

Apresentação

Contribuições de teorias alemãs para o estudo de Letras no Brasil (I)

Este número da revista *Pandaemonium Germanicum* deseja iniciar a discussão sobre as contribuições que estudos teóricos de autores de língua alemã oferecem para a constituição do estudo de Letras no Brasil, uma vez que o tema parece ainda não ter despertado o interesse dos pesquisadores. Há pesquisas sobre a obra de críticos que imigraram para o país, como Anatol ROSENFELD e Otto Maria CARPEAUX.¹ Trata-se de autores que fazem parte da formação – ou ao menos das leituras – de várias gerações de críticos brasileiros, ainda constam entre os títulos de referência de muitos cursos de graduação da área e continuam a ser publicados por boas editoras.² Mas quase nada se fala de modo sistemático sobre a contribuição de vários outros filósofos, sociólogos, críticos ou teóricos de literatura para os estudos de Letras no Brasil, mesmo que exemplos dessa contribuição sejam reconhecíveis até mesmo em uma pesquisa rápida das ementas e bibliografias dos diversos cursos oferecidos, por exemplo, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Uma consulta veloz das ementas da FFLCH-USP mostra a presença de conceitos ou temas que se originaram ou se desenvolveram marcadamente no âmbito de língua alemã (como fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção, psicanálise); várias citam teóricos „clássicos“, tais como Walter Benjamin, Erich Auerbach, Arnold Hauser, Theodor W. Adorno, Wolfgang Iser, Peter Szondi; outras listam autores brasileiros que mantêm forte diálogo com a Alemanha, como no caso de Luiz Costa Lima, que se alternou entre Rio de Janeiro, Alemanha e Estados Unidos para construir sua obra crítica. E é plausível supor que tais referências encontrem-se nas ementas de cursos de Letras de muitas outras universidades. Talvez pela tradição iniciada pelo trabalho de

¹ Cf. sobre Rosenfeld os trabalhos de CASTRO (2007), MARTINS FILHO (1995); sobre Carpeaux, KOSHIYAMA (1992), WAIZBORT (1992), VENTURA (2000), OLIVEIRA (2001).

² Há edições de obras de CARPEAUX e ROSENFELD publicadas nos anos de 2005 (Carpeaux), 2006 e 2007, por exemplo.

Apresentação

Carpeaux e Rosenfeld, a maior parte das referências encontra-se em ementas de disciplinas de literatura, o que se refletirá também nos artigos apresentados aqui.

Naturalmente, seria necessário pesquisar *como* tais contribuições foram recebidas pela tradição acadêmica brasileira: as ideias principais dos autores foram simplesmente aceitas? Foram discutidas em profundidade ou são apenas mencionadas como informação histórica? Fundamentam teorias de estudiosos brasileiros? Exercem ou não influência real sobre os estudos realizados atualmente? Quanto aos críticos que imigraram para o país: que bagagem de leituras trouxeram e transmitiram a seus leitores e alunos, como atuaram? Quanto aos críticos brasileiros: apenas leram alguns autores de língua alemã entre outros; leram sobretudo a crítica alemã, representam correntes teóricas de origem alemã mais tarde desenvolvidas em outros países (França, Estados Unidos); estiveram na Alemanha no período de formação? Também seria possível colocar perguntas sobre a presença atual de professores visitantes, situação favorecida pela internacionalização das universidades: quanto tempo ficam no país; qual a medida da recepção de seus cursos e palestras; colaboram para a formação de estudantes e para a criação de laços através de projetos de cooperação internacional?

O fato é que a presença de teorias de língua alemã na constituição e no desenvolvimento dos estudos de Letras no Brasil vai muito além do âmbito específico da germanística brasileira – e já era hora que a *Pandaemonium Germanicum* iniciasse a discussão e estendê-la ao próximo número da nossa revista, que também publicará artigos sobre as *Contribuições de teorias alemãs ao estudo de Letras no Brasil*. Nosso objetivo é tanto apresentar discussões pouco ou ainda não conhecidas por aqui, quanto oferecer ao leitor estudos sobre casos específicos da presença de teorias de língua alemã no país. No presente número encontram-se, por isso, uma análise de Kathrin Maurer sobre a obra de Niklas Luhmann e artigos de professores alemães que estiveram recentemente no Brasil, como Oliver Lubrich e Rolf Renner, que oferecem um enfoque atualizado da história, cultura e literatura alemãs. Há também artigos que traçam relações entre a filosofia alemã, a literatura brasileira ou entre teorias alemãs e outros temas literários, como mostram os artigos de Mario Miguel González e Marcos Fabio Campos da Rocha, Daniel Bonomo, Paulo Henrique S. Gregório e Alexandre V. Flory. Por sua vez, Mônica Savedra, Heloísa Liberto e Robson Carapeto-Conceição apresentam um estudo sobre questões de interculturalidade no ensino de línguas.

Apresentação

O artigo de Kathrin MAURER, *Communication and Language in Niklas Luhmann's Systems Theory*, que abre este número, discute a obra do sociólogo Niklas Luhmann de forma original e perspicaz. No Brasil, o autor é mais conhecido no âmbito da sociologia; na Europa, a chamada Teoria dos Sistemas tem sido utilizada com mais frequência no âmbito dos estudos literários. Conforme a autora, entretanto, nem no campo da sociologia nem no das Letras tem-se dado a devida atenção à concepção de linguagem implícita nos escritos de Luhmann sobre comunicação. Por isso, em seu artigo, Maurer pretende apresentar e problematizar a concepção de linguagem do autor, a fim de verificar sua validade e observar as consequências da separação, proposta por ele, entre linguagem e consciência. Para tanto, ela explicita a concepção de comunicação de Luhmann e sua relação com a consciência, bem como as relações estruturais entre *medium* e forma, e elucida os problemas existentes do ponto de vista da própria teoria sistêmica.

Rolf G. RENNER, no artigo *1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwende Film*, observa as mudanças no discurso político sobre a história alemã a partir da queda do Muro de Berlim, mediante a análise de filmes de Schlöndorff, Eichinger e Edel. Para Renner, os marcos históricos de 1945 e 1968 são reavaliados nos filmes feitos após 1989 e – apesar das diferenças entre os diretores –, é possível notar a tendência a evitar esquematizações ideológicas e a privilegiar a situação pessoal dos protagonistas. Desse modo, as diferentes estratégias cinematográficas constroem obras de caráter anti-ideológico, que enfatizam a complexidade dos acontecimentos e procuram dar às personagens um caráter histórico e não heróico. O autor conclui afirmando que as estratégias fílmicas que combatem a ideologização do discurso não são apenas consequência da mudança política, mas também „efeito da apresentação midiática contemporânea da realidade“. A discussão de filmes como os analisados no texto de Renner também pode servir a estudantes brasileiros como um instigante instrumento de aproximação à história recente da Alemanha.

A história alemã e suas relações com a literatura comparecem no texto *Sprachbilder des Krieges. Zur ersten Fassung von Ernst Jüngers In Stahlgewittern*, de Oliver LUBRICH, que analisa o polêmico romance de Ernst Jünger, publicado pela primeira vez em 1920. Observe-se que, em 2010, foram publicados na Alemanha os

Apresentação

diários de guerra de Jünger que serviram de base para o romance, o que reacendeu as discussões em torno do autor. Lubrich propõe uma análise estrutural e semântica da linguagem utilizada por Jünger, a fim de compreender como a I. Guerra Mundial é „encenada“ e quais significados são atribuídos a ela mediante suas imagens. Segundo Lubrich, Jünger „codifica a guerra como acontecimento da natureza, como prática econômica, como fenômeno da cultura e como antropomorfismo“. A análise detalhada de trinta e dois campos imagéticos mostra que o texto do romance não pode ser reduzido à mera estetização da guerra, nem a uma simples glorificação de cunho fascista, embora o caráter proto- ou potencialmente fascista de seus textos não possa ser negado. Dadas as suas ambivalências, nuances e contradições, a encenação metafórica da guerra elaborada por Jünger deve ser considerada documento tanto de um fascínio ambíguo pelo conflito, quanto de um profundo desconcerto e desorientação diante do horror dos acontecimentos. O artigo de Lubrich exemplifica indiretamente que a observação atenta das estratégias retóricas de um autor pode colocar em questão imagens já cristalizadas na bibliografia crítica e conduzir a um aprofundamento real das discussões.

Aliar a análise formal da obra a uma reflexão sobre a história é uma das intenções do texto *A literatura austríaca como questão para a historiografia literária alemã: a provocação formal em Heldenplatz, de Thomas Bernhard*, de Alexandre V. FLORY. Flory assume a crítica feita por Schmidt-Dengler e Zeyringer no que se refere a uma „anexação“ da literatura austríaca à história da literatura alemã e resume sua posição afirmando que, por um lado, as categorias da história da literatura alemã não abrangem inteiramente a literatura austríaca, e por outro, não seria razoável considerar a história da literatura austríaca isoladamente da alemã. Peça fundamental de sua argumentação é o texto *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard, que Flory interpreta como „historiografia inconsciente“, na esteira do pensamento de Adorno, e como marco de uma politização da estética na Áustria.

A obra de Arnold HAUSER é contemplada pelos artigos *Memória, passagens e permanência da tragédia na literatura alemã*, de Marcos Fabio CAMPOS DA ROCHA e *Arnold Hauser e a Literatura espanhola*, de Mario Miguel GONZÁLEZ. A partir da visão de Hauser, CAMPOS DA ROCHA revisita os momentos principais do desenvolvimento do gênero da tragédia na história da literatura, até alcançar os textos de Lessing e Schiller.

Apresentação

Mario GONZÁLEZ, por sua vez, discorre sobre a possibilidade de ler a literatura espanhola dos séculos XVI e XVII a partir dos estudos de Hauser sobre o Maneirismo. Para González, o estudo de obras de Cervantes, S. Juan de la Cruz, Góngora e Rojas, entre outros, sob a perspectiva de Hauser permite observar relações não consideradas pelos manuais de história da literatura espanhola. Ao traçar as relações de tais obras com o conceito de maneirismo de Hauser, o texto de González mostra como o conhecimento de um teórico de língua alemã pode ser profícuo para a recepção e a compreensão de outras literaturas.

Os textos *A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa*, de Daniel BONOMO e *O trágico em “A hora e a vez de Augusto Matraga”*: uma leitura nietzscheana, de Paulo Henrique da Silva GREGÓRIO, abordam a obra de João Guimarães Rosa. Bonomo faz um levantamento preciso e exaustivo da biblioteca alemã de Guimarães Rosa conservada no IEB e procura identificar tendências fortes nas leituras do escritor brasileiro. Complementa assim o trabalho de pesquisadores anteriores a ele e oferece aos próximos subsídios e ricas informações para o desenvolvimento de pesquisas sobre Rosa. Indiretamente também mostra os ganhos que uma pesquisa em arquivos literários pode trazer aos pesquisadores brasileiros. Paulo Henrique S. Gregório, por sua vez, busca traçar um paralelo entre a visão nietzscheana da tragédia, que une os elementos dionisíacos e apolíneos, e o itinerário da personagem Augusto Matraga. A teoria da tragédia de Nietzsche é utilizada no artigo como instrumento heurístico para a interpretação da personagem de Guimarães Rosa. Para o autor, a primeira fase de vida de Matraga seria dionisíaca; a segunda, apolínea e a terceira, que culmina com a morte da personagem, conciliaria os dois elementos.

Na seção Língua/Linguística, o artigo de Monica SAVEDRA, Heloísa LIBERTO e Robson CARAPETO-CONCEIÇÃO apresenta um estudo sobre *Questões de interculturalidade no ensino da língua alemã como segunda língua (DaZ)*, explicitando o problema a partir do exemplo das comemorações de Páscoa em escolas bilíngues. Na primeira parte do artigo, os autores oferecem um quadro atualizado do ensino de língua alemã no Brasil, o qual pode ser útil tanto a quem pesquisa na área quanto a interessados em geral, diferenciam os conceitos de bilinguismo e bilinguagem e relacionam o estudo da língua estrangeira ao conhecimento de uma nova cultura. Baseados no estudo de GÖTZE, MUELLER-LIU e TRAORÉ, entre outros, os autores do

Apresentação

artigo defendem a visão de que a aquisição da segunda língua está intimamente ligada à aquisição de uma cultura; nessa perspectiva, a interculturalidade é considerada sob três formas: reprodutiva, bicultural e híbrida.

Fecha o número a resenha de Daniela M. KAHN sobre a tradução de *A janela da esquina de meu primo*, de E. T. A. Hoffmann. No texto, agora acessível ao leitor brasileiro na tradução de Maria Aparecida Barbosa, apresenta-se, segundo Kahn, uma outra face de Hoffmann, já eminentemente moderna.

Com este e com o próximo número da *Pandaemonium Germanicum*, esperamos mostrar que as contribuições teóricas de língua alemã não apenas foram e **são** profícuas para os estudos linguísticos e literários no Brasil, mas oferecem muitas potencialidades ainda não inteiramente exploradas para o desenvolvimento das pesquisas em Letras.

Juliana P. Perez

Dezembro de 2010

Geleitwort

Deutsche Theoriebeiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft in Brasilien (I)

Diese Ausgabe der Zeitschrift *Pandaemonium Germanicum* möchte eine Debatte über mögliche Theoriebeiträge deutschsprachiger Autoren zur brasilianischen Literatur- und Sprachwissenschaft anstoßen, denn in der hiesigen Forschung ist dieser Frage bisher wenig Interesse gewidmet worden. Es gibt Studien zu Wissenschaftlern, die – wie Anatol ROSENFELD und Otto Maria CARPEAUX – ins Land einwanderten.¹ Es handelt sich um Autoren die zur Ausbildung – oder zumindestens zum Lesekanon – von Generationen von brasilianischen Literaturwissenschaftlern gehörten, deren Bücher zu den Referenzwerken vieler Studiengänge zählen und die weiterhin von renommierten Verlagen herausgegeben werden.² Aber es gibt praktisch keine systematische Debatte über den Beitrag von vielen anderen Philosophen, Soziologen und Philologen zur Literaturwissenschaft in Brasilien, obwohl Belege für diesen Beitrag schon bei einem kurzen Blick auf die Inhalte und Literaturlisten diverser Seminare auffallen, die etwa an der Fakultät für Philosophie, Literatur- und Geisteswissenschaften der Universität São Paulo angeboten werden.

Eine solche flüchtige Recherche zeigt die Präsenz von Begriffen und Themen, die vorrangig im deutschsprachigen Bereich entstanden sind oder entwickelt wurden (wie etwa die Phänomenologie, Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Psychoanalyse); zahlreiche Seminarankündigungen nennen „klassische“ Theoretiker wie Walter Benjamin, Erich Auerbach, Arnold Hauser, Theodor W. Adorno, Wolfgang Iser, Peter Szondi; andere enthalten die Namen von brasilianischen Autoren, die einen intensiven Dialog mit Deutschland unterhalten wie Luiz Costa Lima, der sein Werk im Wechsel zwischen Rio de Janeiro, Deutschland und den Vereinigten Staaten entwickelt hat. Und es liegt nahe anzunehmen, dass solche Referenzen sich ebenfalls in den literaturwissenschaftlichen Seminaren der anderen Universitäten finden. Möglicherweise aufgrund der von

¹ Zu Rosenfeld siehe CASTRO 2007; MARTINS FILHO 1995; zu Carpeaux: KOSHIYAMA 1992; WAIZBORT 1992; VENTURA 2000; OLIVEIRA 2001.

² Ausgaben von Carpeaux und Rosenfeld wurden z. B. in den Jahren 2005 (Carpeaux), 2006 und 2007 veröffentlicht.

Geleitwort

Carpeaux und Rosenfeld eingeleiteten Tradition findet sich die Mehrzahl der Nennungen in den Literaturfächern, was als Tendenz auch in den hier vorgestellten Artikeln deutlich wird.

Natürlich müsste man nachforschen *wie* solche Beiträge in der brasilianischen Tradition rezipiert wurden: Wurden die Hauptideen dieser Autoren einfach übernommen? Wurden sie grundlegend diskutiert oder lediglich als historische Information erwähnt? Bilden sie eine Grundlage brasilianischer Theorien? Üben sie einen tatsächlichen Einfluss auf die gegenwärtige Forschung aus? Was die Immigranten angeht: Welche konkreten Ansätze und Interpretationen haben sie mitgebracht und an ihre Leser und Schüler weitervermittelt; auf welche Weise übten sie ihre Wirksamkeit aus? Was die Brasilianer angeht: Lasen sie lediglich einige deutschsprachige Autoren neben vielen anderen; lasen sie vor allem deutsche Sekundärliteratur; vertreten sie theoretische Strömungen deutschen Ursprungs, die später anderswo weiterentwickelt wurden (in Frankreich, den USA); waren sie während ihrer Ausbildung in Deutschland? Es wäre auch möglich, der gegenwärtigen Präsenz von Gastprofessoren in Brasilien nachzugehen, die aktuell von der Internationalisierung der Universitäten besonders begünstigt wird: Wie lange bleiben sie im Land; auf welche Weise werden ihre Kurse und Vorträge rezipiert; tragen sie bei zur Ausbildung der Studenten und zur Vertiefung von Kontakten für internationale Austauschprojekte?

Tatsache ist, dass die Anwesenheit deutschsprachiger Theorie bei der Konstitution und Entwicklung der brasilianischen Literaturwissenschaft weit über den spezifischen Bereich der brasilianischen Germanistik hinausgreift. Daher war es an der Zeit, dass *Pandaemonium Germanicum* die Debatte aufnimmt, zu der nun in dieser und der kommenden Ausgabe der Zeitschrift unter dem Titel *Deutsche Theoriebeiträge zur brasilianischen Literatur- und Sprachwissenschaft* zahlreiche Artikel publiziert werden. Ziel ist sowohl, die hier wenig oder noch gar nicht bekannten Diskussionen aufzugreifen, als auch, den Lesern Studien zu konkreten Beispielen von deutscher Theoriepräsenz in Brasilien vorzustellen. In der gegenwärtigen Ausgabe finden sich daher eine Analyse zum Werk Niklas Luhmans von Kathrin Maurer, Artikel von deutschen Professoren, die sich gerade in Brasilien aufgehalten haben wie Oliver Lubrich und Rolf Renner und die einen aktuellen Blick auf deutsche Geschichte, Kultur und Literatur vermittelten.

Geleitwort

Andere Artikel wie die von Mario Miguel González, Marcos Fabio Campos da Rocha, Daniel Bonomo, Paulo Henrique S. Gregório und Alexandre V. Flory zeichnen die Beziehungen nach, die sich zwischen deutscher Philosophie bzw. weiteren Theorieformationen und diversen literarischen Bereichen, vor allem dem brasilianischen, finden lassen. In einem sprachwissenschaftlichen Beitrag schließlich stellen Mônica Savedra, Heloísa Liberto und Robson Carapeto-Conceição eine Untersuchung zu Fragen der Interkulturalität im Fremdsprachenunterricht vor.

Der Artikel *Communication and Language in Niklas Luhmann's Systems Theory* von Kathrin MAURER, der diese Ausgabe eröffnet, diskutiert auf originelle und scharfsinnig Weise das Werk des Soziologen Niklas Luhmann. In Brasilien ist der Autor stärker im Bereich der Gesellschaftswissenschaften bekannt; in Europa ist die sogenannte Systemtheorie auch verschiedentlich für den Bereich der Literaturwissenschaft nutzbar gemacht worden. Weder in der Soziologie noch in der Literatur ist jedoch der Autorin zufolge die angemessene Aufmerksamkeit auf die Sprachkonzeption gerichtet worden, die in Luhmanns Schriften zur Kommunikation implizit enthalten ist. Daher versucht Maurer in ihrem Artikel, Luhmanns Sprachbegriff zu problematisieren, um seine Gültigkeit zu überprüfen und die Konsequenzen der von Luhmann vorgenommenen Trennung zwischen Sprache und Bewusstsein zu erörtern. Dazu erläutert sie Luhmanns Kommunikationsmodell und dessen Beziehung zum Bewusstsein, sowie die strukturellen Beziehungen zwischen Medium und Form. Darüber hinaus erhellt sie die Probleme, die sich schon aus der Sicht der Systemtheorie selbst stellen.

In seinem Artikel *1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwende-Film* beobachtet Rolf G. RENNER die Veränderungen im politischen Diskurs über die deutsche Geschichte seit dem Fall der Mauer anhand einer Analyse einiger Filme von Schlöndorff, Eichinger und Edel. Renner zufolge werden die historischen Einschnitte von 1945 und 1968 in den Filmen nach 1989 neu bewertet und trotz aller Unterschiede zwischen den drei Regisseuren lässt sich die Tendenz beobachten, ideologische Schematisierungen zu vermeiden und die individuelle Situation der Hauptfiguren in den Vordergrund zu stellen. So schaffen die verschiedenen filmischen Strategien Werke von unideologischem Charakter, in denen versucht wird, die Komplexität der Ereignisse herauszustellen und den Figuren einen historischen, jedoch nicht heroischen Zuschnitt zu geben. Der Autor schließt mit der

Geleitwort

Beobachtung, dass filmische Strategien, die gegen die Ideologisierung des Diskurses angehen, nicht nur Folge der politischen Veränderung, sondern auch ein „Effekt gegenwärtiger medialer Präsentation von Wirklichkeit“ seien. Die hier von Renner angestellte Analyse von Filmen kann zugleich brasilianischen Studenten als Anreiz dienen, sich mit der jüngsten Vergangenheit Deutschlands auseinanderzusetzen.

Die deutsche Geschichte und ihre Beziehungen zur Literatur erscheinen auch im Text *Sprachbilder des Krieges. Zur ersten Fassung von Ernst Jüngers „In Stahlgewittern“* von Oliver LUBRICH, der den umstrittenen, 1920 erstmals veröffentlichten Roman von Ernst Jünger untersucht. Die dem Roman zugrunde liegenden Kriegstagebücher wurden übrigens 2010 publiziert und haben wiederum eine bemerkenswerte Diskussion um den Autor entfacht. Lubrich nimmt eine strukturelle und semantische Analyse der Sprachfiguren Jüngers vor, um zu verstehen, wie der 1. Weltkrieg inszeniert wird und welche Bedeutungen ihm mithilfe der Bilder zugeschrieben wird. Lubrich zufolge „codiert [Jünger] den Krieg, erstens als Ereignis der Natur, zweitens als ökonomische Praxis, drittens als Phänomen der Kultur und viertens als Anthropomorphismus“. Die detaillierte Analyse von 32 Bildbereichen zeigt, dass der Text weder auf eine bloße Ästhetisierung des Krieges, noch auf eine simple Verherrlichung faschistischer Couleur reduziert werden kann, wenngleich der proto- oder potentiell faschistische Charakter seiner Texte sich nicht leugnen lässt. Aufgrund der Ambivalenzen, Nuancen und Widersprüche muss die von Jünger entfaltete metaphorische Inszenierung des Krieges als Dokument angesehen werden, in dem sowohl die zweideutige Faszination für den Konflikt als auch ein tiefes Unbehagen und eine Desorientierung angesichts der furchtbaren Ereignisse zum Ausdruck kommt. Lubrichs Artikel kann indirekt als Beleg dafür dienen, dass die sorgfältige Beobachtung der rhetorischen Strukturen eines Textes die Vorstellungen in Frage stellen kann, die sich in der Sekundärliteratur verfestigt haben und so zu einer ernsthaften Vertiefung der Debatte führt.

