplares dos livros, muitos dos quais eram inadequados – ilegíveis demais – para passar por um processo de digitalização e reconhecimento de caracteres.

Do universo de 247 livros foram isolados para essa etapa da pesquisa apenas aqueles cujos textos pertenciam ao par de línguas alemão-português, reduzindo o *corpus* em potencial a 85 livros. Desses exemplares foram selecionados cinco volumes, que melhor atenderam às exigências de qualidade para a digitalização.

Foram fotocopiadas 195 páginas, 136 com textos em português e 59 com textos em alemão. A amostragem de textos foi aleatória no sentido de que não foram predeterminados os tipos de texto que seriam fotocopiados ou o idioma (alemão ou português) dos mesmos. Novamente utilizou-se o critério de qualidade da impressão, razão pela qual em alguns dos livros apenas algumas páginas foram fotocopiadas. Cumpre ressaltar que em um mesmo livro, inclusive nos volumes mais recentes, foram encadernados textos com diferentes meios de registro, dos quais os impressos e os fotocopiados de maior legibilidade eram, muitas vezes, raros.

Para a etapa subsequente, o reconhecimento ótico de caracteres (OCR – Optical Character Recognition), foram testados *softwares* especializados, com o intuito de detectar qual atenderia melhor às necessidades prementes deste projeto de pesquisa:

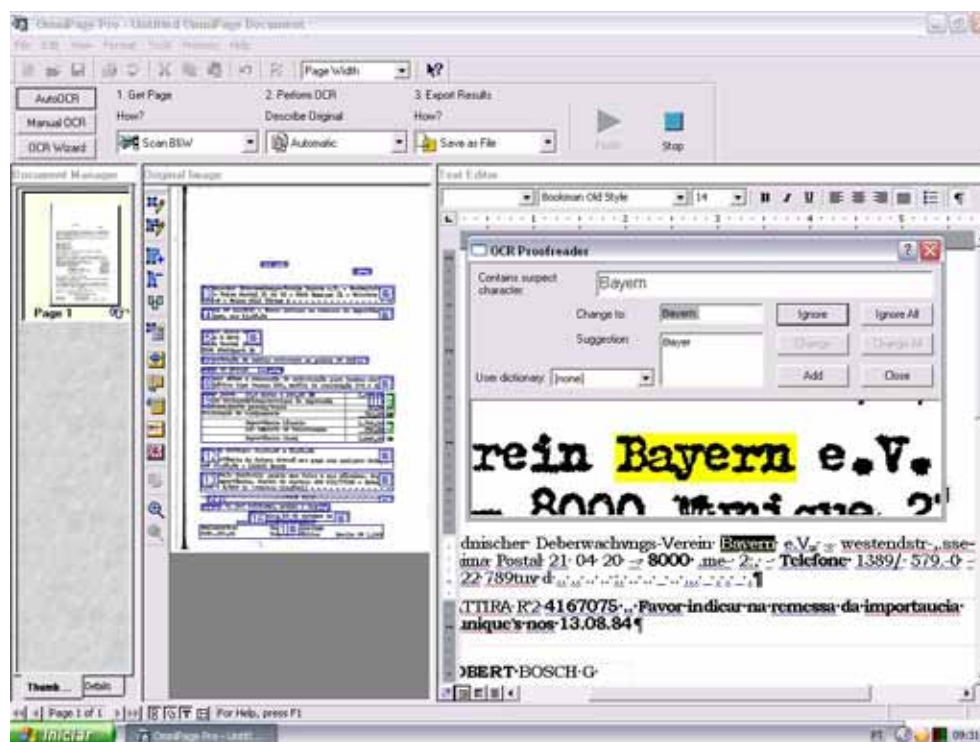
1. reconhecimento de caracteres em ambos os idiomas, alemão e português;
2. rapidez e acuidade na digitalização dos textos;
3. capacidade de conversão do texto para um arquivo de formato amplamente aceitável (.txt, .doc, .pdf, ou semelhantes).
4. relação custo – benefício do *software* viável para um projeto deste porte.