Um eine Verbindung von formaler Analyse und Reflexion über die Geschichte geht es Alexandre V. FLORY in seinem Text über *Die österreichische Literatur als Frage an die deutsche Literaturgeschichte: die formale Provokation in Heldenplatz von Thomas Bernhard*. Flory teilt die Kritik von Schmidt-Dengler und Zeyringer am „Anschluß“ der österreichischen Literatur an die deutsche Literaturgeschichte und fasst seine Position so zusammen, dass zwar einerseits die

Geleitwort

Kategorien der deutschen Literaturgeschichte der österreichischen Literatur nicht völlig gerecht werden, dass es aber andererseits auch nicht sinnvoll wäre, diese isoliert von der deutschen zu betrachten. Das Hauptstück seiner Argumentation, *Heldenplatz* von Thomas Bernhard, wird von Flory im Gefolge Adornos als „bewusstlose Geschichtsschreibung“ und als Zäsur in der Politisierung der Ästhetik in Österreich interpretiert.

Das Werk Arnold Hausers wird in den Artikeln *Gedächtnis, Passagen und Permanenz der Tragödie in der deutschen Literatur* von Marcos Fabio CAMPOS DA ROCHA sowie *Arnold Hauser und die spanische Literatur* von Mario Miguel GONZÁLEZ behandelt. Ausgehend von der Sicht Hausers richtet CAMPOS DA ROCHA sein Augenmerk auf die wichtigsten Momente der Entwicklung der Gattung der Tragödie in der deutschen Literaturgeschichte, um schließlich auf die Texte von Lessing und Schiller zu sprechen zu kommen. Mario GONZÁLEZ dagegen erörtert die Möglichkeit, die spanische Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts unter dem Blickwinkel von Hausers Studien über den Manierismus zu lesen. Für González bietet Hausers Manierismuskonzept die Gelegenheit, jene in den Werken von Cervantes, S. Juan de la Cruz, Góngora, Rojas u. a. enthaltenen Bezüge zu entdecken, die von den Handbüchern der spanischen Literaturgeschichte nicht behandelt werden. Indem er die Beziehungen dieser Werke zu Hausers Manierismuskonzept nachzeichnet, zeigt González, wie die Arbeit dieses deutschsprachigen Denkers für die Rezeption und das Verständnis anderer Literaturen produktiv werden kann.

Die deutsche Bibliothek von João Guimarães Rosa von Daniel BONOMO und *Das Tragische in "Matraga", mit Nietzsche gelesen* von Paulo Henrique da Silva GREGÓRIO behandeln das Werk von João Guimarães Rosa. Bonomo erstellt ein genaues und vollständiges Verzeichnis der im Instituto de Estudos Brasileiros (Universidade de São Paulo) aufbewahrten deutschen Bücher des Autors und versucht, die markantesten Tendenzen in den Lektüren des brasilianischen Schriftstellers zu ermitteln. Er ergänzt damit vorangegangene Untersuchungen und bietet den folgenden Grundlagen und reichhaltige Informationen für weitere Studien zu Rosa. Indirekt belegt seine Arbeit, mit welchem Gewinn brasilianische Literaturwissenschaftler die Recherche in Archiven nutzen können. Paulo Henrique S. Gregório versucht eine Parallele zu ziehen zwischen Nietzsches Vorstellung von der Vereinigung von Dionysischem und Apollinischem in

Geleitwort

der Tragödie und dem Lebensweg von Augusto Matraga, dem Protagonisten einer Erzählung von Guimarães Rosa. Nietzsches Tragödientheorie wird dabei als heuristisches Instrument zur Interpretation der Figur verwendet. Für den Autor ist die erste Lebenshälfte Matragas vom Dionysischen, die zweite vom Apollinischen gekennzeichnet, während die im Tod der Figur kulminierende dritte beide Elemente versöhnt.

In der Abteilung Sprache / Linguistik stellt der Artikel von Monica SAVEDRA, Heloísa LIBERTO und Robson CARAPETO-CONCEIÇÃO eine Studie vor, die ausgehend vom Beispiel des Osterfestes an zweisprachigen Schulen *Fragen der Interkulturalität im Unterricht des Deutschen als Zweiter Fremdsprache (DaZ)* erörtert. Im ersten Teil des Artikels bieten die Autoren ein aktuelles Bild des brasilianischen Deutschunterrichts, das sowohl den zu diesem Bereich Forschenden als auch einem allgemeinen Publikum zugute kommen kann; der Begriff der Zweisprachigkeit wird in „bilinguismo“ und „bilinguidade“ differenziert und das Studium der Fremdsprache mit dem Wissen über die neue Kultur in Beziehung gesetzt. Gestützt u. a. auf die Arbeit von GÖTZE, MUELLER-LIU und TRAORÉ vertreten die Autoren die Sichtweise, dass der Erwerb der Zweitsprache eng verbunden ist mit der Aneignung einer Kultur; in dieser Hinsicht wird die Interkulturalität unter drei Aspekten betrachtet: reproduktiv, bikulturell und hybrid.

Die Ausgabe wird beschlossen durch eine Rezension von Daniela M. KAHN zu der Übersetzung von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Des Vetters Eckfenster*, die dem brasilianischen Leser jetzt von Maria Aparecida Barbosa unter dem Titel *A janela da esquina de meu primo* zugänglich gemacht wurde. Laut Kahn zeigt sich in diesem Text eine andere, entschieden moderne Seite von Hoffmann.

Wir hoffen, mit dieser und der kommenden Ausgabe von *Pandaemonium Germanicum* zu zeigen, dass von deutschsprachigen Theorien nicht nur fruchtbare Anstöße ausgegangen sind und noch immer ausgehen, sondern dass sie noch immer ein großes, nicht ausgeschöpftes Potenzial für die weitere Entfaltung der Sprach- und Literaturwissenschaften darstellen.

Juliana P. Perez

Dezember 2010

[Übers. Helmut Galle]

Pandaemonium Germanicum

Revista de estudos germanísticos

ISSN 1982-8837

USP - Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

www.usp.br

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Vice-Diretor: Prof. Dr. Modesto Florenzano

www.fflch.usp.br

DLM – Departamento de Letras Modernas

Chefe: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa

Vice-Chefe: Profa. Dra. Laura Izarra

www.fflch.usp.br/dlm

Área de Alemão/ Institut für Deutsch

www.fflch.usp.br/dlm/alemao

Editores responsáveis / Herausgeberteam

Eloá Heise (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Juliana P. Perez (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Masa Nomura (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Conselho Editorial / Herausgeberkommission

Claudia Dornbusch (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Eliana Fischer (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Eva Glenk (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Helmut Galle (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

João Azenha Júnior (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

José Simões (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Maria Helena V. Battaglia (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Selma Meireles (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Tércio Redondo (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Tinka Reichmann (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Conselho Científico / Wissenschaftlicher Beirat:

Berthold Zilly (Freie Universität Berlin, Berlim, ALEMANHA)

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Deusa Maria P. Passos (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Élcio Cornelsen (UFMG, Belo Horizonte/MG, BRASIL)

Francis Aubert (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Göz Kaufmann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg i. B, ALEMANHA)

Hardarik Blühdorn (IDS-Mannheim, Mannheim, ALEMANHA)

Henrique Janzen (UFPR-Educação, Curitiba/PR, BRASIL)

Hinrich C. Seeba (University of Berkeley, California, EUA)

Ingedore Koch (UNICAMP, Campinas/SP, BRASIL)

Karin Volobuef (UNESP, Araraquara/SP, BRASIL)

Luciana Villas Bôas (UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, BRASIL)

Luis Sergio Krausz (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Marcus Mazzari (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Maria José Pereira Monteiro (UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, BRASIL)

Paulo Oliveira (UNICAMP, São Paulo/SP, BRASIL)

Paulo Soethe (UFPR, Curitiba/PR, BRASIL)

Ulrich Beil (Universität Zürich, Zürich, SUÍÇA)

Werner Heidermann (UFSC, Florianópolis, BRASIL)

Willi Bolle (USP, São Paulo, BRASIL)

Projeto do site:

Denis Bevenuto

Projeto de capa:

Isabel Carballo

Ficha catalográfica

Serviço de Biblioteca e Documentação da

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

ISSN 1982-8837 Copyright dos autores

Communication and Language in Niklas Luhmann's Systems-Theory

Kathrin Maurer¹

Abstract: This article investigates the function and reality of language in Niklas Luhmann's systems theory. How can one interpret the systems-theoretical assumption that language is based on communication? Luhmann describes language as a dynamic media/form relationship, which is able to couple the social and psychological system. This structural coupling, which constructs consciousness and language as two autonomous systems, raises problems if one defines language from a cognitive point of view. This article discusses these problems and aims to develop assumptions and questions within the systems-theoretical approach.

Keywords: Niklas Luhmann – systems theory – language conception – communication – medium/form relation

Resumo: O presente artigo investiga a função e realidade da linguagem na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. Como se pode interpretar a suposição sistêmico-teórica de que a linguagem é baseada na comunicação? Luhmann descreve a linguagem como uma relação dinâmica entre meio e forma, a qual é capaz de ligar o sistema social e psicológico. Essa conexão estrutural, que constroi a consciência e a linguagem como dois sistemas autônomos, gera problemas quando se define a linguagem do ponto de vista cognitivo. Este artigo discute tais problemas e pretende desenvolver suposições e questões a partir da própria abordagem sistêmico-teórica.

Introduction

Although well known for his prolific scholarly productivity, Niklas Luhmann granted only rhapsodic asides to the topic of language. In quantitative terms alone, language would have to pervade at least some of his works (LUHMANN 1987: 209ff.; LUHMANN

¹ Ph.D. Assistant Professor of German Studies at the University of Southern Denmark; Alumni Fellow of the Alexander von Humboldt Foundation. Email: kamau@litcul.sdu.dk.

1994: 47ff.; LUHMANN 1997: 205ff.). But a review of Luhmann's comprehensive list of publications reveals that the topic of language is insufficiently explored.² This finding is also curious in a qualitative sense, given that language plays an important role in the constitution of communicative processes in systems-theory. Luhmann claims that "language must be changed to the more fundamental concept of communication" (LUHMANN 1994: 51).³ With that, he decisively distinguishes his conception of language from traditional philosophical approaches to the same. For Luhmann, language is no longer attributed to the subject or consciousness, but rather belongs to communication. By no means, however, does this diminish the importance of language in systems-theory. On the contrary, language retains critical functions with regard to the differentiation of the psychic and communicative systems.

The goal of this article is to present and problematize the function and reality of language in Luhmann's systems-theory. How can one work with the systems-theoretical assumption that language must be thought as communication? What consequences and problems arise from the methodological separation of language and consciousness? To answer these questions, I will first explain Luhmann's conception of communication (Part 1) and then its relation to consciousness (Part 2). Luhmann describes language as a dynamic relation between medium and form, whereby social and psychic systems are structurally coupled (Part 3). This structural coupling, which speaks to the status of consciousness and language as two distinctly emerging systems, challenges the assumption that language develops cognitively. Part 4 elucidates these problems not from the perspective of another language-theoretical position, such as psychoanalysis, but rather in terms of systems-theory's own assumptions and questions.

² Accordingly, there is little scholarship on Luhmann's conception of language. The work that addresses systems-theory from a linguistic perspective stems mostly from discourse analysis, which does not emphasize the question of linguistic cognition (SCHEFFER 2007; KESSLER 2007). The debate about the use of systems-theory for literary studies, on the other hand, has grown more significant. See, for example, MÜLLER, FOHRMANN, THEISEN.

³ "Sprache auf Kommunikation als Grundbegriff umstellen muss" (LUHMANN 1994: 51). Unless otherwise noted all translations from the German to the English were done by Mathew MILLER.

1. Communication and Consciousness

The *Historische Wörterbuch der Philosophie* [Historical Dictionary of Philosophy] sketches the history of the impact of the concept “communication” and shows that above all it is the etymological meaning of communication that is crucial for the traditional understanding of this category: “Since antiquity, the Latin word ‘communicatio’ has had a broad range of meanings within the radius of utterance, permission-granting, connection, exchange, circulation, association, and community” (STERNSCHULTE 1976: 893).⁴ This conception points to an intersubjective transmission of messages within a community in which subjects interact with one another by communicating. But this is exactly the conception criticized by systems-theory: “The metaphor of transmission is unusable because it implies too much ontology” (LUHMANN 1995, 139).⁵ For Luhmann, communication in the sense of transmission is a product of the “old European” philosophy of consciousness or subjectivity. This approach presents consciousness as something accessible to other subjects and the concept of communicative transmission suggests an open consciousness that is capable of making epistemological gains. But this is precisely the model of consciousness criticized by systems-theory (LUHMANN 1985; 1995; POTHAST 1987). Communication is no longer to be understood as a bridge between subjects. Rather, it is only structurally coupled with consciousness and is thereby bound to its own autopoietic processes. In this way, one can conceive of communication as an emergent reality, which is “desensualized” from subjects. While communication indeed depends on consciousness, it is not reducible to it.

The actual components of communication are selections. This means that communication always entails a momentary choice of observations: “Communication

4 “Das lateinische Wort ‘communicatio’ hat seit der Antike ein weites Bedeutungsfeld im Umkreis von Mitteilung, Gewährung, Verbindung, Austausch, Verkehr, Umgang, Gemeinschaft” (STERNSCHULTE 1976: 893).

5 “Die Übertragungsmetapher ist unbrauchbar, weil zu viel Ontologie impliziert” (LUHMANN 1987: 193).

is the processing of selection” (LUHMANN 1995: 140).⁶ By linking communication with observation, the former comes to be regarded as a complex undertaking insofar as social systems, or rather the communications thereof, can mutually observe one another. Observing is no longer the exclusive performance of a psychic system, but an abstract procedure. By means of its capacity for observation, communication can be considered as a process full of events, in which momentary decisions are made about what is being communicated. The unmarked communications are always already inherent within this process. In this way, one can always understand communication as a unity of difference.

It is not without reason that Luhmann makes an ironic allusion to the original fall of man in the following passage about communication: “Once embroiled in communication, one can never return to the paradise of innocent souls” (LUHMANN 1995: 150).⁷ Communication does indeed appear to possess diabolical characteristics. Imagine the following situation: the devil observes God. In so doing, he is observing something that does not allow itself to be observed, because God constitutes the presupposition of the distinguishableness of the devil himself, and to that extent is unobservable. If, in spite of this, the devil observes God, he generates a difference and comes to observe the unity of a difference in place of an unmarked unity. Communication can also, like the devil, mark the unity of a difference. The decision as to which side of an observation should be marked is left to the “laws” of contingency, which does not mean that communication takes place in a purely arbitrary or chaotic manner. Contingency rather implies that the possible and the real are respectively thematized in the drawing of a distinction: “Something is contingent insofar as it is neither necessary nor impossible; it is just what it is (or was or will be), though it could also be otherwise” (LUHMANN 1995: 106).⁸

⁶ “Kommunikation ist Prozessieren von Selektion” (LUHMANN 1987: 194).

⁷ “Einmal in Kommunikation verstrickt, kommt man nie wieder in das Paradies der einfachen Seelen zurück” (LUHMANN 1987: 207).

⁸ “Kontingenz ist etwas, was weder notwendig noch unmöglich ist; was also so wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist” (LUHMANN 1987: 152).

What does communication cull from this contingent-selective process? Luhmann mentions three elements that can both be selected and select at the same time: “Every communication differentiates and synthesizes its own components, namely information, utterance, and understanding” (LUHMANN 1994: 24).⁹ Information, utterance, and understanding are the components of communication and, according to Luhmann, these elements must simultaneously differentiate and synthesize themselves. One can only speak of communication when all three of these elements interact at the same time. The kind of interaction in question here must be thought of in terms of the theory of observation, in which information, utterance, and understanding are themselves able to make distinctions. Information is thus not a function of consciousness, by which it is generated through psychic or cognitive processes. Rather, information is always the product of an observing system’s own operations. It is created through communication itself and is never simply given as part of the system’s environment: “By information we mean an *event that selects system states*” (LUHMANN 1995: 67, emphasis there).¹⁰ Information must therefore be designated as a distinction, which informs about a difference. But of what does information consist then? It is neither a component of a signifying system (as in semiotics), nor is it a psychic impulse of consciousness. Luhmann does not further explain the exact characteristics or “substance” of information, because he is more interested in how things function as opposed to what they are. The point here is thus to clarify how information functions and, according to Luhmann, information functions as a difference that generates a difference. It is an observation, which marks a distinction, whereby the unmarked side of the distinction is likewise given.

Utterance constitutes the second element of communication and it is the way in which information is “conveyed.” Utterance is also a selection that can proceed one way or the other. The third component of communication, understanding, must likewise be regarded as a difference and one can only speak of a communication when

⁹ “Jede Kommunikation differenziert und synthetisiert ihre eigenen Komponenten, nämlich Information, Mitteilung und Verstehen” (LUHMANN 1994: 24).

¹⁰ “Als Information soll hier ein Ereignis bezeichnet werden, das Systemzustände auswählt” (LUHMANN 1987: 102).

the utterance's information is understood selectively. According to Luhmann, it is improbable that one understands the other at all, for "understanding always includes misunderstanding" (LUHMANN 1995:158).¹¹ This description of communication as a process of selection consisting in information, utterance, and understanding, a process that can generate itself, has decisive theoretical consequences. Communication is no longer conceived as an event of consciousness. Accordingly, people participating in a communicative process are black-boxed, or rendered opaque, with regard to one another. There is no longer any model of intersubjectivity—on the basis of which individual consciousnesses could be understood to become mutually transparent—operative within the process of communication. Psychic systems and communicative systems remain external to one another, but they nonetheless can, or rather, due to the relationship of mutual dependency between them, they must participate in communication. Yet the dependence in question here does not rest on a mutual openness. As an autopoietic system, the psychic system can only connect to its own operations. The elements thereof, its thoughts and ideas, can only refer to themselves. Thus one thought within the system can only connect to another thought within that same system and not immediately to the thought of another psychic system. In order to transport thoughts from one psychic system to another, one needs communication to occur between at least two psychic systems present to each other. The psychic systems constitute a kind of "fuel", in that they supply the communicative process with thought material that must be "transcribed" by communication.

2. Language and Structural Coupling

How is it that thoughts and ideas can be "transcribed" for the communicative process? It is here that language plays a decisive role due to its capacity for coupling the social and psychic systems. Again, the notion that language presents an element of consciousness or that it emerges from elements of the psychic system such as thoughts

¹¹ "Verstehen immer auch Missverstehen" (LUHMANN 1987: 217)

is rejected by systems-theory. Language is no longer located within the domain of the psychic system, as a reality that can represent relations external to language. Rather, language fosters communication and is brought forth by communication itself. While the psychic systems participate in language, they no longer constitute its foundation. Language is thus no longer conceived here as a functional unity that makes possible and governs social life, thereby constituting a transcendental basis for knowledge. By defining language as communication, the former is “de-ontologized,” which is to say that it no longer functions as a space in which truth comes to be articulated, but is rather a construct that optimizes communication. From this perspective, theoretical models of language that are hermeneutic, for example, and treat language as a means through which being and truth can be revealed, belong to “old European” thought. But systems-theory also regards the conceptions of language put forth by critical theory as outdated. In his *Ästhetische Theorie* (1993: 274 ff.) Theodor W. ADORNO develops a notion of a non-conceptual language that can free itself of domination is likewise a case in which language is not sufficiently de-ontologized: one can note that for Adorno, truth-claims are inherent to the non-communicative conception of language.¹²

There is no room in systems-theory for ontology. Language simply serves to improve the possibilities of communication. Language presents a medium that supports the interpenetration of social and psychic systems. The function of language consists primarily in expanding communicative possibilities: “The communicative system owes an extensive capacity for distinction along with a well-targeted connectivity to language. This is what makes the constitution of complexity possible in the communicative system” (LUHMANN 1993: 47).¹³ Language can optimize the synthesis of information, utterance, and understanding in such a way as to enable communication to operate autopoietically. It can allow consciousness and the communicative system to interpenetrate one another, which means that language

¹² This is discussed in PLUMPE’s notes about Adorno’s art and language conception (1993: 203-247, Bd. 2.)

¹³ “Das Kommunikationssystem verdankt der Sprache hohe Unterscheidungsfähigkeit bei gezielter Anschlussfähigkeit, und das ermöglicht den Komplexitätsaufbau im Kommunikationssystem” (LUHMANN 1993: 47).

makes it possible for systems to draw selectively on the units of other systems in order to develop themselves. In this way, consciousness and communication relate to one another in open and closed ways at the same time. The mutual externality of one system to the other is the necessary and constitutive conditionality of each. The communicative system is based on a chain of communicative events, which must be continuously supplied with new elements. The innovative elements stemming from outside the system that are necessary for the self-preservation of the system cannot take shape without the system's referring to externals.

In this relationship of dependence, language plays an important role due to its ability to present units of both consciousness and communication in such a way that both systems can refer to these in their own ways. But this is not an exchange that takes place between the two systems. They remain respectively unchanged. A key term for understanding this relationship is the word "capture." Language has the capacity to capture consciousness and communication. It is not that language is thereby considered an internal element of the system, but rather a medium through which these systems can be connected. Language constitutes a "junction" (LUHMANN 1994: 47)¹⁴ between consciousness and communication that serves as a catalyst for each system to use the operations of the other for its own development. Language can capture consciousness in such a way as to totally absorb the latter: "And in the same way, linguistic communication can capture the consciousness participating in it in such a way as to allow communication to move freely without having to repeatedly reassure itself of whether people are paying attention and taking note of what is being said" (LUHMANN 1994: 47).¹⁵ Luhmann refers to reading as an example of this: "Whoever reads is practically inhibited thereby and simply has to stop reading whenever he becomes tired. While speaking or listening, writing or reading, one's

¹⁴ "Nahtstelle" (LUHMANN 1994: 47)

¹⁵ "Und ebenso kann die sprachliche Kommunikation das teilnehmende Bewusstsein derart fesseln, dass die Kommunikation sich frei bewegen kann, ohne sich ständig thematisch zu vergewissern, ob die Leute noch aufpassen und sich merken, was gesagt wird" (LUHMANN 1994: 47).

own thought is to a large extent disengaged, otherwise one loses track” (LUHMANN 1994: 49).¹⁶

In reading a book, one is (ideally) so absorbed therein that he/she blocks out his/her own thoughts, which would otherwise interfere with the participation in the communicative process of reading. Consciousness is then so preoccupied with language that one’s thoughts and ideas are fixated only on the communicative event. The elements of communication – information, utterance, and understanding – must be synthesized to facilitate further connecting communications. The thoughts of readers play no determining role here, because consciousness, which selects one way or the other, is not deciding about communication. Communication itself is deciding. Nonetheless, consciousness plays a necessary role in the communicative process, which would not be possible at all without it.

Consciousness’s constitutive share in communication arises from perception. Perception is a “special competency of consciousness” (LUHMANN 2000: 17)¹⁷ and is a non-communicative event of consciousness. Without perception, nothing can be conveyed as having been perceived, which implies that communication depends on perception. Language can stimulate and irritate consciousness, by making “conspicuous objects of perception” (LUHMANN 1993: 48)¹⁸ available. The objects of perception that can irritate consciousness are words that meet special criteria: “They may not present any similarity to other perceivable objects (sounds, images, etc.); for that would cause them to continually seep back into the world of perception and disappear therein” (LUHMANN 1994: 48).¹⁹ Words must be specifically constituted so as to not be reduced back into the world of perception. This also means that their characteristics must be constantly preserved so that they are always utilizable. Only

¹⁶ “Wer überhaupt liest, ist dadurch praktisch blockiert und muss, wenn er müde wird, eben aufhören zu lesen. Beim Reden wie beim Zuhören, beim Schreiben wie beim Lesen ist das eigene Denken weitgehend ausgeschaltet, sonst verliert man den Faden” (LUHMANN 1994: 49).

¹⁷ “Spezialkompetenz des Bewusstseins” (LUHMANN 1997: 17)

¹⁸ “auffällige Wahrnehmungsgegenstände” (LUHMANN 1993: 48)

¹⁹ “Sie dürfen keinerlei Ähnlichkeit mit sonst wahrnehmbaren Gegenständen (Geräuschen, Bildern etc.) aufweisen; denn das würde bewirken, dass sie ständig in die Wahrnehmungswelt wieder einsickern und verloren gehen” (LUHMANN 1994: 48).

through the regularities implied by words is it possible for consciousness to irritate communication in such a way that generates communication that is more complex and more differentiated than is possible through gestures, for example. Only once these preconditions are met can one understand how linguistic communication can attract the attention of consciousness: “Consciousness can therefore hardly withdraw itself from a communication in progress. At most, it can, while listening, entertain extravagances or attempt to irritate [communication] with its own contributions” (LUHMANN 1994: 48).²⁰

Words must meet further criteria: “The perceivable artefacts of language must not only captivate, they must also trigger imagination in controllable ways” (LUHMANN 1994: 49).²¹ Here, Luhmann is developing suggestions from psycholinguistics to substantiate his thesis about language’s forms: words are based on prototypes that have settled within consciousness over the course of evolution. Every word can trigger an association on the basis of which the imagination circles around an identical semantic field and words are thereby stamped with “typicality” and distinguish themselves through characteristics. Hence, for systems-theory, language serves as a catalyst for consciousness to process certain thoughts or ideas according to the regularities which govern language-use.

On the other hand, language can also captivate communication. As mentioned above, language can optimize communication by allowing it to draw on an extensive capacity for making distinctions.

[Language] has the peculiar ability to practically compel a distinction between utterance and information, for whenever one uses language, one can [...] not easily deny an intent to communicate; and at the same time,

²⁰ “Das Bewusstsein kann sich deshalb einer laufenden Kommunikation kaum entziehen. Es kann sie allenfalls beim Zuhören mit einigen Extravaganzen umspielen oder mit eigenen Beiträgen zu reizen versuchen”(LUHMANN 1994: 48).

²¹ “Die wahrnehmbaren Sprachartefakte müssen nicht nur faszinieren, sie müssen auch auf eine noch kontrollierbare Weise Imagination anregen können” (LUHMANN 1994: 49).

whatever one has spoken about can become the topic of further communication” (LUHMANN 1994: 47).²²

Luhmann’s formulation of “communicative intent” is problematic in that it recalls a model of speakers that is informed by an aesthetic of reception and based on intersubjectivity. But the decisive aspect here is the notion that language can render communication more precise. Communicative intent need not be understood in terms of intentionality, but rather as a selective event that fosters the communicative process. A linguistic expression is more complex and contains more information than, for example, a gesture. The function of language can be further concretized in terms of the metaphor of a magnet. Language can attract the attention of consciousness like a magnetic needle. This creates space for communication, which gains independence from consciousness at the other pole. The reverse of this is also the case: language can serve as a catalyst for communication in such a way as to grant consciousness more independence. Whenever language attracts the attention of consciousness, communication can gain more freedom, that is, it gains a potential of possibilities to increase or reduce its own possibilities. Freedom must be understood here in the context of the theory of observation: freedom, or rather independence, makes it possible for the psychic and social systems to carry on with their own selections in a more “undisturbed” manner. Whenever consciousness is captivated by communication, communication can determine its possibilities in its own way.

3. Language as a Relationship between Medium and Form

Although systems can distance themselves and achieve momentary independence from one another through language, social and psychic systems remain bound to one

²² “Sie [die Sprache] hat dafür die Eigentümlichkeit, eine Unterscheidung von Mitteilung und Information praktisch zu erzwingen, denn wenn man Sprache benutzt, kann man [...] eine kommunikative Absicht nicht gut leugnen; und zugleich kann es Gegenstand weiterer Kommunikationen werden, worüber man gesprochen hat” (LUHMANN 1994: 47).

another in a relationship of dependence. Language controls and governs this relationship by structurally coupling consciousness and communication with one another. How can language allow psychic and social systems to interpenetrate one another? Luhmann makes the following suggestion here: “One can prepare the way for an answer to this question with the help of distinguishing between medium and form” (LUHMANN 1994: 53).²³ The definition of language as a medium constitutes the precondition for the structural coupling of language and consciousness. The relationship between medium and form subverts traditional philosophical distinctions of substance and accident: “The distinction [between medium and form] is meant to replace the distinction substance/accidence, or objects/properties” (LUHMANN 1994: 53)²⁴. Luhmann presents a very open way of grasping what a medium can be: “Medium in this sense is every loosely coupled relation of elements that is disposed to being formed” (LUHMANN 1994: 53).²⁵ A medium does not embody a material substance, which can assume different forms, rather medium describes formed possibilities that make forms possible. To take a concrete example: air and light serve as media of perception. A medium is not to be conceived as an independent unity, but rather in relationship to form. Further, the relationship to form represents no closed or harmonic unity.²⁶ A medium must be grasped as a difference of the form: “In addition to that, while being bound by form, the medium must be preserved as a medium even as it is ‘deformed’ by the form” (LUHMANN 1994: 53).²⁷

While a medium is a conglomeration of unformed and unordered elements, these elements can be identified. To that extent, every medium is simultaneously a

²³ “Eine Antwort auf diese Frage kann mit Hilfe der Unterscheidung von Medium und Form vorbereitet werden” (LUHMANN 1994: 53).

²⁴ “Die Unterscheidung Medium/Form dient dazu, die Unterscheidung Substanz/Akzidenz oder Ding/Eigenschaft zu ersetzen” (LUHMANN 1994: 102).

²⁵ “Medium in diesem Sinne ist jeder lose gekoppelte Zusammenhang von Elementen, der für Formung verfügbar ist” (LUHMANN 1994: 53).

²⁶ For more on the relation between medium and form, see GUMBRECHT (1996).

²⁷ “Es muss außerdem in der Bindung durch Form als Medium erhalten bleiben, wenngleich es durch die Form gewissermaßen „deformiert“ wird” (LUHMANN 1994: 53).

form. The medium can be formed through its “graininess” (LUHMANN: 1994, 53)²⁸ and “viscosity” (LUHMANN 1994: 53)²⁹, in that it can combine and relate the forms already inherent to itself anew. Traditionally, form is usually seen as an ordered relationship and a unity of elements. But the systems-theoretical concept of form is quite different from this. Form is always regarded here as a relationship with two sides: it is the unity of the difference between them. The one side of the form brings forth a temporary state of elements, which is created through a distinction. This actualization always remains linked to the side of the form that is not marked. No matter what is distinguished and marked, that which is not distinguished and marked is preserved on the other side of the given distinction. That which is distinguished only obtains meaning in relation to the other potentiality not actualized.

To what extent can one understand language as a medium in this way? Language is not a medium in terms of the “physical quality of its signs nor in the conscious states of its speakers and listeners, readers and writers” (LUHMANN 1994: 54).³⁰ As a medium, language is neither a conglomeration of signs or thoughts, which can be articulated as words and sentences, nor can it be understood as a signifying system. The medial aspects of language consist in the autopoiesis of communication, for which the structural coupling of communication and consciousness is the precondition.

[Language] has its basis far more in the following: that the numerous structurally determined systems of consciousness are operatively closed and thus operate with regard to one another only in accidental, occasional, and loosely coupled ways. The operatively necessary separation amidst possible congruence, primarily of perceiving, offers the possibility for constituting language as a medium and, in this medium, constituting self-generated forms, namely sentences. (LUHMANN 1994: 54)³¹

²⁸ “Körnigkeit” (LUHMANN 1994: 53)

²⁹ “Viskosität” (LUHMANN 1994: 53)

³⁰ “physischen Eigenschaft ihrer Zeichen noch in den Bewusstseinszuständen der Hörer und Sprecher oder Leser und Schreiber” (LUHMANN 1994: 54).

³¹ “Sie (die Sprache) hat ihre Grundlage vielmehr darin, dass eine Vielzahl von strukturdeterminierten Bewusstseinsystemen jeweils operativ geschlossen und daher im Verhältnis zueinander nur akzidentiell, nur okkasionell, nur lose gekoppelt operiert. Die operativ notwendige Trennung bei möglicher Kongruenz, vor allem des Wahrnehmens, bietet die Möglichkeit, Sprache als Medium zu

In reading this passage one must grow accustomed to Luhmann's paradoxical style of argumentation. The initial question concerns the extent to which language makes structural coupling possible. The answer that Luhmann provides is that the interpenetration of communication and consciousness is made possible through the structural coupling of communication and consciousness. While this argument sounds tautological—something is the case because it is the case—it is nonetheless argumentatively relevant in the context of systems-theory. Communication and consciousness presuppose themselves, even though they cannot presuppose themselves. To put it differently, the systems are what they are only because they are, in the sense of the theory of observation, different from that which they do not represent.

The medial aspects of language rest on the loose coupling of the systems of consciousness and communication. As a loosely coupled relation of elements, i.e. words, language can allow forms to be generated, that is, sentences to be formed. This does not only have a “binding effect” (LUHMANN 1994: 55)³² on the psychic and communicative systems. It also allows the two systems to constitute themselves vis-à-vis one another. By means of providing for the structural coupling, language places the two systems in a constitutive relationship. Language contributes to the differentiation of the psychic and communicative systems by allowing boundaries to be established that are constitutive of the systems: “It is through language that the constitution of consciousness and the constitution of society are possible in the first place” (LUHMANN 1994: 47).³³ It is not that language marks a boundary between language and non-language, “but rather a multitude of systemic boundaries according

konstituieren und in diesem Medium dann selbstgenerierte Formen, nämlich Sätze zu bilden” (LUHMANN 1994: 54).

³² “Bindungseffekt” (LUHMANN 1994: 55)

³³ “Über Sprache wird Bewusstseinsbildung und Gesellschaftsbildung überhaupt erst möglich” (LUHMANN 1994: 47).

to whatever works for communication or consciousness respectively” (LUHMANN 1994: 51)³⁴

For example, two taxis colliding into each other on the street can irritate a perceiving psychic system. The psychic system carries out a selective perception: it sees the accident. When, later, the psychic system tells another psychic system about the accident, the one gives the other selective information: “Two taxis collided into each other on the street.” The other psychic system is irritated by the information uttered. It makes a claim on his consciousness. “Ideally,” this consciousness understands that two taxis have collided. Only at this moment does communication take place upon the participation of consciousness in the medium of language. Language takes part in both systems and has served as a catalyst to each, without changing anything with regard to the difference between the two systems.

As a medium, language embodies a “non-system” that generates systemic constructions. To what extent can one describe its reality in such terms? The reality of language no longer rests on a model of substance that inquires into the “essence,” the “what” of the phenomenon. Systems-theory prohibits such an approach to questions about substance. Furthermore, language does not consist of a conglomeration of signs: “Nor do we follow the semiotic theory of language. Language is not a system of signs for non-linguistic relations of things” (LUHMANN 1994: 51).³⁵ With that, Luhmann criticizes the conception of linguistics in that he does not allow for words and sentences to be understood in terms of their use as signs that are constitutive of linguistic communication. Words and sentences can indeed function as signs, but they are not the material of linguistic communication. The reality of language rather consists in its use: “It is completely sufficient to state that language exists concretely in its use as language and by extension in its being observed as language by an

³⁴ “sondern eine Vielheit von Systemgrenzen je nachdem, was kommunikativ und bewusstseinsmäßig gelingt” (LUHMANN 1994: 51).

³⁵ “Ebenso wenig folgen wir der semiotischen Sprachtheorie. Sprache ist kein System von Zeichen für aussersprachliche Sachverhalte” (LUHMANN 1994: 51).

observer” (LUHMANN 1994: 52).³⁶ Its reality thus consists in its being able to be observed and not in its function to represent something that is independent thereof. It is the capacity of language to distinguish which observation describes its reality and in this way it defers to consciousness. It is indeed possible that language irritates consciousness by making conspicuous claims on it, but language does not possess any conscious-like qualities. Systems-theory’s separation of consciousness and language renders numerous other theories, which deal with the connections between the constitution of the subject, cognition, language and understanding, vulnerable to criticism.³⁷

4. Problems and open questions about Luhmann’s conception of language

Further reflection on Luhmann’s separation of language and consciousness reveals problems with his argument: he describes perception as a function of the psychic system. By means of perception, consciousness can perceive things in its environment, whereby these appear to consciousness as immediately given. In fact, however, consciousness relies on the brain’s own complexity, which construes an image of the external world for consciousness in its own way: “The brain represses, if you will, its own work in order to make the world appear as a world” (LUHMANN 2000: 6).³⁸ Perception is a procedure by which consciousness demarcates forms in respective media with the help of the brain’s performance. For example, consciousness can translate the perceived taxi, referred to above, into the medium of language, whereby perception, as a function of consciousness, and language remain separate unities. How

³⁶ “Es genügt vollauf, zu sagen, dass die Sprache in ihrer Benutzung als Sprache und sodann in ihrer Beobachtung von Sprache durch einen Beobachter konkret existiert” (LUHMANN 1994: 52).

³⁷This would apply to psychoanalytic theories for example, such as Lacan’s, which are based on the linguistic characteristics of consciousness.

³⁸ “Das Gehirn unterdrückt, wenn man so sagen darf, seine Eigenleistung, um Welt als Welt erscheinen zu lassen” (LUHMANN 1997: 15).

then does Luhmann, after having expounded on the matter in this way, arrive at the following assumption: “The extent to which perception is prestructured by language is equally well known” (LUHMANN 2000: 6).³⁹ How can he logically justify this statement, after having advanced the claim that language can only be coupled to consciousness, and by extension, to perception? If perception is linguistically prestructured, is he not thereby suggesting that consciousness is language-like, or has a linguistic character? But this model Luhmann criticizes by defining language as a function of communication. If language can structure perception, then he is situating language within the cognitive apparatus of the human being. The word “structured” creates the impression that language cannot only connect to consciousness, but rather that language itself is a disposition of consciousness. Even if one reads “structures” in terms of structural coupling, ambiguities remain.

Structural coupling, according to Luhmann, describes a procedure in which systems can connect to non-systems and the environments of systems through a medium. If language and consciousness are respective environments of each other, to what extent can one environment structure the other? Language can indeed irritate consciousness, but it cannot change anything about the latter’s structure. Is the claim about perception’s being structured by language one of the paradoxes Luhmann builds into his argumentative procedure or is there a lack of precision in the separation of language and consciousness? At this point of Luhmann’s argumentation, a more precise explanation as to how to conceive of the relationship between pre-structuration and structuration is lacking. In my view, the lack of clarity here points to a more fundamental problem of systems-theory: this is the rigid separation of language and consciousness itself. If one follows Luhmann’s argument about the difference between language and consciousness, language can in no way emerge within consciousness.

Luhmann does not undertake any attempt to examine the cognitive conditions through which language may originate: “We presuppose language as given”

³⁹ “Ebenso ist bekannt, wie stark Wahrnehmung durch Sprache vorstrukturiert wird” (LUHMANN 1997: 15).

(LUHMANN 2000: 16).⁴⁰ To this point, he adds a footnote: “We are not investigating, in Kantian fashion, the conditions of possibility for language, nor are we conducting a Darwinian inquiry into the evolution of language” (LUHMANN 2000: 323).⁴¹ In his writings, Luhmann works purposefully on perception, consciousness and communication, with an emphasis on reconstructing the relation between the subject and society.

Yet, because language is subject to cognitive evolution, an account of which is crucial to understanding the phenomenon of language, the omission of questions as to the conditions of language’s origination remains problematic. In his discussion of language, Luhmann only refers to the question of social evolution. But an analysis of language cannot do without an explanation of its cognitive evolution. It is not a matter of returning to questions that are caught up in the philosophy of the subject, but rather the need to connect an analysis of language to cognitive processes. What disadvantages would systems-theory incur by treating language in conjunction with cognitive evolution? Luhmann primarily focuses on the phenomenon of social evolution with regard to language, whereby his view of society’s development departs significantly from traditional models of evolution. In systems-theory, evolution is understood to presuppose itself in that the development of autopoietic systems rests on their self-selective decoupling from their environments. With that, Luhmann distances himself from mutation as a basic principle of evolutionary theory. The basis for evolution no longer consists in unexpected events, since only contingent events occur within the environment of a system. In systems-theory, evolution depends on whether a system allows itself to be irritated by an event to such an extent that the system is structurally transformed.

The theory of evolution deploys a specific distinction, namely, the distinction between variety, selection, and restabilization. This line of questioning does

⁴⁰ “Das Entstandensein von Sprache setzen wir voraus” (LUHMANN 1997: 31).

⁴¹ “Wir fragen also nicht im Stile Kants nach den Bedingungen ihrer Möglichkeit; und auch nicht im Stile Darwins nach ihrer Evolution” (LUHMANN 1997: 31).

not focus on a process, nor does it attempt to explain in a historical or causal manner why things happen the way they do (LUHMANN 2000: 211).⁴²

Evolution is an event in which autopoietic systems perceive events in their environments that appear arbitrary and new. Luhmann describes this moment as variation. Variations can serve as catalysts for the system to transform itself structurally or rather to make so-called selections, which prove or do not prove capable of stabilizing themselves. Evolution does not thereby describe a development that is teleologically driven. On the contrary, it proceeds erratically. Why does systems-theory not attempt to address the phenomenon of the cognitive development of language according to its own concept of evolution? Instead, language is treated only as an epiphenomenon of the evolution of society, without addressing its evolution in the context of its cognitive capacities and the question of consciousness. The role of language in society and its social evolution is only important to Luhmann with regard to the development of the media technologies of modern society. Written language presents an increase in the complexity of language, because it is supported by optic and acoustic perception, which can lead to a further differentiation of communication. Written language can also facilitate writing and reading which likewise optimize the possibilities of communication. Written language also increases the possibilities of linguistic communication by making communication possible in the absence of communicative partners. In printed language, above all, in the form of books, the possibilities of communication are significantly improved. Through the societal development of print media, communication gains more freedom from spatial, temporal and also social conditions.

But to what extent does language, in addition to its role in the evolutionary processes of society, participate in the evolution of consciousness and the cognitive

⁴² “Die Evolutionstheorie benutzt eine spezifische Art von Unterscheidung, nämlich die Unterscheidung von Variation, Selektion und Restabilisierung. Die Fragestellung zielt nicht auf einen Prozess, sie versucht erst recht nicht, geschichtlich oder gar kausal zu erklären, weshalb es so gekommen ist, wie es gekommen ist” (LUHMANN 1997: 345).

system? How, from a systems-theoretical view, does language emerge? Again, the point here is not to reintroduce a line of questioning from the philosophy of the subject, but rather to develop a stronger account of the cognitive dimensions of language. In systems-theory, language has the character of a technical invention. What disadvantages would systems-theory incur by situating language and the conditions of its origination more within the realm of cognition? By reformulating the question of language in terms of communication, Luhmann creates a restricted view of language. The danger here is that he overemphasizes the category of the social in analogy to the tradition that placed consciousness at the center of social life. The concept of communication in systems-theory threatens to work against its own polycentric demand by allowing communication to take the place of the center. There is a self-observation missing here, in lieu of which the theory's tendency to overdetermining the category of the social is accentuated.

Bibliography

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Ed. Gretel Adorno / Rolf Tiedemann. 13th edition. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- FOHRMANN, J./ MÜLLER, H. (Ed.) *Systemtheorie der Literatur*. München: Fink, 1996.
- _____. (Ed.) *Literaturwissenschaft*. München: Fink, 1995.
- FUCHS, Peter. *Moderne Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Form without matter vs. form as event. In: *Modern Languages Notes* 111, 1996, 578-592.
- KESSLER, Oliver. The Discourse of Discourse: Language, Practice and Action. In: *Conference Papers: International Studies Association, 2007*, http://www.allacademic.com/meta/p178467_index.html
- KNEER, Georg / NASSEHI, Armin: *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. München: Fink, 1993.
- LUHMANN, Niklas: Die Autopoesis des Bewusstseins. In: *Soziale Welt* 36, 1985, 402-446.
- _____. *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- _____. Die Paradoxie der Form. In: BAECKER, Dirk (ed.). *Kalkül der Form*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, 197-212.

- _____. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- _____. Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt? In: GUMBRECHT, Hans Ulrich / PFEIFFER, K. Ludwig (ed.). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 884-905.
- _____. *Social Systems*. Trans. John Bednarz, Jr. with Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- _____. (Ed.). *Archimedes und wir. Interviews*. Berlin: Merve, 1987.
- _____. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- _____. *Art as a Social System*. Trans. Eva Knodt. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- POTHAST, Ulrich. Etwas über Bewusstsein. In: Konrad Cramer (Ed.). *Theorie der Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, 121-134.
- PLUMPE, Gerhard. *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Bd 2. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- SCHEFFER, Thomas: On procedural discoursivation – or how local utterances are turned into binding facts. *Language & Communication* 27, 2007, 1.
- STERNSCHULTE, K. Kommunikation. In: RITTER, J. und GRÜNDER, K. (Ed.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Basel: Schwabe & Co., 1976, 893-896.
- THEISEN, Bianca. The Art of Erasing Art. *Modern Language Notes* 121, 551-562, 2006.
- WILKE, Helmut. *Systemtheorie. Interventionstheorie*. Stuttgart: Fischer, 1994.

Recebido em 27/07/2010

Aprovado em 13/10/2010

1989 und die Folgen.

Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm

Rolf G. Renner¹

Abstract: In a significant way Schlöndorff's films *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* and *Die Stille nach dem Schuss* reflect the change in intellectual discourse about politics in Germany after 1945, presenting it with different aesthetic means. The film *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* is a reconstruction of the ideological situation in 1968 in which Schlöndorff in close cooperation with Böll takes a provocative position. In *Die Stille nach dem Schuss*, however, Schlöndorff outlines the public discussion about the political and ideological antagonisms in the former GDR and the coming to terms with its Stasi-past after 1989. Schlöndorff also critically evaluates his own position as a Western intellectual towards the GDR and in Germany after reunification. In contrast, the recent films *Der Baader Meinhof Komplex* and *Die innere Sicherheit* open up new perspectives on the extraparliamentary opposition and the Baader Meinhof group. Eichinger's and Edel's film puts the story into a historical context and denounces all heroism, whereas Petzold's film shows the consequences of this political movement focusing on people's private life in a way characteristic of the so-called "Berlin School".

Keywords: Intellectual discourse, extraparliamentary opposition (APO), state of emergency law, Baader Meinhof group, fall of Berlin wall, discourse of guilt, aesthetics of film, critics of ideology

Zusammenfassung: Schlöndorffs Filme *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und *Die Stille nach dem Schuss* spiegeln in signifikanter Weise einen Wandel des intellektuellen Diskurses über Politik in Deutschland nach 1945, zugleich konturieren sie ihn mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln. *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* rekonstruiert die ideologische Situation des Jahres 1968, in der Schlöndorff in enger Zusammenarbeit mit Böll eine markante Position bezieht, die *Stille nach dem Schuss* skizziert demgegenüber eine Bewusstseinslage, in der erstmals nach der Wende des Jahres 1989 die politischen und ideologischen Widersprüche innerhalb der früheren DDR und die Aufarbeitung der Stasivergangenheit offen thematisiert werden. Dabei beleuchtet Schlöndorff zugleich kritisch die eigene Haltung als westlicher Intellektueller gegenüber der DDR und im vereinigten Deutschland. Dagegen machen die neueren Filme *Der Baader Meinhof Komplex* und *Die innere Sicherheit* auf je unterschiedliche Weise die Neubewertung der Außerparlamentarischen Opposition und der Baader Meinhof Gruppe deutlich, die ebenfalls nach 1989 einsetzt. Dabei führt der Film von Eichinger und Edel

¹ Professor für Neuere deutsche Literatur am Deutschen Seminar II der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Email: rolf.renner@googlemail.com.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

zu einer Historisierung und ideologiekritischen Entheroisierung, seine Präsentation einer Phase der politischen Opposition in Deutschland wird mit Mitteln des *action*-Films entfaltet. Petzolds Film dagegen zeigt die Folgen dieser Bewegung in der für die „Berliner Schule“ typischen Konzentration auf das Private.

Stichwörter: Intellektuellendiskurs, Außerparlamentarische Opposition, Notstandsgesetze, Baader Meinhof Gruppe, Mauerfall, Schulddiskurs, Filmästhetik, Ideologiekritik

Vorüberlegungen

Das Jahr 1989 bildet eine Wendemarke des politischen Diskurses in Deutschland, es verleiht diesem auch eine neue Dynamik. Dabei werden nicht allein Überlegungen und Positionen pointiert und variiert, die typisch für den deutschen Intellektuellendiskurs seit 1918 sind, auch die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Jahre 1945 und 1968 erfahren jetzt im Rückblick eine neue Bewertung. Eine weitere Besonderheit ist, dass sich auch in der neuen Situation noch die vorangegangenen unterschiedlichen politischen und intellektuellen Entwicklungen der früheren Bundesrepublik Deutschland und der DDR auswirken.

Für den Philosophen Peter SLOTERDIJK endet die sogenannte ‚Nachkriegszeit‘ nicht nur für die Deutschen, sondern auch für ihre europäischen Nachbarn, vor allem aber für die Franzosen, erst mit dem Jahr 1989. Beherrschende Leitformel dieser geschichtlichen Phase war der Versuch, die Kriegsfolgen mental, politisch und ideologisch zu kontrollieren und zu überwinden (SLOTERDIJK 2008: 9). Für die Deutschen ergab sich aus der Fixierung auf das verhängnisvolle Erbe des Kriegs zwingend auch die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der zentralen Frage nach der deutschen Schuld. Diese prägte, nicht zuletzt unter dem Einfluss der sogenannten ‚Frankfurter Schule‘ von Adorno und Horkheimer, alle intellektuellen Diskurse nach 1945, sie war immer auch Element des politischen und ideologischen Selbstverständnisses der Bundesrepublik Deutschland. Eine Besonderheit dieser Situation war, dass der Schulddiskurs von einem breiten politischen Spektrum der deutschen Nachkriegsgesellschaft eingefordert wurde, das von der engagierten Linken bis zu den konservativen Medien der Bundesrepublik reichte,

hier waren sich selbst TAZ und Springerpresse einig. Nach Einschätzung von SLOTERDIJK (2008: 27-33) haben sich andere europäische Nationen nicht vergleichbar kritisch mit der eigenen Vergangenheit auseinandergesetzt, Frankreich etwa beginnt erst jetzt die Frage der Kollaboration in Wissenschaft und Medien zu thematisieren.

Das Medium des Films zeichnet diese Ausgangskonstellation und die spätere Entwicklung nach, macht sie zum Thema und verleiht ihr Bilder. Kennzeichnend für den deutschen Film nach 1989 ist, dass er nicht nur die aktuelle Situation des vereinigten Deutschland zeigt, sondern diese auch zu langfristigen Entwicklungen des modernen Deutschland in Bezug setzt. Dabei zeigt sich, dass der Film nicht anders als der politische Diskurs der Intellektuellen manche Themen schon seit den siebziger Jahren vorbereitet hat, sie jetzt aber neu bewertet.

Ausgehend von dieser Vorüberlegung können wir drei markante Entwicklungen im deutschen Film nach 1989 beobachten. Erstens erscheint das Jahr 1989 als eine Wendemarke der politischen und intellektuellen Diskussion, in deren Verlauf die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Jahre 1945 und 1968 eine neue politische und ideologische Einschätzung erfahren. Sie führt häufig zum Ende, zumindest zur Infragestellung des bis dahin für Deutschland typischen Moraldiskurses. Dafür gibt das deutsche Feuilleton ein Beispiel, das sich erstens Themen zuzuwenden beginnt, die vorher nur von der Literatur thematisiert worden waren, dazu gehören die Differenzierung des Erinnerungsdiskurses und eine neue Form der Diskussion über das Thema der Vertreibung und den alliierten Bombenkrieg, der sich auch gegen die Zivilisten in Deutschland richtete. Auch in dieser Debatte lässt sich feststellen, dass sich in ihrem Verlauf die unterschiedlichen politischen Orientierungen der früheren Bundesrepublik Deutschland und der DDR auswirken und eine spezifische Konstellation jenseits der etablierten Positionen schaffen.

Zweitens wird das Thema der Wende von 1989, das nach dem Feuilleton auch die Literatur beeinflusst, im Film zunehmend pointierter beleuchtet. Parallel zur Entwicklung im Feuilleton entstehen nach der Wende filmische Präsentationen, die sich unter einem anderen Blickwinkel und in neuen Formen mit den geschichtlichen Entwicklungen in Deutschland vor und nach der Wende auseinander setzen. Dies betrifft sowohl die Geschichte des Nationalsozialismus (*Stalingrad*, *Der Untergang*), die politische Opposition und den Terrorismus (*Katharina Blum*, *Die Stille nach dem Schuss*, *Die innere Sicherheit*, *Der Baader Meinhof*

Komplex) als auch das Unterdrückungssystem der Staatssicherheit in der DDR (*Das Leben der Anderen*), natürlich auch die damit verknüpften sozialen Entwicklungen (*Berlin is in Germany*, *Supermarkt*, *Die fetten Jahre sind vorbei*, *Berlin calling*, *Wolfsburg*).²

Drittens hat dieser Diskurs auch filmästhetische Konsequenzen. Die neuen Filme richten sich an ein Publikum, das sich in doppelter Hinsicht geändert hat. Zum einen gehört es politisch und ideologisch der Generation der ‚Nachgeborenen‘ an, zum anderen handelt es sich um eine soziale Gruppe, die medial sozialisiert ist und mediale Präsentationen anders wahrnimmt als vorangegangene Generationen. Deshalb kommt der Frage nach der Rolle des Mediums Film in der gegenwärtigen Gesellschaft und der Tatsache einer medialen Verfasstheit politischer Öffentlichkeit besondere Bedeutung zu. In der „Gesellschaft des Spektakels“ (DEBORD 1996: 15f.) lassen sich eine Entideologisierung der politischen Perspektiven und zugleich eine medial inszenierte Enttabuisierung beobachten. Zudem werden die Grenzen zwischen der filmischen Dokumentation, der medialen Inszenierung von Politik und der Autonomisierung der medialen Strategien fließend.

Dieser Sachverhalt wird auch da deutlich, wo der Film vermeintlich eindeutige politische Botschaften zu transportieren vorgibt, er zeigt sich selbst da, wo das politische Urteil der Rezipienten allein auf Eindeutigkeit und Klarheit zu zielen scheint. Exemplarisch kann diese Wandlung des filmisch präsentierten politischen Diskurses am Beispiel der Darstellung des

² *Stalingrad*. Regie: Joseph Vilsmäier. Drehbuch: Jürgen Büscher. Mitwirkende: Dominique Horwitz, Thomas Kretschmann, Jochen Nickel. Deutschland 1993. *Der Untergang*. Regie: Oliver Hirschbiegel. Drehbuch: Bernd Eichinger. Mitwirkende: Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara, Corinna Harfouch. Deutschland/Italien/Österreich 2004. *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Regie: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Drehbuch: Heinrich Böll. Mitwirkende: Angela Winkler, Mario Adorf, Dieter Laser. Deutschland 1975. *Die Stille nach dem Schuss*. Regie: Volker Schlöndorff. Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase. Mitwirkende: Bibiana Beglau, Nadja Uhl, Martin Wuttke. Deutschland 2000. *Die innere Sicherheit*. Regie und Drehbuch: Christian Petzold. Mitwirkende: Julia Hummer, Barbara Auer, Richy Müller. Deutschland 2000. *Der Baader Meinhof Komplex*. Regie: Uli Edel. Drehbuch: Bernd Eichinger. Mitwirkende: Martina Gedeck, Moritz Bleibtreu, Johanna Wokalek. Deutschland 2008. *Das Leben der Anderen*. Regie und Drehbuch: Florian Henckel von Donnersmarck. Mitwirkende: Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Martina Gedeck. Deutschland 2006. *Berlin is in Germany*. Regie und Drehbuch: Hannes Stöhr. Mitwirkende: Jörg Schüttauf, Julia Jäger, Robin Becker. Deutschland 2001. *Supermarkt*. Regie und Drehbuch: Roland Klick. Mitwirkende: Charly Wierzejewski, Eva Mattes, Michael Degen. Deutschland 1974. *Die fetten Jahre sind vorbei*. Regie: Hans Weingartner. Drehbuch: Katharina Held. Mitwirkende: Daniel Brühl, Julia Jentsch, Stipe Erceg. Deutschland/Österreich 2004. *Berlin calling*. Regie und Drehbuch: Hannes Stöhr. Mitwirkende: Paul Kalkbrenner, Rita Lengyel, Corinna Harfouch. Deutschland 2008. *Wolfsburg*. Regie und Drehbuch: Christian Petzold. Mitwirkende: Benno Fürmann, Antje Westermann, Nina Hoss. Deutschland 2003.

Themas von Außerparlamentarischer Opposition und Terrorismus beleuchtet werden. Dieses erhält seine besondere Bedeutung dadurch, dass es unmittelbar mit der Frage nach der Legitimation und angemessenen Beurteilung der Staatsmacht verknüpft ist.

Deutlich wird dies an der jüngsten politischen Kontroverse über einen Aktenfund, der belegt, dass der Polizist Kurras, der 1969 im Verlauf der berühmten Anti-Schah-Demonstration in Berlin den Studenten Benno Ohnesorg erschoss, Informeller Mitarbeiter (IM) der Staatssicherheit der DDR war. Damals hatte die außerparlamentarische Opposition Kurras als Repräsentanten einer vermeintlich kryptofaschistischen Bundesrepublik und ihres Polizeiapparats angesehen. Das Bild des getöteten Studenten dagegen wurde zu einer Ikone des Widerstands, es ist gewiss kein Zufall, dass das authentische Foto an zentraler Stelle im Spielfilm des *Baader Meinhof Komplex* nachgestellt ist. Inzwischen jedoch wird der Blick auch auf die Verbindung der RAF mit internationalen Bewegungen und die Subversion der Bewegung durch die Staatssicherheit der DDR gelenkt (PONTO: 2010).

Mit Blick auf die filmische Repräsentation des Themas Terrorismus lässt sich ausgehend von den zentralen Bildern auch ein signifikanter ideologischer Wandel des öffentlichen Diskurses erschließen. Besonders deutlich wird dies bei einer vergleichenden Analyse von Volker Schlöndorffs Verfilmungen *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1972) und *Die Stille nach dem Schuss* (2000) mit Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* (2001) und *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) von Produzent Bernd Eichinger. Der Gemeinschaftsproduktion mehrerer Regisseure unter dem Titel *Deutschland im Herbst* könnte im Vergleich dazu eine besondere ideologische Zwischenstellung zukommen.

Während die *Verlorene Ehre der Katharina Blum* die ideologische Situation des Jahres 1968 rekonstruiert, in der Schlöndorff in enger Zusammenarbeit mit Böll eine pointierte ideologiekritische Position bezieht, die explizit moralisch formuliert wird und zu einer scharfen Verurteilung der Bundesrepublik Deutschland führt, skizziert die *Stille nach dem Schuss* eine Bewusstseinslage, in der erstmals nach der Wende des Jahres 1989 die politischen und ideologischen Widersprüche innerhalb der früheren DDR und die Aufarbeitung der Stasivergangenheit offen thematisiert werden. Zugleich wird von Schlöndorff stellvertretend für

andere die eigene Rolle als westlicher Intellektueller in den Krisenjahren der damaligen Bundesrepublik gegenüber der DDR und im vereinigten Deutschland kritisch beleuchtet.

Für viele Intellektuelle in Deutschland aber auch im Ausland fungierte die sozialistische DDR über Jahre hinweg als politische und moralische Alternative zur kapitalistischen Bundesrepublik, die als Nachfolgerin des faschistischen Deutschlands angesehen wurde. Diese Meinung folgte der herrschenden Staatsideologie der DDR, die sich als erster ‚antifaschistischer Staat auf deutschem Boden‘ verstand. Allerdings überdeckte diese Definition nur die inneren Widersprüche der DDR, die diese selbst mit der Formel zum Ausdruck brachte, sie sei noch kein sozialistischer Staat, sondern der Staat des ‚real existierenden Sozialismus‘.

Nach 1989 wird diese ursprüngliche Leitideologie der DDR von westlichen wie östlichen Intellektuellen zunehmend in Frage gestellt. Dies gilt vor allem deshalb, weil sich spätestens mit der Debatte über Christa Wolfs Engagement für die DDR die Frage nach Recht und Unrecht in der DDR neben den traditionellen westdeutschen Schuldiskurs stellt. In der Debatte über Christa Wolf wird diese zunehmend, vor allem von Frank Schirmacher, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Frage gebracht, welche psychischen, sozialen und ideologischen Bedingungen die Basis für das Entstehen des Totalitarismus in Hitlerdeutschland wie in der DDR bildeten (apud ANZ: 1991). SCHIRRMACHER (1990) ging hier so weit, Christa Wolf, völlig in Analogie zu den Vorwürfen der 68er gegenüber der Generation ihrer Väter, einen autoritären Charakter vorzuwerfen. Er bezog sich damit auf das zentrale Schlagwort der Diskussion der 68er Jahre, das auf einer Psychologisierung des Ideologischen durch Wilhelm Reich beruhte.³

Der Blick auf die in den Jahren 1975 und 2000 entstandenen Filme Schlöndorffs eröffnet eine parallele Entwicklung. Kennzeichnend für Schlöndorff ist, dass er sich nach 1989 trotz seiner ursprünglich entschieden ideologiekritischen Haltung nicht mehr auf politische Polarisierungen einlässt. Charakteristisch für seinen Film des Jahres 2000 ist deshalb ein Spiel zwischen Empathie und Distanz, denn dem Regisseur, der nüchtern die Dialektik politischer

³ Vgl. dazu auch: WITTEK, Bernd, *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg 1997. Sowie den jüngst erschienenen neuen Text von Christa WOLF, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, Berlin 2010.

Prozesse und Urteile analysiert, ist der Blick auf den einzelnen wichtiger geworden als das ideologische Urteil.

Daraus begründet sich eine grundsätzliche Akzentverschiebung zwischen der *Verlorenen Ehre der Katharina Blum* und der *Stille nach dem Schuss*, die sich sowohl in Hinblick auf Schlöndorffs politische Haltung als auch hinsichtlich seiner filmischen Strategien erkennen lässt. Während *Die Verlorene Ehre* eine durchaus überzeichnete Attacke auf die reaktionären Elemente westdeutscher Politik präsentiert, rückt Schlöndorff in der *Stille nach dem Schuss* die Frage nach individueller Schuld und Verantwortung ins Zentrum, die Karl Jaspers bereits unmittelbar nach 1945 differenziert ausgearbeitet hatte. JASPERS (1946) vor allem war es, der in der öffentlichen Diskussion entschieden politische Schuld, Kollektivschuld, individuelle Schuld und moralische Schuld voneinander trennte. Weil diese Differenzierung jetzt gleichermaßen die frühere Bundesrepublik, die frühere DDR und das vereinigte Deutschland betrifft, erhält der deutsche Schulddiskurs, der nach der Analyse von Karls Jaspers sehr schnell in Schematisierungen und politische Ritualisierung verflachte, ein Beispiel dafür gibt die sogenannte ‚Paulskirchen-Debatte‘ zwischen Ignatz Bubis und anderen, eine aktuelle Brisanz (apud SCHIRRMACHER: 1999, WIEGEL: 2001). Unter dem Blickwinkel nachfolgender geschichtlicher Erfahrungen werden Themen entfaltet, die auch die schon angesprochenen inneren Widersprüche der westlichen intellektuellen Gegenöffentlichkeit in ihrem Verhältnis zur DDR spiegeln.

Durchaus allerdings versteht Schlöndorff seinen Film noch politisch. Für ihn ist das Kino geradezu eine Schule der Aufklärung. Dabei weiß er genau, dass Filme soziale Erwartungen weder unmittelbar beeinflussen noch ändern, vielmehr ist ihm klar, dass sie in einem sozialen Kontext wirken, der sie prägt und ihnen eine besondere Bedeutung verleiht. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* betont er diesen Sachverhalt mit der Formel „man kann eigentlich nur die Filme machen, welche die Gesellschaft oder das Publikum einem abverlangt“ (SCHLÖNDORFF o. A.). Es ist kein Zufall, dass sich Schlöndorff mit dieser Formel auf Siegfried KRACAUERS Einschätzung (1979: 223-226) rückbezieht, dass das Kino grundsätzlich kollektive Bewusstseinszustände repräsentiere. *Katharina Blum* ebenso wie der Kollektiv-Film *Deutschland im Herbst*, die er beide in Zusammenarbeit mit Heinrich Böll entwickelt, bestätigen diese

Einschätzung auf eine durchaus komplizierte Weise.⁴ Diese Filme lenken die Aufmerksamkeit des Publikums nicht nur auf eine ideologische Position, die man als ‚politische Hysterie‘ der Konservativen bezeichnen könnte, beide präsentieren auch ein intellektuelles Gegenprogramm, das sich seinerseits ebenfalls mehr oder weniger als ein hysterisches Unternehmen bezeichnen lässt.

1. 1968 im Diskurs der Intellektuellen

Es ist keine Frage, dass das Jahr 1968 von der bundesrepublikanischen Linken als ein Ereignis gedeutet wird, das unmittelbar auf das Jahr 1933 antwortet, nicht ohne Grund hat man das Jahr 1968 als große Auseinandersetzung mit den Vätern und dem faschistischen Staat zugleich bezeichnet. Auch Schlöndorff (apud WINKLER 2007) bemerkt bei der Präsentation seines Films von *Katharina Blum*, dass der Schuss von Katharina „quasi 1943 abgefeuert“ sei, sein Opfer aber erst 1975 finde. Allerdings ist die Situation etwas komplizierter, wenn man das Augenmerk auf das Jahr 1989 richtet. Denn dieses Datum macht die falsche Einschätzung der DDR und anderer kommunistischer Staaten durch viele westliche Intellektuelle nicht nur in Deutschland, sondern vor allem in Frankreich sichtbar. Noch stärker als die deutsche hat die französische Linke niemals die Stalinistische Struktur des DDR-Systems zur Kenntnis genommen, nach Peter SLOTERDIJKS Einschätzung (2008: 41-50) schon allein deshalb nicht, weil sich die französische Linke nicht nur mit dem übrigen Frankreich zum Sieger über den Faschismus, sondern zugleich auch mit Russland als Repräsentant des gesellschaftlichen Fortschritts im sozialistischen System darstellen wollte.

In Deutschland wurde die Situation noch komplizierter, weil sich die linke Opposition schon sehr schnell spaltete. Vor allem die ‚Rote Armee Fraktion‘, die RAF, war es, die das strikte Prinzip der ‚Bewegung des 2. Juni‘, dass Gewalt niemals gegen Personen, sondern allein gegen

⁴ *Deutschland im Herbst*. Regie: Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz, Alexander Kluge. Drehbuch: Heinrich Böll. Musik: Ennio Morricone. Mitwirkende: Angela Winkler, Vadim Glowna, Mario Adorf. Deutschland 1978.

Sachen zu richten sei, nicht akzeptierte. Diese Spaltung innerhalb der Linken, die sich ursprünglich gemeinsam als außerparlamentarische Opposition konstituiert hatte, war von großer Tragweite. Von Anfang an sah die Position der RAF nicht nur eine Totalopposition gegen den deutschen Staat, sondern auch eine Internationalisierung der politischen Auseinandersetzungen vor, bereits die RAF trat in Kontakt vor allem mit dem palästinensischen Widerstand gegen Israel. Auch daraus ergab sich eine politisch brisante Zuspitzung, weil die radikalisierte Linke den politischen Konsens aller deutschen Parteien, dass Deutschland nach dem Krieg besondere Beziehungen zu Israel zu pflegen habe, auf radikale Weise nicht nur durchbrach, sondern auch konterkarierte.