Todos os quatro *softwares*⁴ testados apresentavam características gerais bastante semelhantes, executando basicamente as mesmas operações. O *software* que apresentou melhor desempenho e se mostrou mais adequado para os trabalhos de digitalização deste projeto de pesquisa foi o OmniPage Pro®, versão 11, produzido pela ScanSoft, Inc⁵.

⁴ ABBYY Fine Reader®7 Professional Edition, Cuneiform Pro® OCR 6, ReadIris Pro® 9 Demo e OmniPage Pro® 11

⁵ <http://www.scansoft.com/omnipage/>

Figura 6: Tela do OmniPage Pro durante o reconhecimento de caracteres



O processo de digitalização dos textos por reconhecimento ótico de caracteres desenvolveu-se nas seguintes etapas.

1. Escaneamento dos textos: operação realizada pelo próprio *software* de OCR, que escaneava o texto, reconhecia os caracteres, solicitando a confirmação do usuário para os casos mais duvidosos, e permitia que o texto obtido fosse salvo com a extensão “.doc”.

Os arquivos, devidamente identificados (codificados) de acordo com o idioma, número do livro e número da página em que estavam localizados, foram divididos em dois grupos distintos, um para o idioma alemão, outro para o português. Por exemplo, o arquivo “.doc” de um texto em português localizado no livro nº 92, à frente da folha nº 315, foi identificado como P-L92P315-A, enquanto que o texto contido no verso da mesma folha recebeu a identificação P-L92P315-B e, em seguida,

ambos os arquivos foram integrados ao banco de textos digitais em português.

2. Revisão dos textos escaneados e reconhecidos, já no formato “.doc”: procedimento realizado imediatamente após o reconhecimento do texto pelo *software* OmniPage Pro®, e que consistiu basicamente em uma leitura rápida do texto para corrigir erros mais evidentes de reconhecimento e para verificar e rearranjar a formatação do arquivo “.doc”.

Durante a verificação da acuidade do processo de reconhecimento, foi possível constatar que os textos que haviam sido datilografados com máquina de escrever elétrica apresentaram o menor índice de erros de reconhecimento, seguidos pelos textos impressos (impressora matricial). Ambos apresentavam caracteres com acabamento de boa definição, o que possibilitava ao *software* de OCR uma identificação muito mais acurada e rápida.

Os principais problemas encontrados neste processo foram erros de colocação de vírgulas, acentuação e crase, em sua grande maioria agravados pelo próprio processo de reconhecimento, pois o *software* tende a reconhecer muitos dos traços presentes na folha, impurezas do papel por exemplo, como caracteres (normalmente vírgulas e acentos). Além disso, foram encontrados erros de grafia, concordância (número e gênero, por exemplo), colocação pronominal ou partícula (“se”), e erros cometidos pelo próprio tradutor quando da redação e/ou datilografia dos textos. Parte desses erros foi corrigida, particularmente os erros de ortografia que poderiam prejudicar o processo de localização dos termos na etapa subsequente, quando do cruzamento do fichário com o banco de textos. Contudo, tentou-se preservar ao máximo a grafia original a fim de conservar os textos inalterados para poderem ser disponibilizados como base de dados para outros tipos de pesquisa, que possam utilizá-los com outras abordagens.

A opção pelo formato “.doc” para o armazenamento dos arquivos reconhecidos também teve a intenção de simplificar o cruzamento dos dados. Embora os programas de reconhecimento de caracteres ofereçam a possibilidade de armazenamento em vários tipos de arquivo de texto – .txt, .doc, .rtf, .xls, .csv, .wpd etc –, optou-se pela utilização do formato padrão do MS Word®, simplificando-se assim não apenas o acesso aos textos, mas também a sua manipulação na etapa ulterior da pesquisa.

3.3 Terceira etapa: Cruzamento dos dados obtidos

A recontextualização de parte dos termos do fichário foi feita através da projeção do acervo digitalizado de fichas sobre os textos, também digitalizados, através de um processo simples de busca e complementação (inserção manual de dados no formulário), realizado por meio dos *softwares* MS Word® e MS Access®.