Das Jahr 1989 führte aber nicht nur zu einer Neubewertung der politischen Situation des Jahres 1968 und ihrer Konsequenzen. Es bewirkte jetzt auch eine andere Einschätzung des deutschen Neuanfangs nach 1945, der sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR häufig mit dem Schlagwort der ‚Stunde Null‘ charakterisiert worden war, was die übergreifende Frage nach der politischen Verantwortung und der Schuld der Deutschen zurückdrängte. Doch während sich die Bundesrepublik zunehmend auf einen Schuldiskurs einließ, hatte die DDR jede Verantwortung für die deutsche Vergangenheit zurückgewiesen und die Formel von der ‚Stunde Null‘ als Generalabsolution benutzt. Für sie gab es keine Vorgeschichte der DDR im faschistischen Deutschland, bekanntlich wies die DDR deshalb auch bis ins Jahr 1989 jede Forderung nach Entschädigung seitens des jüdischen Staates oder seitens der Überlebenden des Holocausts zurück. In der Literatur der DDR wurde diese ideologische Position allerdings keineswegs durchgehalten: Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1979: 9) beispielsweise dokumentiert eine Änderung dieser Perspektive, zudem wies diese Autorin nicht nur auf die Vorgeschichte der DDR-Bürger und mancher ihrer Repräsentanten im nationalsozialistischen Deutschland hin, sie thematisierte gleichzeitig die Frage der Beziehung zum heutigen Polen, in den von Polen besetzten deutschen Gebieten.

Diese spezifisch deutsche Situation hatte Konsequenzen für andere Intellektuelle in Westeuropa. Vor allem die französische Linke hatte ja bekanntlich schon sehr früh die Bewegung der deutschen außerparlamentarischen Opposition nicht nur beobachtet, sondern auch unterstützt. Auch sie folgte wie die deutschen 68er dem Vorwurf, dass die Bundesrepublik Deutschland ein

kryptofaschistisches System sei, und sie gestand sich selbst nicht ein, dass diese Sympathie für die deutsche Opposition, wie schon oben ausgeführt, mit der eigenen Sympathie für den Stalinismus im Ostblock parallel lief. Es ist kein Geheimnis, dass auch die Germanistik in Frankreich lange Zeit die DDR als das bessere Deutschland und die Literatur der DDR als alternative, demokratische und progressive Literatur bewertete.

Noch irritierender als dies waren aber medial vermittelte symbolische Akte. Jean Paul Sartres legendärer Besuch bei den Terroristen in Stammheim war ein herausragendes Beispiel für die französische Haltung. Für Peter Sloterdijk ist es nachgerade bizarr, dass Sartre von der Einschätzung ausging, er könne mit Andreas Baader eine politische Debatte von intellektuellem Niveau führen. Nicht nur Sloterdijks Einschätzung, sondern auch alle Zeugnisse, die wir von den internen Debatten der ‚Roten Armee Fraktion‘ haben, zeigen, dass es sich bei Baader um eine Person handelte, die dem Anspruch eines intellektuellen politischen Diskurses nicht entsprechen konnte.

Das Jahr des Mauerfalls, das auch den übrigen europäischen Intellektuellen bewusst machte, dass die Bevölkerung der DDR keineswegs der Meinung war, in Freiheit in einem fortschrittlichen Staat zu leben, führte in der Bundesrepublik deshalb notwendig zu einer Veränderung ideologischer Positionen, die früher unkritisch aufrecht erhalten wurden. 1989 hatte Konsequenzen für die politische Debatte unter den Intellektuellen, die sich fragen lassen mussten, ob ihre Unterstützung des DDR-Systems als Alternative zum oft verachteten bundesrepublikanischen System nicht ein Zeichen dafür war, dass sie ihre kritische Distanz partiell verloren hatten.

2. Der Einzelne und die Ideologie

Politisch und in entschiedenem Gegensatz zu den linken Theoretikern nach 1968 insistiert Schlöndorff nach 1989 auf einer fundamental anti-ideologischen Haltung. In einem Interview äußert er: „Politik besteht im weitesten Sinne darin, die Art und Weise, in der Menschen zusammenleben, zu organisieren und sie so zu gestalten, dass sie menschlich bleibt“ (apud

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

WINKLER 2007). Ästhetisch entwickelt Schlöndorff, was er als eine realistische Präsentationsform ansieht, er setzt auch 2000 mit der *Stille nach dem Schuss* auf die suggestive Kraft, die von einer Figur ausgeht, die alle Konflikte des Films repräsentieren kann, verlässt aber entschieden die Schematisierungen seines Films über *Katharina Blum* von 1975. Mit diesem realistischen Gestus distanziert er sich zugleich von den experimentellen Strategien, die in vielen modernen Texten und Filmen praktiziert werden, darüber hinaus beruft er sich auf die spezifisch deutsche Tradition der Psychologisierung, die er als wesentliche Charakteristik des Stummfilms in der Tradition von Murnau und Stroheim ansieht (SCHLÖNDORFF o. A.).

Während in Bölls Text der *Katharina Blum*, der Vorlage für den ersten Film, Handlung und Darstellung der Protagonistin durch unterschiedliche narrative Techniken präsentiert werden, ist Schlöndorffs filmische Adaption durch Linearität und eindeutige Aussagen gekennzeichnet. Noch in der *Stille nach dem Schuss* setzt er auf eine klare Zeichnung des Charakters der Protagonistin, die biografisch und psychologisch nach dem Vorbild der früheren Terroristin Inge Viett dargestellt ist. Dies hat zur Konsequenz, dass nicht anders als Bölls Textvorlage auch der Film, wie Schlöndorff (2000) selbst ausführt, zwischen einer Erforschung der originalen Quellen und der „Erfindung“ oszilliert. Gleichzeitig sind beide Filme auf einen autobiografischen Kontext bezogen, der die Situation der Intellektuellen in den Debatten nach 1968 zum Ausdruck bringt.

Die besondere Bedeutung des Themas von *Katharina Blum* liegt sowohl für Schlöndorff als auch für Böll in dem Sachverhalt, dass beide zu diesem Zeitpunkt heftig von der Springer-Presse als Angehörige der linken Szene und als aktive Unterstützer des Terrorismus denunziert werden. *Die verlorene Ehre*, die beide auf unterschiedliche Weise in Text und Film zum Thema machen, ist nicht nur die Aktualisierung des literarischen Themas der verlorenen Ehre, das bis zu Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* zurückgeführt werden kann, es handelt sich hier auch um die verlorene Ehre des Heinrich Böll, eine Suggestion, die Schlöndorff selbst ausdrücklich macht (apud WINKLER 2007).

3. Die Integrität des Individuums: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*

Nicht anders als Böll funktionalisiert Schlöndorff die Darstellung einer weiblichen Protagonistin nicht nur, um die Zerstörung des Individuums durch die Ordnung der Macht deutlich zu machen. Er verbindet diese Darstellung einer individuellen Geschichte zugleich mit den Bildern einer autoritären patriarchalen Gesellschaft, die in durchaus überzeichneter Weise präsentiert wird. Mit seiner pointierten Schematisierung folgt er dabei ebenfalls der Böllschen Textvorlage. Kritiker, die Schlöndorffs einfache Linearität einer ironischen Brechung in Bölls Darstellung gegenüberstellen wollen, übersehen, dass Böll selbst vor allem sein Prinzip der Überzeichnung betont. Ganz absichtlich widersetzt er sich jeder ironischen Schreibweise und hebt wiederholt darauf ab, dass sein Text ein „Pamphlet“ (BÖLL 2007: 429f.) sei, dessen mangelnde literarische Qualität vor allem darauf beruhe, dass er nicht nur das System der Bundesrepublik kritisiere, sondern zugleich die Schreibweise der Springer-Presse nachahme.⁵ Ihr Gewicht erhält diese Strategie, weil sie aus einer puristischen Sprachkritik hervorgeht. In seiner Rede zur Verleihung des Nobelpreises spricht der Autor von einer „Eroberung der Sprache“ (BÖLL 2003: 177), seine bereits in den *Frankfurter Vorlesungen* 1964 formulierte „Suche nach einer bewohnbaren Sprache“ (BÖLL 1978: 72) zielt auf den herrschaftsfreien Diskurs, die Sprache erscheint ihm als der letzte „Hort der Freiheit“ (BÖLL 1978: 302).

Damit folgt Böll einerseits der Sprachkritik von STERNBERGER und SÜSKIND (2009), die in ihrem *Wörterbuch des Unmenschen* den Zusammenhang von Sprache und Gewalt behandeln, der von Foucault grundsätzlich thematisiert wird.⁶ Andererseits macht er sich mit dieser Schreibhaltung die von der linken Opposition formulierte Kritik zueigen, dass die kapitalistische

⁵ In der innenpolitischen Auseinandersetzung über die Notstandsgesetze in den sechziger Jahren beginnen westdeutsche Intellektuelle, ihren Widerstand nach dem Muster von Emigration und aktivem antifaschistischem Kampf zu stilisieren. 1972 vergleicht Böll gar, ziemlich unangemessen, seine eigene Situation mit der Thomas Manns im Hitlerdeutschland von 1934.

⁶ Vgl. auch: KORN, Karl. *Sprache in der verwalteten Welt*. Olten/ Freiburg, Walter, 1959. Dazu grunds. FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Aus d. Franz. von Walter Seitter. Frankfurt am Main, Fischer, 2003.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

Bundesrepublik durch eine ‚strukturelle Gewalt‘ gekennzeichnet sei, bei der alle Systeme, Polizei, Schule, Regierung und Justiz interagieren. Die Gewalt in individueller Sprache und öffentlichem Diskurs einerseits und die politische Macht und Aggression auf der anderen Seite sind für Böll identisch. Diese Haltung ist durchaus neu, denn lange Zeit hatte sich Böll vom unmittelbaren politischen Urteil ferngehalten und Sprachkritik, den moralischen Appell und durchaus schematische Konfliktzeichnungen gegen die politische Analyse gesetzt. Kennzeichnend dafür ist seine frühe Formel, in der Literatur der Nachkriegszeit gehe es um das „Entziffern“ eines Unheils, „für das wir die Formel nicht fanden“ (BÖLL 1978: 285). In seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises verändert sich diese Haltung zu einem generellen Angriff auf das herrschende politische System. Jetzt zitiert Böll (2005: 325) Büchners *Straßburger Briefe* aus dem April 1833, die ihre Reaktion auf die gewalttätige Jugend mit der rhetorischen Frage verbinden: „Sind wir denn aber nicht in einem ewigen Gewaltzustand?“.

Schlöndorff zeichnet diese Linien sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch durch seine kinematographische Präsentation nach. Sein Film illustriert sehr genau Bölls Vorstellungen über Sprachkritik und über die Beziehung zwischen Sprache und Gewalt. Katharina, die von ihren Freunden „Nonne“ (KB 21:35) genannt wird, fordert Integrität, ihre Sprache ist einfach und klar, sie geht auf die repressive männliche Sprache nicht ein. Auf den aggressiven Satz des Polizeikommissars, „hat er dich denn gefickt“, ein Zitat, das unmittelbar Bölls Text entnommen ist, erwidert sie fast ohne Emotion, „so würde ich das nicht nennen“ (KB 13:34-13:41). Später erklärt sie, „Ludwig war nicht zudringlich, er war zärtlich“, doch der Kommissar antwortet nur: „das interessiert doch keinen Menschen“ (KB 19:50-20:11). Er ist auch derjenige, der jede psychologische Erklärung zurückweist, „wer sich so etwas vorstellen kann, gehört nicht zur Polizei“ (KB 27:48) sagt er zu seinem Assistenten, der Katharinas Gefühle zu rekonstruieren und zu verstehen sucht.

Kinematographisch ist diese Konfrontation von Gut und Böse, weiblich und männlich, individuellem Charakter und staatlicher Gewalt auf unterschiedliche Weise in Bilder verwandelt: Durch die Kameraeinstellungen, die konstant auf einzelne Personen gerichtet sind, durch die Schwarz-Weiß-Bilder der Überwachungsmonitore, welche die kolorierten Bildsequenzen der Handlung durchschneiden, durch die latente sexuelle Gewalt der Karnevalsszenen und die offene

Gewalt des Polizeiapparats. Während des Polizeieinsatzes der militärisch ausgerüsteten SEK erscheint Katharinas nackter Körper hilflos und entsexualisiert zugleich.

Diese ästhetische Dramatisierung von Gegensätzen wird durch Bildfolgen unterstrichen, welche die strukturelle Gewalt des Staates überzeichnen und schematisieren, ohne sie analytisch zu entfalten. Der Liebhaber, den Katharina nicht verrät, ist ein Geschäftsmann, der in engem Kontakt mit der politischen Klasse steht, er wird gedeckt durch Repräsentanten der katholischen Kirche und er hat sich, als die Situation für ihn schwierig wird, in ein Kloster zurückgezogen, um dort zu meditieren. Weil er seine Firma schützen möchte, will er nicht bekannt werden lassen, dass ein gesuchter Terrorist in seiner Jagdhütte Unterschlupf gefunden hat. Selbst Katharinas sonst verständnisvoller und fairer Arbeitgeber gibt seine Loyalität ihr gegenüber auf, als er zu befürchten beginnt, dass seine Firma dadurch Schaden erleiden könne, dass sie in Zusammenhang mit einer vorgeblichen Terroristin gebracht wird. In diesem Komplex von Kapital, Kirche und Staat, der in überzeichneten Bildern und Szenen auf die Leinwand gebracht wird, gibt es keine abweichenden Meinungen, selbst die vierte Gewalt, die Presse, handelt schon längst im Einverständnis mit der staatlichen Macht. Statt diese zu kontrollieren, ist sie selbst unkontrollierbar geworden.

Unter diesen Bedingungen ist es verständlich, dass sich die zurückhaltende Katharina vermeintlich übergangslos in eine rächende Instanz verwandelt, ihre Entwicklung wird von Schlöndorff dabei ohne jede Psychologisierung und in distanzierten Bildsequenzen gezeichnet. Gleichzeitig wird sie zu Schillers Erzählung des *Verbrechers aus verlorener Ehre* in Beziehung gesetzt, wenn sie ihre eigene Anschauung über Politik und Presse zuspitzt: „Es ist ja geradezu ihr Beruf, unschuldige Menschen um ihre Ehre zu bringen, manchmal um ihr Leben“ (KB 1:22:46).

Ungeachtet der Tatsache, dass das Ende, das der Film suggestiv präsentiert, in diesem Kontext durchaus als begründet verstanden werden kann, wird dadurch nicht nur eine komplexe politische Situation vereinfacht, sondern auch die literarische Vorlage der Novelle Schillers trivialisiert. Vor allem deshalb erscheint dieser Film nicht wirklich als Medium der Aufklärung. Viel eher liefert er ein Beispiel von Parteilichkeit, er selbst nimmt teil an einer zugleich ästhetischen wie ideologischen Rebellion gegen das, was er als politische Verschwörung ansieht. Dies wird gerade dann deutlich, wenn die Linearität, der im Film ungeniert präsentierten

Klischees ihre satirische Gegenposition erhält. Im Mittelpunkt der abschließenden Szene am Grab des Skandalreporters, den Katharina erschossen hat, steht eine Rede über die Freiheit der Presse, die vom Redakteur der aggressiven Boulevard-Zeitung gesprochen wird und die sich im Kontext der Filmhandlung in eine offene Satire verwandelt. Auf den ersten Blick durchbricht dies die pamphletistische Struktur des Films. Doch weder die Einlinigkeit der kinematographischen Strategien noch die implizite ideologische Botschaft des Films werden durch sie nachhaltig in Frage gezogen. Die ironische „Selbstaufhebung der Subjektivität“ (LUKÁCS 1971: 64), die für Hegel und Lukács Voraussetzung jeder kritischen Reflexion ist, wird auf diese Weise systematisch vermieden.

4. Die Dialektik der Politik: *Die Stille nach dem Schuss*

Im Film des Jahres 2000 nimmt Schlöndorff eine politische und ästhetische Position ein, die sich völlig von der des Films über Katharina Blum unterscheidet. Sie ist nicht mehr durch die einlinige politische Attacke geprägt, sondern durch die bestimmende Tendenz, alle möglichen Perspektiven und Antworten in Frage zu ziehen. Der Film des Jahres 2000 vermeidet deshalb entschieden die bipolare Konstruktion, die für den Film der alten Bundesrepublik kennzeichnend war. Beobachten lässt sich dies sowohl in Bezug auf die präsentierten Bilder als auch hinsichtlich der Sprache und der dramatischen Entwicklung der Handlung.

Die *Stille nach dem Schuss* dokumentiert damit zugleich die gewandelte politische Einstellung Schlöndorffs, dessen Werk ohnehin ganz unterschiedliche Fokussierungen hat. Grenzgänge, spannungsvolle Erfahrungen und differenzierte Urteile prägen diesen Regisseur seit er sich als Schüler entschloss, seine deutsche Gymnasialausbildung in einem französischen jesuitischen Gymnasium fortzusetzen, wo ihn, so berichten seine Erinnerungen, jesuitische Patres während des Volksaufstands in Budapest mit dem Kommunismus vertraut machten. Über das renommierte *Lycée Henry IV* führt ihn sein Bildungsgang schließlich an das *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*, das er sehr bald verlässt, um mit Louis Malle, später auch mit Jean-Pierre Melville, Alain Resnais und Bertrand Tavernier zu arbeiten.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

Diese Verbindung von Theorie und Praxis, der Wechsel von Deutschland nach Frankreich und zurück, die Verknüpfung von konzentrierter ästhetischer Arbeit mit politischer Reflexion prägen Schlöndorffs Leben und Arbeit. Dabei vollzieht sich sein Lebensweg nicht nur unter dem Einfluss von Vorbildern und Lehrmeistern, an denen er übrigens wie bei Louis Malle bewunderte, dass sie selbst keine Bildungsväter hatten. Auch er selbst brauchte keine Bildungsinstitutionen, um sich der politischen Konflikte der Nachkriegszeit und der Dialektik des Urteils bewusst zu werden, die in seinen Filmen thematisch werden. Der Algerienkrieg, die Bewegung der RAF, der Fall der Mauer und die ‚Wende‘, die polnische Revolution, deren Bedeutung für das Ende des Sozialismus er als zentral dargestellt hat, rückten gleichermaßen ins Zentrum seiner Arbeit. Bestimmend wird für ihn dabei das klare und differenzierte Urteil, er benennt die Dialektik politischer Prozesse und bildet sie ab, doch der Blick auf den Menschen ist ihm wichtiger als die Beurteilung der Ideologie.

Mit Schlöndorffs politischem verbindet sich ein ästhetischer und kultureller Grenzgang. Seine Filme spiegeln das Spannungsfeld politisch engagierter Autoren von Günter Grass über Heinrich Böll bis zu Alexander Kluge und Nicolas Born. Sie reichen aber auch ins Zentrum der Literatur, die Literaturverfilmung fasziniert ihn. Es beginnt mit der Verfilmung des *Jungen Törleß* (1965), findet in der Gegenwartsliteratur zu Grass und Böll, die *Blechtrommel* (1979) wird ein großer internationaler Erfolg. Aber auch zu Proust geht der Weg, dessen großen Entwurf der *Recherche* der deutsche Regisseur in *Eine Liebe von Swann* (1984) paradigmatisch umsetzt. Die Urteile und Wirkungen belegen, dass Schlöndorffs Schaffen in einer interkulturellen Spannung steht, die entschieden europäisch ist. Während sich die Regisseure der *nouvelle vague* an Amerika orientieren, rechnet er sich denen zu, die er selbst als „eingefleischte europäische Humanisten“ (SCHLÖNDORFF o. A.) bezeichnet.

Anpassung an die herrschende Diskursordnung ist nicht Schlöndorffs Sache. Mit der Verfilmung von Tourniers *Roi des Aulnes* (1996) wendet er sich nicht nur einem umstrittenen Autor zu, er beleuchtet auch die Komplexität und Widersprüchlichkeit der deutsch-französischen Beziehungen und ihrer wechselseitigen Projektionen. Er hat den Mut, ästhetische Qualität auch da ernst zu nehmen, wo sie unter ideologischem oder politischem Blickwinkel in Frage gezogen

wird. Dann zeigt er jenen „Eigensinn“, den Alexander Kluge (1981: 765-767) mit seiner literarischen und philosophischen Arbeit gegen die Ordnung des Bestehenden mobilisieren will.

Auch in der *Stille nach dem Schuss* löst sich Schlöndorff von gesellschaftlichen Vorgaben und herrschenden Meinungen. Zunächst allerdings steht auch in diesem Film die Darstellung einer weiblichen Protagonistin im Zentrum, die sich durch eine integre moralische und politische Haltung auszeichnet. Sie sucht Klarheit und unzweideutige Ernsthaftigkeit sowohl in politischen als auch in privaten Beziehungen, ein „Leben ohne Lug und Trug“ (SNS 1:27:30). Bis zum Schluss glaubt sie an eine politische Utopie: „Ich wollte vorwärts, nicht rückwärts“ (SNS 1:27:50), äußert sie.

Gleichwohl widersetzt sich die Wirklichkeit ihrem Wunsch nach Klarheit, die Protagonistin ist mit einer komplexen Situation konfrontiert. Sie schwankt zwischen unterschiedlichen politischen Orientierungen und Systemen, auch ihre lesbische Disposition gibt ihr das Gefühl, in einer Außenseiterposition zu sein. Nicht zuletzt deshalb formuliert sie schließlich einen doppelten Widerstand. Einerseits wendet sie sich entschieden gegen die revolutionäre Attitüde der RAF, die sich im politischen Aktionismus verliert und ihre ursprünglichen Zielsetzungen zu vergessen beginnt. Andererseits verweigert sie sich dem Zynismus des real existierenden Sozialismus, der ihr in der Äußerung eines Stasi-Mitarbeiters entgegen tritt: „Wir sind für die Leute und deshalb sind wir gegen sie“ (SNS 32:57). Katharina Blums zweigeteilte Welt ist in diesem späteren Film nicht nur durch unterschiedliche politische, sondern auch durch differente kulturelle Ordnungen abgelöst und zugleich dissoziiert. Die Gesellschaften der DDR und der Bundesrepublik Deutschland, der Kreis der Revolutionäre und die außergewöhnliche politische und kulturelle Situation in Beirut markieren mit unterschiedlichen Schauplätzen unvereinbare politische und soziale Register.

Kinematographisch wird die dadurch verursachte Dissoziation der Protagonistin durch einen Mix von Bildern der Alltagsästhetik und durch Farben zum Ausdruck gebracht, die einen Wechsel von Innen- und Außenraum betonen. Dazu kommt eine komplexe Präsentationsstruktur, die zwischen *slow motion* und beschleunigten Bildern pendelt und dabei zugleich unterschiedliche Register der westlichen und östlichen Musik benutzt. Mick Jagger und Keith Richards, Sting, Silly und die Gruppe Peak-up werden mit dem DDR-Lied der *Partisanen von*

Amur in Verbindung gebracht. Auch dies markiert einen entscheidenden Unterschied zum *Blum*-Film. Dort steht die Musik ausschließlich im Dienst der politischen Botschaft und der Handlung, es handelt sich um die klassische *Mood-Music* des Hollywoodfilms, hier wird die Musik zu einem austauschbaren Zeichen, das unterschiedliche Erfahrungswelten markiert, ohne irgendeine Identifikation mit diesen festzulegen oder zu verlangen. Die *Mood-Music*, die in *Katharina Blum* eine lineare und progressive Botschaft unterstreicht, ist durch musikalische Zitate ersetzt, die spielerisch präsentiert werden und die Handlung teils unterstreichen, teils konterkarieren.

Gegenüber den unterschiedlichen Herausforderungen durch unterschiedliche politische Systeme wird die psychologische und politische Haltung der Protagonistin ebenfalls ambivalent. Auf der einen Seite setzt sie selbst noch auf die Anforderungen und Normen einer kritischen Gegengesellschaft, besonders in der Deutschen Demokratischen Republik, wo sie einen Polizeioffizier fragt: „Interessiert ihr euch eigentlich für Menschen?“. Gleichzeitig wird sie mit dessen distanzierter Antwort konfrontiert, die völlig an ihrem eigenen emphatischen Zugang zur Wirklichkeit vorbeigeht: „Das ist unser Beruf“, antwortet er (SNS 59:49-59:54). Selbst nach dem Fall der Mauer hält sie noch an der Idee des Sozialismus fest: „Das war doch ein großer Versuch“ (SNS 1:30:54), sagt sie zu ihren Arbeitskollegen, und schließlich: „Ihr habt ja gar keine Idee, was auf euch zukommt“ (SNS 1:30:40).

Auf der anderen Seite macht ihr gerade die Liebe zu einer anderen Frau deutlich, dass es in der Gesellschaft der DDR für sie weder politisch noch persönlich eine Alternative gibt: „Du kommst hierher und ich möchte gehen. – Es ist wie es ist. Hier wie dort“ (SNS 37:18-37:26), bemerkt Rita als Antwort auf den Wunsch ihrer Freundin. Am Ende verliert die Protagonistin jede Rollensicherheit. „Du bist überall gesucht“ (SNS 1:32:10), erkennt sie und verzichtet auf jede Selbstverwirklichung im sozialen und politischen Bereich: „Was für ein versautes Ende“ (SNS 1:32:11), konstatiert sie mit Resignation.

Damit ist das Ende von Schlöndorffs Film durch eine auffällige Distanz zum bis 1989 herrschenden politischen Diskurs gekennzeichnet. Sein Film macht klar, dass seine Protagonistin ohne jede Perspektive ist, er zeigt, dass politisches Denken und öffentlicher Diskurs unvereinbar mit Ritas Phantasien über Selbstverwirklichung und Freiheit sind. Die visuelle und musikalische

Präsentation ihres Versuchs, mit dem Motorrad in die Freiheit zu fahren, endet in einer Katastrophe.

Der Ort dieser Katastrophe ist eine Grenze, die eigentlich schon gefallen ist. Es ist im wortwörtlichen Sinn ein Unort zwischen zwei politischen Systemen, die nur noch kurzfristig weiter bestehende Grenze zwischen dem westlichen und dem östlichen Deutschland. So geht es in diesem Film am Ende nicht mehr um die Suche nach einer anderen politischen Ordnung, sondern vielmehr um die Darstellung der Widersprüche und Spannungen, die beide Systeme in ihrem Kern bestimmen. Diese Spannung wird vom Einzelnen als Unvereinbarkeit des Imaginären mit dem Realen empfunden, für Schlöndorffs Rita gibt es keine Ordnung mehr, in der sie sich nachhaltig orientieren könnte.

Diese Desorientierung der Protagonistin findet ein signifikantes kinematographisches und zugleich semiotisches Äquivalent. Die von Schüssen getroffene und mit ihrem Motorrad stürzende Protagonistin wird von der Kamera in einer Pose gezeigt, die unverkennbar an den Schluss von *Easy Rider* (1969) erinnert. Zugleich nimmt der Soundtrack den Gestus dieses Hollywood-Films auf, der die Vernichtung einer Alternativwelt zugleich schildert und musikalisch verklärt. Das ideologische Desaster und die individuelle Katastrophe werden mit den neuen Zeichen des Medienzeitalters und den Bildern des Konsums verknüpft.

5. Das Ende des Ideologie und die Herrschaft der Bilder

Die hier behandelte Abfolge von Filmen spiegelt eine allgemeine Entwicklung der Formen medialer Präsentation von Wirklichkeit, die für Literatur und Film gleichermaßen aber mit unterschiedlicher Intensität Bedeutung gewinnt. Vor allem das Ende von Schlöndorffs zweitem Film zeigt paradigmatisch die neue Situation, die spätestens seit den achtziger Jahren für die visuelle Wahrnehmung im Medium des Films bestimmend wird. Es bestätigt zunächst die allgemeine Überlegung von MCHALE (1992) und anderen, dass in der postmodernen Welt die Zeichen des Konsums, der Politik und der Medien identisch werden, dass wir auf eine

zunehmend uniforme Zeichenwelt reagieren müssen, die sich im Film als ein visueller *overlay* zur Geltung bringt, der nivellierende Wirkung entfaltet.⁷

Dieser Sachverhalt hat gerade für den engagierten Film in Deutschland besondere Konsequenzen. Unter dem Einfluss der neuen Bilder einer globalisierten Wahrnehmung kommt es zu einer Austreibung der Ideologie aus dem Film. Deshalb ändern sich zugleich der Status und die Eigenart der Formen von Identifikation, die sich dem Zuschauer eröffnen. Diese beruhen nicht mehr allein auf Ideologie und Moral, sondern sie sind gleichzeitig durch spontane Reaktionen gesteuert. Die kritische Unterscheidung zwischen den differenten Strategien der *cool* und der *hot media*, die für MCLUHANS Medientheorie (1995) noch konstitutiv war, verliert ihre Bedeutung, die unterschiedlichen Verfahren beider medialer Strategien werden parallel und nicht mehr substitutiv eingesetzt. Identifikation erfolgt nicht allein durch Wissen und Erfahrung, sondern sie stützt sich zunehmend auf allein medial vermittelte „Ideoscapes“, wie es Arjun APPADURAI (1998: 11-40) ausführt.

Diese Situation, die in einem globalen Kontext selbstverständlich ist, hat auch Folgen für die deutsche Situation, sie konvergiert mit dem Sachverhalt, dass die Intellektuellen dort nach 1989 den Schutzraum der „machtgeschützten Innerlichkeit“ (LUKÁCS 1954: 163) verlieren, den ihnen ausgerechnet die Situation des kalten Krieges und die deutsch-deutsche Grenze gesichert hatten. Auch ihr Diskurs sieht sich nunmehr durch das mediale Zeichenfeld mit einer Doppelbewegung von Subversion und Depotenzierung konfrontiert, gleichzeitig erhält er durch diese neue Möglichkeiten des Ausdrucks. Die veränderte politische Lage erlaubt es zudem, dass eine jüngere Generation nicht nur den deutschen Intellektuellendiskurs über Politik, sondern auch die zentralen Fragen aus der Zeit der Außerparlamentarischen Opposition jenseits ideologischer Fixierungen und traditioneller Muster aufnimmt und weiterführt. Der Film wird nicht nur zum Beleg dieses Diskurswandels, durch seine Bildproduktion trägt er auch entscheidend zu dessen Modellierung bei.

⁷ Vgl. dazu auch HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change.* Oxford, Blackwell, 1989.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

So wird ausgerechnet an der medialen Präsentation des Themas Terrorismus deutlich, dass im Kontext der Postmoderne ästhetische Konfigurationen nicht nur gleichberechtigt neben ideologische Orientierungen treten, sondern dass sie die reale politische Erfahrung entscheidend modellieren oder sogar überlagern. Während Schlöndorff das Modell von *Easy Rider* zugleich zitiert und funktionalisiert, werden in Eichingers und Edels Verfilmung des *Baader Meinhof Komplex* stereotypisierte mediale Erinnerungen an Che Guevara, *Bonnie and Clyde* (1967) und Alain Delon so einmontiert, dass sie mitunter das Dokumentarische überlagern. Der Filmzuschauer wird mit einer postmodernen Depotenzierung konfrontiert, die zunehmend nicht allein seine medial vermittelte Wahrnehmung, sondern zugleich seine reale Erfahrung bestimmt. Selbstverständlich korrespondiert dieser Depotenzierung auch eine Repotenzierung. Es ist kein Zufall, dass der Che Guevara-Kopf, der in Deutschland gegenwärtig kaum noch Studentenzimmer beherrscht, beispielsweise in Südamerika zu einem universellen Zeichen geworden ist, das sich auf T-Shirts ebenso wie auf Postkarten findet und das nur noch vage eine konkrete politische Botschaft beinhaltet, übrigens auch gerade deshalb von populistischen Politikern beliebig eingesetzt und durch Rekurs auf andere revolutionäre Zeichen und Personen hybridisiert werden kann (Vgl. SENNETT 1998).

Für die Filme gilt das gleiche wie für die Wirklichkeit: prinzipiell interagieren auch in den politisch ambitionierten Filmen nicht nur unterschiedliche Inhalte, sondern zugleich differente Bildwelten, die zunehmend beliebig funktionalisiert werden können. Dabei verwischt sich im Medium wie in der Realität die Grenze zwischen dem Realen, dem Imaginären und der Simulation. Es ist kein Zufall, dass bereits die realen Vorbilder der Filmfiguren durch diese Konstellation des globalen Medienzeitalters bestimmt werden. Dass sich Andreas Baader an der Machoattitüde des Filmgangsters Alain Delon und zugleich am französischen *film policier* orientierte, war in der Wirklichkeit ebenso deutlich, wie es im Film präsentiert ist. Von Rudi Dutschke wiederum ist bekannt, dass dieser intellektuelle Repräsentant der Revolution besonders fasziniert von der medialen und ästhetischen Trivialisierung der Revolution in *Viva Maria* (1965) war (Vgl. WINKLER 2007).

Diese neue Interaktion von medialen und ideologischen Präsentationen der Wirklichkeit nach 1989 hat zwei völlig unterschiedliche Strategien im Umgang mit dem Thema des

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

Terrorismus hervorgebracht. Paradigmatisch lässt sich an Eichinger und Edels *Baader Meinhof Komplex* und Petzolds *Die innere Sicherheit* eine Entideologisierung zeigen, die beide Filme im Innersten bestimmt, obwohl sie in unterschiedlicher Weise mit dem Authentischen umgehen. Der Produzent Eichinger, der zuvor mit dem *Untergang* damit begonnen hatte, die jüngste deutsche Geschichte fern jedes moralischen Engagements in dezidiertem Distanz darzustellen, setzt mit Regisseur Ulrich Edel auf eine mediale Inszenierung des Terrors, die offenbar ganz bewusst die Zeichenwelt und die herrschenden Bildstrategien des internationalen Actionfilms favorisiert. Petzold dagegen entschließt sich zu einer Autonomisierung des Ästhetischen, die sich ganz in den Dienst einer entschiedenen Subjektivierung der Wahrnehmung stellt. Sein Film repräsentiert damit auch kinematographische Strategien, die man zu einer generellen Charakterisierung der sogenannten „Berliner Schule“ herangezogen hat, die *Innere Sicherheit* ist ja die kommerziell erfolgreichste Produktion dieser neuen Richtung.

Zum Begriff „Berliner Schule“ führt der Filmkritiker Rainer GANSERA (2001) mit Blick auf Arslan, Schanelec und Petzold aus: „Alle drei wollen die Wirklichkeit weder decouvrieren noch ironisieren. Sie erzeugen – ästhetisch am Gegenpol des Dogma-Vitalismus – Evidenzen, indem sie ihren Figuren Schönheit und Würde verleihen.“

In diesen Filmen dominieren Langsamkeit und Genauigkeit bei der Darstellung des Alltags, allein Petzold lässt auch pathetische Momente und Einstellungen zu. In der Regel sind „Berliner Schule“-Filme auch keine Genre-Filme. Ihr Realismus besteht in der Konzentration auf die Darstellung von Menschen und Dingen, so wie sie in unserer Alltagswahrnehmung erscheinen, es ist eine Form des Verismus, die sich jede Beeinflussung des Betrachters versagt. Durchweg fehlt deshalb auch die extradiegetische Musik, Hollywoods *Mood-Music*. Stattdessen dominiert die Wiedergabe wirklicher Geräusche. Diese kinematographischen Strategien zielen allerdings nicht auf eine Vortäuschung von Unmittelbarkeit, ihre Darstellung der Realität könnte man als einen reflektierten Realismus bezeichnen (Vgl. BAUTE et al. 2006).

6. Terror als mediale Inszenierung

Zweifellos ist die Demontage des Politischen, die den *Baader Meinhof Komplex* beherrscht, auch Dokument einer politischen Desillusionierung. Doch diese konturiert nicht mehr wie bei Schlöndorff die Ausweglosigkeit des Widerstandes, vielmehr zeigt sie die Fehleinschätzungen der politischen Realität der Bundesrepublik durch die Terroristen und die Widersprüchlichkeit ihres Handelns. Dabei werden scharf gezeichnete Psychogramme der Akteure mit einer präzisen Analyse der internen Gruppenhierarchie und ihrer ideologischen und psychologischen Zwänge verbunden. Zugleich arbeitet die am Action-Kino orientierte Darstellung mit ihrer ungeschminkten Darstellung von Brutalität entschieden jeder nachträglichen Heroisierung der RAF entgegen, in der ausgerechnet der politisch nicht besonders reflektierte Andreas Baader zu einem deutschen Che Guevara stilisiert wurde.

Pointiert werden kann der Wandel des politischen Diskurses auch, wenn man nicht nur die vom Film präsentierte Konstellation betrachtet, sondern diesen Film insgesamt mit den dokumentarischen Filmen *Stammheim* und *Mogadischu* und mit der Gemeinschaftsproduktion *Deutschland im Herbst* vergleicht.⁸ Gerade der letzte Film verwandelt – Rainer Werner Fassbinders Beitrag ist hier als einziger ausgenommen – den politischen Diskurs der *Kritischen Theorie* in einen sentimentalen Betroffenheitsdiskurs, der lange Jahre danach noch die Diskussionen der deutschen Linken bestimmt und entschieden zu ihrer vorübergehenden Marginalisierung beigetragen hat. Gegen diese und andere Produktionen gerichtet, vermerkt Andreas BORCHOLTE (2008) in seiner Besprechung in der FAZ, dass Edels Film endlich mit dem „pathetischen Muff von dreißig Jahren“, mit dem „Gefühlsterrorismus“ linksromantischer Filmemacher und Ex-Sympathisanten aufräume, die seiner Meinung nach bis heute der Faszination RAF erliegen.

Auch dieser Diskurswandel wird durch kinematographische Strategien repräsentiert. Schon der Beginn dieses Films zeigt einen deutlichen Kontrast zu Schlöndorffs *Stille nach dem*

⁸ *Stammheim*. Regie: Reinhard Hauff. Drehbuch: Stefan Aust. Mitwirkende: Therese Affolter, Ulrich Tukur, Sabine Wegner. Deutschland 1986. *Mogadischu*. Regie: Roland Suso Richter. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Mitwirkende: Thomas Kretschmann, Nadja Uhl, Said Taghmaoui. Deutschland 2008.

Schuss. Während dort der Banküberfall der Eingangsszene fast spielerisch inszeniert wird und Züge einer Slapstickszene erhält, dominiert im *Baader Meinhof Komplex* pure *action*, die überzeichnet scheint, aber zugleich die reale Brutalität und die Bedenkenlosigkeit gegenüber dem Töten von Menschen rekonstruiert und deutlich werden lässt. Anstelle des Blicks auf die Täter rückt der auf die Taten (Vgl. ROMAN 2008). Zugleich zeigt diese Eingangsszene paradigmatisch, dass Eichingers Projekt einer doppelten Ordnung untersteht, deren es sich selbst nicht immer bewusst ist.

Einerseits orientiert sich der Regisseur Edel streng an der peniblen zeitgeschichtlichen Dokumentation von Stefan Aust, die er detailgenau umsetzt. Andererseits verbindet er damit eine Bildstrategie, die konsequent Dokumentation und Fiktion miteinander verbindet. Für die Inszenierung benutzte der Regisseur Dokumentarmaterial, das zwischen die Spielszenen eingefügt wurde. Die Erstürmung der Lufthansa-Maschine *Landshut* durch die GSG 9 wird ohne gedrehte Szenen lediglich mit Originalaufnahmen von Polizei und Medien bebildet. Sofern möglich wurde auch an Originalschauplätzen gedreht. Dafür stehen sowohl die Eingangsszene, welche die Gewalt der Polizei gegenüber den Studenten bei der Schah-Demonstration zeigt, als auch eine Vietnam-Rede Rudi Dutschkes im Auditorium der FU-Berlin, welche die Studenten dazu bringt „Ho-Ho-Ho-Tschi-Minh“ zu skandieren. Technische Effekte des Films verstärken die Wirkung dieser Bildkombination. Bei der Darstellung von Innenräumen dominiert natürliches Licht, das nur mitunter verstärkt wird. Häufig präsentiert die Handkamera Bilder, die detailgenau Fernsehübertragungen und Originalfotos der damaligen Zeit nachstellen, so bei der Festnahme von Baader und Raspe in Frankfurt oder bei der Tötung Benno Ohnesorgs (Vgl. ROMAN 2008). Gegen den Vorwurf einer reißerischen Inszenierung vor allem des Angriffs auf den Dienstwagen des Arbeitgeberpräsidenten wendet sich der Regisseur lapidar mit dem Hinweis, dass bei diesem Überfall 119 Kugeln auf Schleyers Begleitmannschaft abgefeuert worden seien und dass es ihm darum gegangen sei, diese auch alle zu zeigen (Id.).

Allerdings sollte man gerade diese Äußerung nicht allein als einen Hinweis auf das Realistische der ins Bild gesetzten *action* deuten. Sie weist vielmehr auf den medientheoretisch relevanten Sachverhalt, dass die historische Rekonstruktion von Geschehen im Bildmedium und die mediale Inszenierung des Historischen den gleichen Gesetzen unterstehen, weil sie primär auf

die Sehgewohnheiten der Zuschauer eingehen müssen. Rekonstruktion und Konstruktion sind hier nicht mehr voneinander zu unterscheiden, nur eine radikale Verweigerung gegenüber den Gesetzen des Bildmediums könnte eine andere Perspektive eröffnen. Dies allerdings ist nicht der Weg von Eichinger und Edel.

Neben dem durchgängigen *overlay* von politischer Aussage und Bildstrategie ist die filmische Inszenierung des Terrors im *Baader Meinhof Komplex* durch eine Diskursüberlagerung gekennzeichnet, die zumindest in Ansätzen metareflexiv wird. Es ist nicht nur historisch richtig, sondern auch kennzeichnend für die Realitätswahrnehmung der im Film dargestellten post-modernen Inszenierung von Revolution, dass sie die Differenz kultureller Register ebenfalls ins Bild setzt. Zum Ausdruck kommt dies bei der Bebilderung des Psychogramms von Baader, der sich immer wieder durch sportliche Autos und schnelles Fahren als Held der Großstadt und zugleich wie ein Filmdarsteller präsentiert. In der Szene, in der er Peter-Jürgen Boock lässig seine Rocker-Lederjacke als Geschenk zuwirft, während dieser mit der nackten Gudrun Ensslin in der Badewanne liegt, bedient der Film zudem ungeniert die Popstar-Klischees der RAF (Vgl. BORCHOLTE 2008).

Noch deutlicher ist die Relevanz der kulturellen Register bei der Konfrontation der Baader-Meinhof-Gruppe mit der Realität eines libyschen Ausbildungslagers. Hier stoßen nicht nur unterschiedliche politische Orientierungen, differente soziale Register und Geschlechterbilder aufeinander. Beide Gruppen sind auch durch unterschiedliche Bildwelten bestimmt, die ihr Denken und Handeln prägen. Bei den Libyern ist es die martialische militärische Selbstinszenierung, bei den Deutschen die Bildwelt der sexuellen Emanzipation, die jetzt von Woodstock und Berlin in die Wüste verlegt wird.

Allerdings geht durch diese Überlagerung unterschiedlicher Bildebenen ebenso wenig wie durch den *overlay* von Bild und Diskurs der politische Klartext verloren, der dem Film eingeschrieben ist. Am Beispiel der Darstellung des Leiters des Bundesnachrichtendienstes Herold, aber auch mit Blick auf die Angehörigen der zweiten und dritten Generation der Terroristen wird dies deutlich. Die von Baader und Meinhof repräsentierte Form einer noch individualistisch geprägten Revolution hat den Kontakt zu ihrer ursprünglichen gesellschaftlichen Basis ebenso verloren wie den zu den Terroristen der Nachfolgenerationen.

Auf der anderen Seite zeigt das ruhige Kalkül des Bundesnachrichtendienstes, dass in der Tat längst eine Ausdifferenzierung des politischen Systems und der Strategien von Herrschaft begonnen hat. Sie ist allerdings anders als diejenige, deren Offenbarung die Terroristen zu erzwingen suchten. Das System der Überwachung stellt sich keineswegs in den Dienst eines faschistoiden Staates, und ausgerechnet der Vertreter des Überwachungssystems verlangt nach einer Analyse der politischen Gründe und Auslöser für den Terrorismus. Gleiches gilt für die Vertreterin der zweiten Generation des Terrorismus. Auch sie zerschlägt konsequent den herrschenden linken Diskurs und mahnt dazu, den Blick auf die politische Realität zu lenken, die sich aus dem Handeln von Baader und Meinhof ergeben hat. „Ihr kanntet sie nicht. Hört auf, sie so zu sehen, wie sich nicht waren“ (*BMK 2:15:08*), attackiert Brigitte Mohnhaupt die Nachfolgenerationen. So dokumentiert der Film von Produzent Eichinger und Regisseur Ulrich Edel am Ende, was der Ausgangspunkt von Petzolds Filmprojekt ist: die Revolution frisst ihre Kinder.

7. Das Ende des Engagements in den Bildern des Privaten

Petzolds *Die innere Sicherheit* konzentriert sich wie Schlöndorffs zweiter Film auf die Nachgeschichte des Widerstands. Eigentlicher Protagonist dieses Films ist ein zwölfjähriges Mädchen, Kind ehemaliger Terroristen, die noch immer auf der Flucht sind. Dem politisch begründeten Befreiungsversuch seiner Eltern, der das Kind in die Isolation gezwungen hat, steht dessen Abhängigkeit in einer Kleinfamilie gegenüber, die ihm keinen Raum zu eigener Entwicklung lässt. Diese Verschiebung vom Freiheitspathos zum individuellen Verzicht, von der großen politischen Geste zur Privatheit der Sozialisationserfahrung, die Petzolds Kamera inszeniert, ist typisch für die „Berliner Schule“ des deutschen Films, die sich in ihren Bildwelten, dem politischen und ideologischen Diskurs entschieden widersetzt.