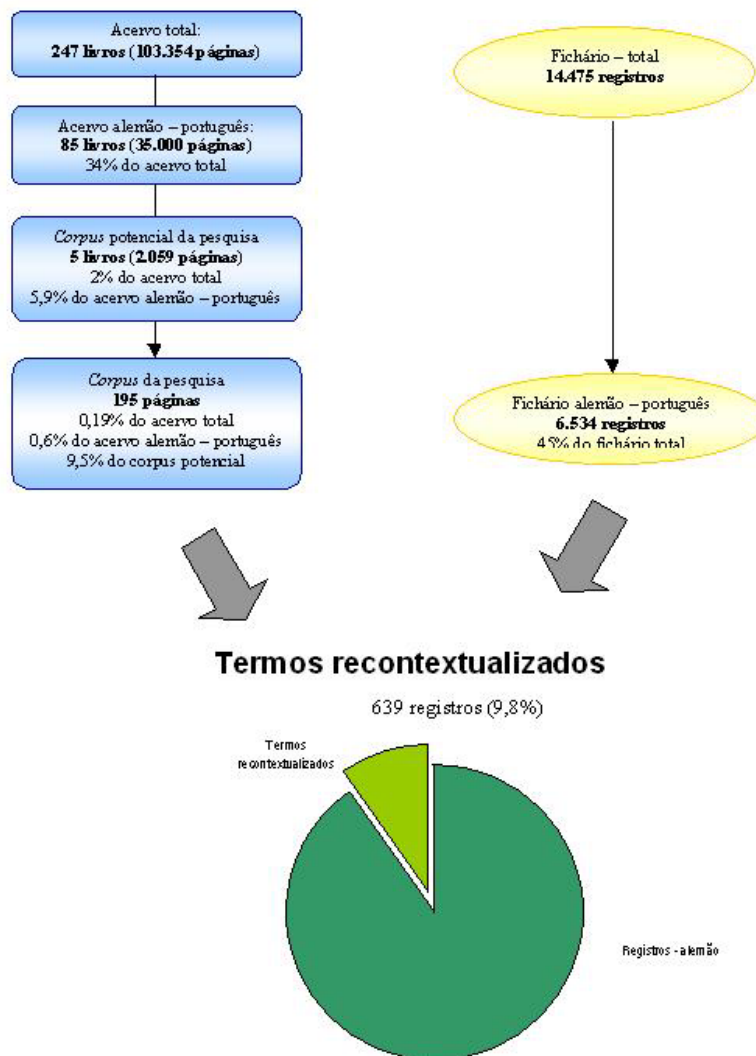
Partindo diretamente dos 6.534 registros no MS Access® para os quais o campo para os termos em alemão estava preenchido – o *corpus* de registros utilizado deste momento em diante na pesquisa – iniciou-se a busca pelos termos no arquivo unificado dos textos em português no MS Word®, utilizando-se o recurso “Localizar” desse aplicativo.

O cruzamento dos dados foi feito apenas com buscas nos textos em português, pois o fichário de Gustavo Lohnfink está organizado essencialmente por esses termos e, portanto, cada um dos registros contém uma (e apenas uma) entrada em português com o seu correspondente ou correspondentes em alemão (e/ou inglês). O caminho inverso – com busca pelo termo em alemão – teria sido inviável, pois na maioria das vezes há vários termos em alemão para um único termo em português, o que demandaria uma quantidade muito maior e praticamente imprevisível (não há como fazer um levantamento do número total desses termos) de tempo para que fossem encontrados os contextos de cada um. Além disso, o armazenamento de tal quantidade de informações dificultaria sobremaneira o seu registro no formulário do MS Access®.