Dieser neue Weg ist auch auf dem Feld des Kinematographischen kontrastiv zu Edels Konzept entfaltet. Wo bei diesem eine suggestive Kamera, schnelle Schnitte und der Wechsel zwischen *close-ups* und Bildfolgen mit dem Teleobjektiv dominieren, rücken bei Petzold

langsame Einstellungen, Totalen vor allem bei der Landschaftsdarstellung, aber auch ein langsamer Wechsel zwischen Außen- und Innenräumen in den Vordergrund. Dabei wird selbst in kleinen Einstellungen deutlich, dass die Eltern und das Kind in unterschiedlichen Bildwelten leben. Was diese mit den völlig anders inszenierten Bildern Edels verbindet, ist allerdings der Sachverhalt, dass sich in ihnen individuelle Wahrnehmung und standardisierte visuelle Formen der Alltagswahrnehmung häufig ununterscheidbar überlagern.

Auslöser für die Flucht der Eltern von Portugal über Deutschland mit dem Ziel Übersee ist ein gewöhnlicher Einbruch, der aus dem Blickwinkel der selbst von der Polizei Gesuchten als Polizeiaktion missdeutet wird. Die Flucht vollzieht sich in standardisierten Bildern von automobiler Bewegung. Lange Einstellungen zeigen Straßen, Grenzen und nationale Symbole wie Fahnen und Hoheitszeichen. Der Widerstand des Kindes gegen die Welt der Eltern dokumentiert sich dagegen in Szenen pubertärer Sexualität, dem Beharren auf einer konsumorientierten Kleidung und nicht zuletzt in der Verweigerung des Dialogs mit den Eltern. Auch die Konfrontation der überkommenen Lebensform der früheren Terroristen mit der sozialen und politischen Realität des gegenwärtigen Deutschland zeigt sich in standardisierten Bildern, mehr Bedeutung als der politische Diskurs erhalten die sozialen Abzeichen, mit denen die früheren Weggefährten ihr Ankommen im bürgerlichen *establishment* dokumentieren.

Von hier erschließt sich zugleich die Doppeldeutigkeit des Filmtitels „innere Sicherheit“. Er weist auf die Dialektik der Revolution, doch an die Stelle der distanzierten Analyse setzt er die Fokussierung auf das einzelne Subjekt, das zudem als Kind in einer besonderen Abhängigkeit von seinen Eltern steht. Deren Schutz erfährt es als Repression seiner privaten und intimen Lebensbedürfnisse. Die politische und soziale Kontrolle, die von den Erwachsenen einst bekämpft wurde, wiederholt sich in der Repressionsstruktur, die sie selbst für ihr Kind errichten.

Diese Dialektik wird jedoch an keiner Stelle diskursiv thematisiert. Vielmehr wird sie allein visuell und mit kinematographischen Mitteln deutlich gemacht. Dabei verschiebt sich der Fokus von Petzolds Interesse wiederum auf die subjektive Perspektive der Protagonisten, deren Dissoziation kommt in der Unsicherheit zum Ausdruck, die sie bei der Deutung allein visuell wahrgenommener Standardsituationen haben. Charakteristisch dafür ist die achte Szene des

Films, die in der Titelübersicht die Überschrift „Paranoia“ (*IS 37:27-39:13*) erhält, die, wie sich nachher erweisen wird, eine unmittelbare Vorausdeutung auf die Schlusszene ist.

Die flüchtende Familie kommt mit ihrem Volvo an eine Straßenkreuzung in dem Augenblick, in dem die Ampel auf Rot schaltet. Im gleichen Moment wird auch die Ampel für die kreuzende Fahrbahn rot, plötzlich stehen neben dem Volvo der Flüchtenden an den drei weiteren Einmündungen der Kreuzung große BMWs und ein Lieferwagen, ein anderer BMW nähert sich der Kreuzung und wendet angesichts der haltenden Fahrzeuge mit quietschenden Reifen. Als schließlich ein weiterer BMW hinter dem Volvo hält, steigt der Vater des Mädchens aus, wendet sich dem ebenfalls ausgestiegenen Fahrer des hinter ihm haltenden BMW mit erhobenen Händen zu, die Mutter im Wagen beugt ihren und den Kopf des Kindes in Erwartung eines Schusswechsels. Die Familie hat den Zugriff eines SEK erwartet, doch in diesem Augenblick schalten die Ampeln ihre Lichter völlig aus, die Fahrt kann weitergehen.

An dieser Szene, die, wiederum typisch für Petzold, zunächst aus der Innensicht des Autos und erst dann in einer Totalen gezeigt wird, sind zwei Dinge von Bedeutung. Zum einen korrespondiert die Erwartung des polizeilichen Zugriffs durch die Protagonisten exakt der Erwartung der Filmzuschauer, welche die Szene spontan in gleicher Weise wie die Flüchtenden interpretieren. Der Film arbeitet bewusst mit der Korrespondenz von subjektiver und standardisierter, medial vermittelter Wahrnehmung. Die visuelle Wahrnehmung der Zuschauer, die vermutlich noch nie einen polizeilichen Zugriff erlebt haben, wird durch Filmbilder einer solchen Situation überlagert, an die sie sich spontan erinnern. Zugleich weist diese Szene auf die letzte Sequenz voraus, in der tatsächlich der polizeiliche Zugriff mit drei BMWs erfolgt, die einen schweren Unfall provozieren, indem sie zunächst die Fahrerin durch eine Blendgranate attackieren und dann das Auto der Flüchtenden von der Straße abdrängen.

Die visuelle und kinematographische Inszenierung nimmt in dieser Szene die früheren imaginären Projektionen der Protagonisten auf, doch jetzt kommen die phantasmatischen Inbilder, welche die Flüchtenden in sich tragen, und die Abbildungen des Realen zur Deckung, die Filmbilder haben sie schon immer gemeinsam transportiert. Der schon von MUSIL (1978: 1138-1143) erkannte Sachverhalt, dass der Film mit den Bildern des Realen zugleich im Imaginären operiert, setzt sich auch in den distanzierten Bildern Petzolds um.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

Die für die „Berliner Schule“ insgesamt typische Konzentration auf das Private entfaltet in diesem Film eine ästhetische und politische Alternative zu Edels und Eichingers systematischer Historisierung und Entheroisierung der Baader Meinhof Gruppe. Doch obwohl beide Filme ein zentrales Thema der jüngeren Nachkriegsgeschichte völlig unterschiedlich präsentieren, beruhen sie doch auf denselben Voraussetzungen. Sie gründen einerseits auf einer Neubewertung der Bewegung von 1968 unter dem Blickwinkel der politischen und ideologischen Wende von 1989 in Deutschland. Gleichzeitig sind sie von Bildern bestimmt, die sich, typisch für die postmoderne Situation in Ästhetik und Gesellschaft, zunehmend jeder eindeutigen Kodierung entziehen. Die entideologisierende Strategie beider Filme ist nicht nur Folge einer politischen Wende, sondern auch Effekt gegenwärtiger medialer Präsentation von Wirklichkeit.

Literaturverzeichnis

- ANZ, Thomas (Hg.). *„Es geht nicht um Christa Wolf“*. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München, Edition Spangenberg, 1991.
- APPADURAI, Arjun. Globale Landschaften. In: Beck, Ulrich (Hg.). *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- BAUTE, Michael, KNÖRER, Ekkehard, PANTENBURG, Volker, PETHKE, Stefan, ROTHÖHLER, Simon. *„Berliner Schule“ – Eine Collage*. In: *Kolik*. Film. Sonderheft 6. 2006. <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1haltsverzeichnisVVorwort> (26/05/2010).
- BÖLL, Heinrich. *Essayistische Schriften und Reden 1. 1952-1963*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1978.
- _____. *Georg Büchners Gegenwartigkeit. Büchnerpreis-Rede 1967*. In: Ders. Kölner Ausgabe in 27 Bdn. Hg. v. Árpád Bernáth et al. Bd. 15. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2005.
- _____. *Rede zur Verleihung des Nobelpreises am 10.12.1972 in Stockholm*. In: Ders. Kölner Ausgabe in 27 Bdn. Hg. v. Árpád Bernáth et al. Bd. 18. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2003.
- _____. *Zehn Jahre später. Nachwort zur Katharina Blum in der Neuauflage 1984*. In: Ders. Werke in 27 Bdn. Hg. v. Árpád Bernáth et al. Bd. 22. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2007.
- BORCHOLTE, Andreas. Die Terror-Illustrierte. Eventkino ohne Impetus. *Der Spiegel*. 18/09/2008.
- DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, Edition Tiamat, 1996.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

- FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Aus d. Franz. von Walter Seitter. Frankfurt am Main, Fischer, 2003.
- GANSERA, Rainer. Glücks-Pickpocket. *SZ*. 03/11/2001.
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford, Blackwell, 1989.
- JASPERS, Karl. *Die Schuldfrage. Ein Beitrag zur deutschen Frage*. Zürich, Artemis, 1946.
- KORN, Karl. *Sprache in der verwalteten Welt*. Olten/ Freiburg, Walter, 1959.
- KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- LUKÁCS, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin, Aufbau-Verlag, 1954.
- LUKÁCS, Georg. *Theorie des Romans. Ein Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/ Neuwied, Luchterhand, 1971.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London/ New York, Routledge, 1992.
- MCLUHAN, Marshall. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn/ Paris, Addison-Wesley-Verlag, 1995.
- MUSIL, Robert. „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“. In: Ders. *Gesammelte Werke in 9 Bdn*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 8. Hamburg, Rowohlt, 1978.
- NEGT, Oskar/ KLUGE, Alexander. *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1981.
- PONTO, Corinna. Es war ein System, kein Komplex. Die Geschichte des deutschen Linksterrorismus wurde nie richtig aufgeklärt, der Mythos der RAF hat die wahren Hintergründe übermalt. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. Frankfurt am Main, 23/05/2010.
- ROMAN, Christian. Der Baader Meinhof Komplex. Filmstarts-Kritik vom 25.09.2008. [http://www.filmstarts.de/kritiken/71673-Der-Baader Meinhof Komplex.html](http://www.filmstarts.de/kritiken/71673-Der-Baader-Meinhof-Komplex.html) (26/05/2010).
- SCHIRRMACHER, Frank. Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten. Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung *Was bleibt*. *FAZ*. 02/06/1990.
- SCHIRRMACHER, Frank. *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- SCHLÖNDORFF, Volker. „Ich hab nie dazu gehört, aber ich habe einen sehr guten Einblick gehabt.“ *Volker Schlöndorff über Terrorismus, eigene Erlebnisse und Die Stille nach dem Schuss*. Artechock-Interview vom 14.09.2000. http://www.artehock.de/film/text/interview/s/schloendorff_2000.htm (25/05/2010).
- _____. *Geboren in Deutschland, als Filmemacher geprägt in Frankreich, weltweit als großer Regisseur anerkannt*. BR-Interview ohne Datumsangabe (o.A.). <http://www.br-online.de/kultur-szene/film/kino/0403/02779/> (11/03/2010).
- SENNETT, Richard. *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin, Berlin-Verlag, 1998.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

- SLOTERDIJK, Peter. *Theorie der Nachkriegszeiten. Bemerkungen zu den deutsch-französischen Beziehungen seit 1945*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.
- STERNBERGER, Dolf/ SÜSKIND, Wilhelm. *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen: neue erweiterte Ausgabe mit Zeugnissen d. Streites über d. Sprachkritik*. Hamburg, Claassen, 1968.
- WIEGEL, Gerd. Eine Rede und ihre Folgen. Die Debatte zur Walser-Rede. In: Klotz, Johannes/ Wiegel, Gerd (Hg.). *Geistige Brandstiftung. Die neue Sprache der Berliner Republik*. Berlin, Aufbau, 2001.
- WINKLER, Willi. „Ich war ein Kofferträger“. Interview mit Volker Schlöndorff. SZ. 10/09/2007.
- WITTEK, Bernd. *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg, Tectum, 1997.
- WOLF, Christa. *Kindheitsmuster*. Berlin, Aufbau-Verlag, 1976.
- _____. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin, Suhrkamp, 2010.

Recebido em 29/09/2010

Aprovado em 08/10/2010



Der Baader Meinhof Komplex

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 1 – i



Der Baader Meinhof Komplex

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 1 – ii



Der Baader Meinhof Komplex

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 1 – iii



Der Baader Meinhof Komplex

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 1 – iv



Der Baader Meinhof Komplex

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 1 – v



Der Baader Meinhof Komplex

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 1 – vi



Die innere Sicherheit

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – i



Die innere Sicherheit

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – ii



Die innere Sicherheit

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – iii



Die innere Sicherheit

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – iv



Die innere Sicherheit

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – v



Die innere Sicherheit

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – vi



Die innere Sicherheit

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – vii



Die Verlorene Ehre der Katharina Blum

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 3 – i



Die Verlorene Ehre der Katharina Blum

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 3 – ii



Die Verlorene Ehre der Katharina Blum

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 3 – iii



Die Verlorene Ehre der Katharina Blum

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 3 – iv



Die Verlorene Ehre der Katharina Blum

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 3 – v



Die Stille nach dem Schuss

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 4 – i



Die Stille nach dem Schuss

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 4 – ii



Die Stille nach dem Schuss

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 4 – iii



Die Stille nach dem Schuss

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p.22-52. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 4 – iv

Sprachbilder des Krieges. Zur ersten Fassung von Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*

Oliver Lubrich¹

Abstract: In his controversial first book *In Stahlgewittern* (1920) Ernst Jünger ascribes meaning to World War I not explicitly in ideological terms, as much as indirectly by using a highly metaphorical language. Jünger codes war in 32 image sequences in the fields of nature, human practice, culture, and anthropomorphism. Jünger's metaphors can be differentiated into various categories and characterized by their density, their relation, their interference and their variation. When two warring fractions, then, are described by the same iconic motifs, their oppositions seem to vanish. And when metaphors are confronted with their real referents, with signifying names and stereotyped jargons, their artificial character and epistemological function come to light. The implicit meanings these metaphors generate should not be simplified as celebratory aestheticising, nor refuted as fascist ideology. The individual codes are unequally subtle, they generate different semantics and they connote deviating political positions; they intersect and conflict. *In Stahlgewittern* they are both an expression of an ideological attitude as well as a symptom of profound unsettlement.

Keywords: Ernst Jünger; War; Metaphor; Ideology

Zusammenfassung: In seinem umstrittenen Erstlingswerk, *In Stahlgewittern* (1920), schreibt Ernst Jünger dem Ersten Weltkrieg weniger explizit einen ideologischen Sinn zu, als er ihn indirekt durch eine intensiv metaphorische Sprache mit Bedeutungen auflädt. Jünger codiert den Krieg in 32 bildlichen Sequenzen, die sich in den Feldern der Natur, der menschlichen Praxis, der Kultur und der Anthropomorphie verorten. Diese Sprachbilder lassen sich nach Typen differenzieren und in ihrer Dichte, Relation, Interferenz und Variation beschreiben. Dadurch dass dieselben Bilder auf beide Kriegsparteien angewandt werden, relativieren sie deren Gegensatz. Indem die Metaphern mit ihren realen Entsprechungen, mit sprechenden Namen und mit stereotypen Jargons konfrontiert werden, tritt ihre Künstlichkeit zutage und wird ihre epistemische Funktion deutlich. Die implizite Bedeutungs-Zuschreibung, die diese Metaphoriken erzielen, ist keineswegs einsinnig als Ästhetisierung oder Verherrlichung bzw. als kohärente faschistische Ideologie zu fassen. Die einzelnen Codes sind ungleichmäßig subtil, sie erzeugen verschiedene Bedeutungen, und sie konnotieren abweichende politische Positionen; sie geraten miteinander in Überschneidung und zueinander in Widerspruch. Es entsteht eine widerständige Semantik, die als Symptom einer Verunsicherung lesbar ist.

¹ Juniorprofessor für Rhetorik am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie am Exzellenzcluster „Languages of Emotion“ der Freien Universität Berlin. Email: lubrich@zedat.fu-berlin.de.

Stichwörter: Ernst Jünger; Krieg; Metapher; Ideologien

Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* (1920)² enthält kaum explizite Reflexionen über den Ersten Weltkrieg. Zwei Dutzend direkten Aussagen stehen einhundert intertextuelle Referenzen und vor allem viele Hundert Sprachbilder gegenüber, die zahlreiche Bedeutungen erzeugen. Inwiefern diese bildliche Codierung das vorherrschende Verfahren der Kriegsdeutung ist, lässt sich jedoch nicht allein quantitativ ermessen. Im Folgenden soll der Versuch dokumentiert werden, Jüngers Bildsprache struktural zu analysieren und ihre implizite Semantik zu entziffern. Wie inszeniert Jünger den Krieg metaphorisch? Und welche Sinnzuschreibungen werden über seine Bilder vermittelt?

1. Metaphorik

Auf den ersten Seiten legt Jünger die Spuren, denen seine Leser durch den Text hindurch folgen können, indem er in großer Dichte eindruckliche Sprachbilder plazierte.³ Durch ein bildliches Vokabular der Beschreibung erhält der Text eine zusätzliche Ebene, auf der sein Gegenstand modellhaft figuriert. Im Metaphorischen, so scheint es, lässt sich das Unbegreifliche am ehesten in vertraute Zusammenhänge bringen (Vgl. BLUMENBERG 1960; 1981; LAKOFF/JOHNSON 1980). Jünger übersetzt seine Erfahrung

² Als Textgrundlage dient die Erstausgabe von 1920, die erste von sieben ‚ Fassungen‘, zwischen denen der Autor erhebliche Überarbeitungen vorgenommen hat: Ernst JÜNGER, *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Hannover, 1920. (Für alle Zitate nach dieser Ausgabe werden im Text die Seitenzahlen in Klammern angegeben.) Die weiteren sechs ‚ Fassungen‘ erschienen 1922, 1924, 1934, 1935, 1961 und 1978: *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Berlin, 1922 (2. Fassung).– Berlin, 1924 (3. Fassung).– *In Stahlgewittern. Ein Kriegstagebuch*. Berlin, 1934 (4. Fassung).– Berlin, 1935 (5. Fassung).– *In Stahlgewittern*. In: Werke. Stuttgart, 1961, Band 1, S. 11-310 (6. Fassung).– In: Sämtliche Werke 1, S. 9-300; separat publiziert: Stuttgart, 1981²⁷ (7. Fassung). – Hermann KNEBEL (1991) untersuchte die quantitativ und qualitativ erheblichen Veränderungen. Knebel geht davon aus, dass Jünger ein „generatives Zentrum“ (das von Harro Segeberg herausgearbeitete Denkmodell der „Regressiven Modernisierung“) in jeweils verschiedener Weise realisierte. Die Programmatik verschiebt sich dabei von der Erinnerung des Kriegsteilnehmers über die Agitation des revolutionären Nationalisten zur humanistischen Literatur des elitären Schriftstellers. – Vergleiche auch KUNICKI 1993.

³ Der Untertitel, *Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*, bezieht den Text auf reale Aufzeichnungen, die im Krieg entstanden sind. Das Original-Tagebuch behielt Jünger bis zu seinem Tod im Privatbesitz. Es erschien erst 90 Jahre nach der Erstausgabe seiner literarischen Ausarbeitung als *Kriegstagebuch*

in eine kunstvoll durchkomponierte Metaphernsprache, die semantischen Codes entspricht und alternative Interpretationen eröffnet.⁴ Er führt sein Thema gleichsam in unterschiedlichen Tonarten durch.

Nach Friedrich Nietzsche und Paul de Man wäre ohnehin jedes Wort mindestens insofern mehrfach lesbar, als zwischen seiner ‚buchstäblichen‘ (vordergründigen, pragmatischen) und seiner ‚rhetorischen‘ (auf den ersten Blick oft übersehenen) Bedeutung zu entscheiden ist (Vgl. NIETZSCHE [1873] 1988; DE MAN 1979). Sobald bestimmte Figurationen proliferieren, treten sie zueinander in ein Verhältnis wechselseitiger Bestätigung und Verdeutlichung. Einzelne Metaphern, im erweiterten, aristotelischen Sinn,⁵ verbinden sich zu Bedeutungsketten. Sie konstituieren einen Subtext, sobald sich mehrere zu einer Verweisstruktur zusammenfügen. In die verschiedenen kommunikativen Strategien des Textes – Beschreibung, Schilderung, Reflexion und Analyse – sind Tropen eingelagert, die aufeinander reagieren. Aus einzelnen, verstreuten Elementen entstehen Sequenzen, Bereiche, Strukturen. Diese sind nicht strikt voneinander getrennt, sondern sie berühren und überschneiden sich. Verschiedene Subtexte ergänzen einander zu umfassenden Systemen der Signifikation.

Im Wesentlichen lassen sich vier Felder unterscheiden: Jünger codiert den Krieg, erstens als Ereignis der Natur, zweitens als ökonomische Praxis, drittens als Phänomen der Kultur und viertens als Anthropomorphismus.⁶

1914-1918, herausgegeben von Helmuth Kiesel (Stuttgart, 2010). John KING (2003) hatte zuvor die Aufzeichnungen mit den Druckfassungen verglichen.

⁴ Hermann Knebel macht Andeutungen hinsichtlich einer „Einbettung des Kriegsgeschehens in sinnstiftende Diskurse“, die Jünger implizit und latent „über die Darstellungstechnik“ erzeugt (KNEBEL 1991: 391). Harro Segeberg spricht von einem „absichtsvoll durchkomponierten Text mit beziehungsreich angeordneten Sprachbildern“ (SEGEBERG 1991: 344 f.). Die umfassendste Studie – zu Jüngers literarischen Werken bis 1933 – hat Hans VERBOVEN (2003: 15-27, methodischer Teil) vorgelegt.

⁵ *Poetik*, 21-22; *Rhetorik*, III.2, 4, 10, 11.

⁶ Es muss darauf verzichtet werden, im einzelnen die Belege anzuführen, deren vollständige Erhebung der folgenden modellhaften Rekonstruktion zugrunde liegt. Vergleiche LUBRICH 2003: 148-224; sowie die auf *In Stahlgewittern* sich beziehenden Abschnitte bei VERBOVEN 2003, der eine alternative Strukturierung vorschlägt: S. 29-35 (Wasser), S. 55-61 (Feuer), S. 81-85 (Musik), S. 96 f. (Schauspiel), S. 110-115 (Produktion), S. 148-152, S. 167 ff. und S. 175 ff. (Verwandlung), S. 182 ff. (Jagd), S. 190 f. (Rausch), S. 195 ff. (Übernatürliches), S. 203 ff. (Raum).

Erstes Feld: Natur

Der Krieg figuriert als Naturereignis:

(1) **Kosmos:** Auf höchster Ebene lässt er sich in Bilder der Astronomie bringen: Ein großes Geschoss erscheint dann als Sonne, Explosionen im Hintergrund als Planeten und eine Kampfstellung als Mond.