Foram recontextualizados 639 dos 6.534 termos constantes do fichário português-alemão de Gustavo Lohnfink. Esse montante equivale a 9,8% – praticamente 10% – desse total de termos. Trata-se de um número extremamente significativo, pois resulta da projeção de 45% dos registros do fichário (6.534 registros nos idiomas português-alemão contra um total geral de 14.475 registros) sobre apenas 0,6% (195 páginas) do total de textos para o par de línguas português-alemão (35.000 páginas, 34% do acervo total dos 247 livros). Esse resultado, além de evidenciar que a metodologia é pertinente e permite a recuperação de dados preciosos que poderiam ser perdidos, leva a crer que a projeção do fichário sobre um universo maior dessas 35.000 páginas de textos possibilitaria a recontextualização de praticamente todos os registros, caso essa proporção se mantenha. Os números

resultantes confirmam, portanto, a validade deste trabalho de pesquisa e apontam auspiciosamente para o futuro, mostrando que é válido efetuar o cruzamento das fichas e textos digitalizados e evidenciando, conseqüentemente, que o trabalho desenvolvido neste projeto é uma iniciativa econômica, teórica e tecnologicamente viável e que pode vir a ter desdobramentos extremamente proveitosos.

Figura 7: Diagrama gráfico ilustrando os resultados obtidos pela pesquisa



4. Conclusões parciais e desdobramentos da pesquisa

A realização de uma análise objetiva dos trabalhos desenvolvidos durante o projeto “O trabalho de tradutor como fonte para constituição de base de dados” destaca essencialmente duas características marcantes desta pesquisa: o caráter documental e o seu pioneirismo.

Na verdade, o caráter pioneiro deste trabalho na esfera das relações entre os Estudos da Tradução na USP e o mundo profissional da tradução, através da recuperação de dados registrados assistematicamente e – com o apoio de uma metodologia – a disponibilização dos mesmos, pressupõe uma preocupação com a documentação das etapas, sucessos, insucessos e resultados, que garanta sua aplicação *mutatis mutandis* para outras pesquisas semelhantes.

Ao explorar pela primeira vez a aproximação entre instituições, especificamente entre a Universidade de São Paulo e a Junta Comercial do Estado de São Paulo (JUCESP), esta pesquisa incorporou como elementos condicionantes todos os passos e percalços que marcaram sua execução e concentrou seus esforços no desenvolvimento e no teste de uma metodologia a ser aprimorada em pesquisas futuras. Nesse sentido, alguns procedimentos tiveram de ser desenvolvidos “a partir do zero”, freqüentemente por tentativa e erro, incorrendo na alternância de procedimentos na busca pela metodologia mais adequada.

Em todas as etapas de trabalho com o acervo, os resultados obtidos com as iniciativas tomadas eram o norte que estabelecia a direção a ser seguida para o desenvolvimento da metodologia utilizada e, conseqüentemente, para o recorte teórico de apoio e sua relativização. Durante todo o tempo, as características do objeto de trabalho – por exemplo, as técnicas de reprodução das traduções nos livros e as técnicas de registro (do tradutor) nas fichas – condicionaram as decisões sobre o emprego de recursos tecnológicos e sobre os procedimentos científicos a serem adotados. Tais características foram fatores determinantes para direcionar os trabalhos e permitir o desenvolvimento da metodologia estabelecida, e certamente resultarão em economia de tempo na replicação desta pesquisa em *corpora* de características similares.

No caso específico deste projeto, o acervo utilizado foi adquirido através de doação, mediada pela ATPIESP (Associação dos Tradutores Públicos e Intérpretes Comerciais do Estado de São Paulo), feita pela família do tradutor falecido ao CITRAT (Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia) da USP. O acesso a outros fichários preparados por tradutores públicos terá, como desta vez, de ser mediado pela Presidência da ATPIESP. Assim como nos entendimentos com a JUCESP, também na base desta pesquisa – a obtenção do *corpus* – está a mediação de uma Instituição que, neste caso específico, tem colaborado com os pesquisadores, talvez por ser esta parceria entre a Universidade e o mundo da tradução uma reivindicação antiga dos tradutores profissionais.

Além disso, a experiência deste projeto de pesquisa mostrou que o trabalho com este acervo pode ser continuado em etapas futuras de formação acadêmica. As possibilidades de trabalho são muitas, pois o material que se tem em mãos é muito rico e abre um leque de variadas opções de abordagem, que podem ser imediatamente retomadas e desenvolvidas após a conclusão deste projeto inicial.

Um desdobramento promissor é o aprimoramento da metodologia de recuperação de acervos de tradutores públicos aqui desenvolvida. O aproveitamento dos dados apresentados, associado à tendência concreta de uma simplificação do acesso ao trabalho dos tradutores, atualmente na sua quase totalidade realizados em ambiente eletrônico, permitirá a constituição de bases de dados cada vez mais ricas, a serem utilizadas para os mais diversos fins. A atualização de fontes dicionarizadas em setores do saber ainda em expansão e sem uma terminologia sedimentada é um exemplo. Criadas a partir de informações geradas por tradutores no dia-a-dia de sua profissão, essas bases seriam o reflexo da movimentação do léxico de uma especialidade em busca de uma padronização. Para tanto, a ampla divulgação, entre os tradutores profissionais, dos resultados aqui obtidos, no sentido de instruí-los quanto a um procedimento, cientificamente embasado, de registro de dados que garanta o seu reaproveitamento posterior, é de grande valia.

No caso particular da base de dados de textos traduzidos, uma outra possibilidade de aproveitamento seria a definição, ao longo do tempo, de uma tipologia de erros e inadequações em traduções feitas por profissio-

nais. O Projeto COMET⁶, por exemplo, poderia acrescentar ao seu acervo os *corpora* gerados a partir de pesquisas semelhantes a esta.

Pesquisas realizadas em outras áreas que não a da Lingüística – História e Antropologia, por exemplo – também poderão usufruir desta metodologia para o reaproveitamento do material contido nos livros de traduções: os acervos dos textos gerados por tradutores documentam a história da imigração (como as certidões de nascimento, de casamento, os processos de naturalização de estrangeiros, entre outros), o intercâmbio tecnológico (contratos celebrados entre empresas estrangeiras que abriram filiais no Brasil e vice-versa, descrições de processos industriais, processos de patentes etc.), a atividade jurídica e financeira, a movimentação política flagrada na alternância entre estados de direito e regimes de exceção etc.

No caso particular dos Estudos da Tradução e da Terminologia, que constituem a preocupação mais imediata deste estudo, destacam-se duas importantes aplicações dessas bases de dados e da metodologia aqui desenvolvida para a constituição das mesmas: (1) a elaboração de glossários técnicos bilíngües, que complementem e atualizem os dicionários e obras de referência já existentes; e (2) a ampla oferta de material para estudos lingüísticos contrastivos entre pares de línguas.

Referências bibliográficas

Primária

LOHNEFINK, Gustavo. *Livro de registro de traduções*. Volumes 36521 (1978), 72, 73 (1984), 92 e 93 (1992). São Paulo: JUCESP.

Secundária

AUBERT, Francis Henrik. Introdução à metodologia da pesquisa terminológica bilíngüe. In: *Cadernos de Terminologia*, nº 02, São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP 1996, 69-85.

⁶ Corpus Multilíngüe para Ensino e Tradução, da FFLCH/USP

- AUBERT, Francis Henrik e TAGNIN, Stella E.O. *A Corpus of Sworn Translations – for linguistic and historical research*. São Paulo, Universidade de São Paulo, sem data.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Dicionário, vocabulário, glossário: concepções. *Cadernos de Terminologia*, nº 01, São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 1996.
- BOWKER, Lynne & PEARSON, Jennifer. *Working with Specialized Language: A Practical Guide to Using Corpora*. London/New York, Routledge 2002.
- GONZALEZ, Marco e LIMA, Vera L. S. de. “Recuperação de informação e processamento da linguagem natural“. Porto Alegre: PUCRS, Faculdade de Informática, sem data. <http://ftp.inf.pucpcaldas.br/CDs/SBC2003/pdf/arq0026.pdf>.
- KRIEGER, Maria da Graça e FINATTO, Maria José Bocorny. *Introdução à Terminologia: teoria e prática*. São Paulo, Contexto, 2004.

Um novo periódico na Germanística Latino-Americana
Eine neue Zeitschrift zur lateinamerikanischen Germanistik

Anuario Argentino de Germanística

2005, I

Actas de las XIII Jornadas
de la Asociación Argentina de Germanistas

AAG