(2) **Wetter:** Bereits im Titel, *In Stahlgewittern*, ist der Krieg als klimatischer Vorgang verbildlicht. Und Jünger dekliniert dieses Motiv durch: Beschuss oder Offensiven erscheinen als Unwetter, Sturm, Orkan mit Donner, Blitzen, Wolken, wirbelndem oder tosendem Wind, Hagel und Regen, in starkem Prasseln, als leichte Schauer oder sogar als Schnee. Sie kündigen sich an, indem zu spüren ist, dass „etwas in der Luft liegen mußte“ (35, 45) oder dass die „Stimmung [...] schwül“ wird (37). Sie brausen auf; und flauen ab. Was zurückbleibt, ist eine Art Tau, der für menschliches Blut steht. Der Einzelne sieht sich „einem Ausbruch der Elemente gegenüber“ (51 f.). Als künstliches Naturereignis drängt sich der Krieg gegenüber der eigentlichen Natur in den Vordergrund: „Selbst die Naturgesetze“, heißt es über einen Angriff im Frühjahr, „schiene ihre Gültigkeit verloren zu haben; die Luft flimmerte wie an heißen Sommertagen.“ (144)

(3) **See:** In ihren Gräben fühlen sich die Soldaten wie auf einer Insel von einem Taifun umtost oder wie auf einem in Seenot geratenen Schiff. Das Schlachtfeld mit seinen Trichtern ist dann das Meer, die Unebenheiten des Geländes werden zu Wellen. Als Offizier ist Ernst Jünger der „Kapitän“ (163). Die Bewegungen seines Stoßtrupps durch die Nebel des nächtlichen Niemandslandes werden zu „Irrfahrten“ (119). In Ausformung dieser Bildlichkeit erscheinen Stellungen als Küste und Verteidigungswälle als Deiche, auf die das Meer des feindlichen Beschusses und die Wogen der Angriffe zu laufen wie eine Brandung, die sich mit der Regelmäßigkeit von Gezeiten nähert und wieder zurückzieht. Die Bewegungen der Truppen werden sichtbar als Ströme, die aus dem Hinterland der Front zufließen und sich dort aufstauen, bevor sie sich ins Meer der Todeszone ergießen und auf die feindlichen Linien zurollen. Der einzelne Soldat wird wie von einer Strömung oder einem Strudel mitgerissen. Und sogar das Leid ist in derselben Metaphorik erfasst: Das Blut scheint, wie Wasser, zu strömen.

(4) Land: Alternativ zur Vorstellung von Wasser und Meer durchläuft das Kriegsgebiet eine Metamorphose verschiedener Landschaftsformen: Wüsten, Felder, Wälder, Hügel, Geisire und Vulkane. Während sich einerseits reales „Ackerland zur Wüste verwandelt“ (60), wird das Kriegsgebiet andererseits zu einem „Feld“. Die Masse der Detonationen zeigt sich als „Wald von Einschlägen“ (94). Geschosse, die im durchnässten Boden auftreffen, bringen „hochsitzende[] Schlammgeisire“ (98) hervor. Trümmer von Dörfern werden zu „gewaltige[n] Hügel[n]“ (50). Kanonaden lassen „die Erde erzittern“ (143), wie ein Erdbeben – oder „vulkanartige[] Explosionen“ (144). Am Ende hat die Artillerie eine neue Landschaftsform geschaffen: die „Trichterlandschaft“ (121). Die Soldaten passen sich dieser Bildlichkeit ein: Wie Pflanzen sind sie mit ihrem „Abschnitt“ im Graben „verwachsen“ (25); und „dem Gegner ein Dorn im Auge“ (80).

(5) Tiere: Der Krieg erscheint als Treiben der Fauna. Soldaten, Panzer, Flugzeuge, Geschütze und Geschosse phantasiert Jünger als Tiere. Männer werden zu Tigern. Im Rausch kämpfen sie wie „Werwölfe, die heulend durch die Nacht hetzen“ (146). Solche, die Gefallene ausplündern, verhalten sich wie „Hyänen []“ (142). Der Stoßtruppführer versteckt sich in einem „Fuchsloch“ (53). Ein Sterbender „dehnte sich fast wohligh wie eine Katze“ (158). Nach verschiedenen Kriterien inszeniert Jünger Soldaten als Hunde, Schweine, Maulwürfe, Igel, Hühner, Robben, Amphibien, Eidechsen, Schlangen oder Ameisen. Mitunter vermerkt er auch, welche Eigenschaften von denen eines Tieres fehlen: „[I]ch bin keine Eule, die ihren Weg im Dunkeln findet!“ (114) Die Tierwerdung wird dadurch deutlich, dass sich Hände in Krallen verwandeln. Menschen aktivieren ihre „niederer Instinkte[]“ (71). Bisweilen müssen sie wie Pferde „gezügelt“ (174) werden. Beim Antreten zum Angriff fühlen sich die Kämpfer, wie „[w]enn ein Tier der Wildnis aus seiner Höhle hervorgezerrt wird“ (143). Wie Insekten agieren sie in Schwärmen. Wie Vögel flattern sie auseinander, oder sie richten sich ein in Nestern. Sie kämpfen, bis sie „wie ein erschöpftes Tier zusammenbr[e]ch[en]“ (102). Verwundete geben ein „Geheul“ (15) von sich, „als ob sie am Spieß stäken“ (86). Tote verwandeln sich, verwesend, in Fische. Und auch der Krieg selbst ist ein Tier: Er zeigt seine „Krallen“ (2). Die Kanonen, ihre Granaten und deren Einschläge verhalten sich wie Wölfe: Sie heulen, fauchen, bellen, brüllen und verschlingen. Mitunter erkennt man sie an ihrem vogelhaft flatternden Geräusch. Oder sie wühlen sich maulwurfsgleich in den Boden. Gewehrfeuer erzeugt den insektenhaften Eindruck eines Bienenschwarms. Handgranaten sehen aus wie Eier. Gräben und Wege nehmen die Form von Schlangen

an. Tanks bewegen sich „gleich unbeholfenen Riesenkäfern“ (165). Flugzeuge, die unheilvoll über ihm kreisen, erlebt der Infanterist als Aasgeier, während er eigene Maschinen als Flamingos wahrnimmt. Das Surren der Motoren erinnert ihn an Moskitos.

Zweites Feld: Praxis

Planeten, Wetter, See, Landschaft und Tierwelt liegen außerhalb menschlichen Handelns. Eine zweite Reihe von Bildlichkeiten bringt genau dies zur Sprache: verschiedene Formen menschlicher Praxis.

(6) Jagd: Eine der frühesten Formen organisierten Handelns ist die Jagd. Jünger sieht den Kampf als Hetz- oder Treibjagd, in der sich die Rollen von Jäger und Wild vertauschen. Einzelne Aspekte lassen sich als Lauer, Pirsch oder Fallenstellen inszenieren. Menschen „sprangen wie die Hasen hin und her“ (100); wenn sie getroffen wurden, „schlugen [sie] Rad wie getroffene Hasen“ (179). „Mit der gesteigerten Freude eines Weidmannes sah ich, daß wir einen gewaltigen Fang gemacht hatten“ (129). – Er selbst, erzählt Jünger, „jagte“ Plünderer fort (142). Immer wieder gebraucht er das Basiswort „jagen“ auch im Hinblick auf Geschütze und Geschosse: Von berittenen Batterien schreibt er, dass sie „vorjagten“ (126). „[Es] jagte eine Explosion die andere“ (97).

(7) Viehzucht: Aus dem Bereich der Viehzucht leiten sich drei Vorstellungen ab: die von der willenlosen Herde, aus der sich der tapfere Einzelne abhebt; des Weiteren die, dass feindliches Feuer die Truppen wie Vieh (zurück-)treibt; und schließlich die, dass Soldaten, massenhaft geschlachtet werden.

(8) Ackerbau: Diverse Sprachbilder machen den Krieg zu einem landwirtschaftlichen Vorgang. Zunächst wird das Kampfgebiet, wie gesehen, von einer natürlichen Landschaft zu einem bearbeiteten Feld. Die Armeen bewirtschaften es, indem sie Anhebungen beseitigen, mit ihren Geschossen furchen, pflügen, umwühlen, umwälzen und wie mit der Hacke bearbeiten. Dann pflanzen und säen sie. Als Gegenstand dieser Landwirtschaft werden die Soldaten phantasiert: Sobald sie in Blüte stehen, werden sie geerntet, niedergemäht. Ihre Körper gehen wie Dünger in den Kreislauf der Materie ein. Bei Kriegsende kommt beides zusammen, die Aussaat des Kampfes und die Früchte des Sieges. Zunächst hat man sich Gewehrkerne als „Bleikerne“ (85) vorzustellen, später

werden Handgranaten als „zitronenförmig[]“ (110) beschrieben. Am Ende kann Jünger trotz der Niederlage seine „Früchte des Sieges“ (153) ernten, als man ihm im Lazarett „Zitronenlimonade“ serviert (181) und den Orden „Pour le Mérite“ verleiht (181).

(9) Handwerk: „Der Krieg ist der Handwerke härtestes“, die Soldaten sind „seine Meister“ (71). Sie bearbeiten einander mit Hammer und Amboss, mit Zange und Schrauben; sie stanzen, hobeln, bohren. Von Militärärzten heißt es, sie „walteten [...] ihres blutigen Handwerkes.“ (64) Neben dem Schlosser- und dem Tischlerberuf werden zwei Gewerbe benannt: der Müller und der Uhrmacher. Der Krieg selbst wird zu einer Mühle, in der Menschen und Dinge zermahlen werden. In beschossenen Unterständen leiden Soldaten unter dem „Uhrwerk fallender Tropfen“ (VI). Allmählich werden sie stumpf wie abgenutzte Werkzeuge.

(10) Bergbau: Der Stellungskrieg ist insofern mit dem Bergbau vergleichbar, als Gräben und Bunker wie Stollen erscheinen und die Soldaten, die sie graben, wie Bergarbeiter. In ihren metertief in die Erde getriebenen Schutzlöchern verbringen sie ihr „Leben kümmerlich unter Tage“ (V).

(11) Industrie: Indem er die Bilder ökonomischen Handelns technisiert und modernisiert, gestaltet Jünger den Krieg als industrielle Produktion. Diese Bildlichkeit funktioniert auf zwei Ebenen: Im Großen gesehen, ist das Schlachtfeld eine Fabrik: eine Art Meta-Maschine, ein gigantischer Betrieb, ein Getriebe, in dem unzählige Hebel wirksam werden und ein Rädchen ins andere greift. Innerhalb dieser Fabrik sind diverse Instrumente, Mechanismen und Prozesse am Werk: Maschinen, Apparate, Techniken, Material und Energie. Aber was ist das für eine Fabrik? Was produziert sie? Das einzige konkrete Motiv, das sich herausbildet, ist das eines Eisenwerkes, in dem aus dem Rohstoff Platten hergestellt werden: ein Walzwerk. Diese Metapher wird stark profiliert und auf diverse Aspekte angewandt: auf Panzer, Geschosse, Gas – und Truppen. Die Soldaten sind dabei nicht nur die Fabrikarbeiter, sondern auch der Rohstoff, der eingeschmolzen, mit Stahl bearbeitet und zu einem Produkt geformt wird. (Immer wieder werden sie „verladen“, „abtransportiert“ und wieder „ausgeladen“.)

(12) Arbeit: Mit dem Begriff „Arbeit“ belegt Jünger die Tätigkeit im Schützengraben oder im Hinterland, konkret das Ausheben von Befestigungen, das Vordringen zu den feindlichen Linien, das Schießen und Töten – und das Bergen von Leichen aus Trümmern und Schlamm. Das Motiv wird allerdings nicht auf handwerkliche oder in-

dustrielle Tätigkeiten beschränkt, sondern auf behördliche oder freiberufliche erweitert. Der Krieg wird zu einer Berufstätigkeit, in der Beamte und Angestellte ihre Spezialgebiete haben und nach langen „Arbeitszeiten“ ihren Feierabend genießen. (Der Begriff ist auch auf die Gegner angewandt, jedoch nur im engeren Sinn der Schanzarbeit.)

(13) Ökonomie: Auch in der Handels- und Finanzökonomie ist der Krieg als Phänomen des Kapitalismus zu verstehen. Jünger verwendet eine weite Palette wirtschaftlicher Begriffe, um einzelne Aspekte zu illustrieren: Geschäft, Geld, Kosten, Preis, Sparen, Etat, Taxe, Zoll, Export, Tausch, Vertrag, Verkauf und Quittung.

Drittes Feld: Kultur

Der Krieg wird kulturalisiert. Er wird kollektiven Modellen des Weltverständnisses eingegliedert und in der Form entsprechender kultureller Praktiken inszeniert.

(14) Religion: Jünger stellt das Geschehen in übernatürliche, metaphysische Zusammenhänge. Der Krieg ist heilig. Sein Erlebnis entspricht einer religiösen Erfahrung, sein Ablauf einer sakralen Zeremonie. Das Schlachtfeld wird zu einem Wallfahrtsort, zu dem man pilgert, um voller „Ehrfurcht“ (1) „den Segen über sich ergehen zu lassen“ (156), eine „Prophezeiung“ (163) entgegenzunehmen, an einem Gottesdienst teilzunehmen oder ein Eremitendasein zu führen. Die zentralen (christlich) theologischen Kategorien, die Jünger einsetzt, sind Hölle und Teufel, Wunder, Engel und das „Jenseits“. Da es keine ernsthaften Referenzen auf einen ‚Gott‘ gibt, die über das Niveau von Redensarten hinausgingen, verbleibt dies im Metaphorischen.

(15) Ritual: Die einem religiösen Weltbild entsprechende Handlung ist das Ritual. Der Krieg wird zu einer kultischen Veranstaltung. Wenn er ein Opferritus ist, dann sind die Soldaten die Geopferten, und die Offiziere fungieren als Opferpriester.

(16) Fest: Eine vom religiösen Kult sich ablösende Form ist das Fest: Als „blutiges Fest“ (178) bewahrt es das Tödliche des Ritus, als „Fastnacht der Hölle“ (52) die christliche Dimension. Als Orgie erhält es antike, sinnliche und sexuelle Konnotat.

(17) Theater: Jünger fasst den Krieg als „Schauspiel“, als „Spektakel“. Genauer definiert er dieses, generisch, als „Drama“ (25) oder als Tragödie mit Akten, Szenen,

Zwischenspiel, Kulissen und Vorhang. Eine besondere Rolle spielt die Maske: als Maske des Krieges, maskenhafte Gesichter, Totenmaske – oder auch Gasmasken. In einer selbstreflexiven Passage stellt Jünger sein Verfahren der Theatralisierung in Frage: „Heute schmeckt es mir etwas nach Theater“ (101).

(18) Musik: Jünger beschreibt die Geräusche der Schlacht – einschließlich der Laute, die Soldaten von sich geben, als eine Musik, die in verschiedenen Tonarten, Tönen, Klängen und Gesängen zu hören ist, mit Melodie, Takt, Refrain und Ouvertüre, dirigiert von den Kommandeuren der Artillerie. Vier Instrumente treten einzeln hervor: Pfeifen, Trommeln, Glocken – und eine Leier.

(19) Tanz: Wenn Armeen für Musik sorgen, wird das Schlachtfeld zur Tanzfläche: zum „Tanzplatz des Todes“ (166). Als die Beschießung anfangt, schreibt Jünger, „begann [...] der Tanz“ (39). Im Krieg scheint alles zu tanzen: Beschuss, Feuer, Splitter, Erde, panische Menschen, Tote, Kompassnadeln und Gegenstände in der erhitzten Luft.

(20) Literatur: Neben dem theatralischen Genre des Dramas bzw. der Tragödie und ästhetischen Kategorien, die auch in der Literatur eine Rolle spielen, wie zum Beispiel das Grotteske, wird auch das genuin Literarische, nämlich das Prosaische des Krieges markiert. Einzelne Prosa-Gattungen erhalten eine besondere Funktion: die Fabel, das Märchen, die Schauergeschichte, die Abenteuer-Erzählung und der Wildwest-Roman. Die Handlung des Krieges tendiert ins Fabel- oder Märchenhafte. Die Ästhetik der *Gothic Novel* wird besonders intensiviert: Das Geschehen ist gespenstisch, unheimlich, „geheimnisvoll“, phantastisch, ein Phantom, ein Spuk voller „Schattengestalten“. Das Abenteuer und das Motiv der Schatzsuche werden mehrfach angesprochen. Auch der Wilde Westen, dessen literarische Rezeption über Karl May (36) eingespielt wird, eignet sich als Deutungsmuster: Der „Wildwest“ (25) ist ein Raum, in dem das Recht des Stärkeren gilt, in dem Freund und Feind als „Cowboy“ (162) und „Indianer[]“ (6) in sprichwörtlicher Gegnerschaft aufeinander treffen. (Figuren wie „[B]iwak[]“ (57) und „[M]arte[r]“ (143) fügen sich in dieses Bezugssystem.)

(21) Bildende Kunst: Jünger verwendet Kategorien der Ästhetik, um die „Künstleraugen“ (169) eines Grabenkämpfers auf die Stellung der Feinde zu bezeichnen, das „geniale[]“ (69) Zerstörungstalent und die „genial konstruierten Höllenmaschinen“ (72) – oder auch den „grotteske[n]“ (135) Anblick der Verheerung. Neben den an-

deren Künsten (Theater, Musik, Tanz, Literatur) ist auch die Bildende Kunst metaphorisch ausgeprägt. Das Motiv der Bildhauerei bezieht sich auf die Soldaten, die bereits in der Ausbildung wie eine Skulptur „nach allen Regeln der Kunst zum militärischen Menschen geschliffen“ (8) oder spätestens im Krieg in eine Plastik gegossen werden. Der Mensch kann aber auch dadurch zur Statue werden, dass er im Angesicht des Grauens wie durch den Blick der Gorgo „versteinert[]“ (124). Die Munition wiederum nimmt den Charakter von Kunstgegenständen an: „Die überall verstreuten Geschosse und Granatsplitter waren von einer schönen, grünen Patina überzogen.“ (43)

(22) Malerei: Der Krieg erscheint als Gegenstand ästhetischer Erfahrung. Im privilegierten Modus optischer Wahrnehmung lässt er sich wie ein Gemälde betrachten. „Die Landschaft war malerisch verziert durch die vielen [...] Kriegersleute“ (9). „Das Bild des Krieges war nüchtern, grau und rot seine Farben“ (V). Immer wieder beschreibt Jünger das Geschehen als „Bild“, dessen Ausschnitte gerahmt wirken.

(23) Architektur: Überall treten architektonische Elemente zutage: Die Effekte der Geschosse zeigen sich als Türme, Säulen, Sperren, Riegel, Ketten, Wände, Wölbungen, Bogen oder Brunnen. Aber auch die Haltung der Soldaten (als Pfeiler, Riegel oder Kette), das Aussehen der Stellungen (als Terrasse oder Hütte), die Natur des Schlachtfeldes (als Teppich) und der Eindruck des Schrecklichen werden in der gleichen Bildlichkeit dargestellt.

(24) Sport: Sportarten aus zwei Bereichen werden aufgerufen: der Ballsport, demzufolge die Geschosse und vor allem Handgranaten die Rolle von Bällen einnehmen, und der Kampfsport: Ringen, Boxen und Fechten. Jünger beschwört einen „Sportsgeist“, dessen Ethos den Kampf reguliert.

(25) Spiel: Diverse Spiele dienen als Modelle des Verstehens: Strategiespiele wie Schach, Glücksspiele wie Kartenspiel, Würfeln oder Lotterie, Schießspiele wie Kinderpistolen mit Platzpatronen, Sportschießen auf Zielscheiben und Schießbuden auf dem Rummelplatz. Eine weitere Gruppe bilden Schneeballwerfen, Rasseln, Kegel und andere Kinderspiele und Spielzeuge. Im Hinblick auf eine Offensive, an der er teilnahm, sagt Jünger, dass im Rückblick selbst „die größten der überstandenen Schlachten dagegen ein Kinderspiel schienen“ (143). Demgemäß erfahren sich Soldaten bisweilen als Minderjährige: in der Schlacht fühlen sie sich wie ein Kind, das sich verlaufen hat;

in der Trauer um getötete Kameraden weinen sie wie Kinder; und im Tod nehmen sie das Aussehen von Kindern an.

(26) Schule: Die Idee der Schule durchzieht den Text leitmotivisch: Der erste Kriegsmonat war „eine gute Schule“ (7). Die Straße eines Ortes, in der Offiziere untergebracht sind, „nahm [...] das Aussehen eines Studentenviertels an“ (91). Kampfeifer wirkt wie pennälerhafte „Rauflust“ (131). Wie einem aufsässigen Primaner hat Jünger einem Gegner die Leviten gelesen, „den frechen Posten durch Handgranaten gezüchtigt“ (88). „Im Kriege lernt man gründlich, aber das Lehrgeld ist teuer.“ (142)

(27) Ziviles Leben: Elemente bürgerlicher Alltagskultur sind über den Text verstreut: Das Kriegsgebiet wird zu einem Jahrmarkt, erstürmte Unterstände zu einem Trödeladen und besetzte Dörfer zu Irrenhäusern. Der Krieg hat dem Gelände seinen „Stempel aufgedrückt“ (28). Ein Unterstand „tropfte“ „wie eine Gießkanne“ (28) – oder er wird „wie eine Streichholzschachtel zermalmt“ (69). Kampfhandlungen erinnern an Fegen und Wischen, Kämmen und Rasieren, Besuch und Empfang. Einen Offizier bezeichnet Jünger als „unbehagliche[n] Nachbar[n]“ (30). Splitter nehmen die Form von Nadeln an. Eine verkohlte Uniform sieht aus wie ein Frack. Drastisch beschreibt Jünger die Körper der Verwundeten und Toten in Metaphern von Haushaltsutensilien: „Dem einen war der Kopf abgeschlagen[,] und der Hals saß am Rumpf wie ein großer, blutiger Schwamm.“ (76) „Ein anderer, dem ein dreieckiger Lappen vom Hinter Schädel herabhing, stieß fortwährend schrille, erschütternde Schreie aus.“ (15)

Viertes Feld: Personifizierung

Über Anthropomorphismen erhält der Krieg menschenähnliche Züge.

(28) Person: Krieg und Tod erscheinen als Figuren, als Allegorien: als finstere Wesen, Dämon, Moloch oder Monster, das erwartungsvoll zwischen den Armeen steht, um die Menschen in seine Arme laufen zu lassen, das mahnende Rufe ausstößt oder düster murrte, das einen Schatten wirft, seine Fratze zeigt und sich grinsend über das Sterben freut. Sie treten in Erscheinung als Reiter, Jäger oder Unhold (mit Keule). Das Ungeheuer ist nicht nur abstrakt allegorisiert, sondern auch konkret bildlich vorstellbar: mit Krallen, als feuerspeiender Drache, der auf der Lauer liegt, um sich seine Opfer zu

greifen, seinen Atem herüber wehen lässt und die Menschen verschlingt. Sobald die Vorstellung eines überdimensionalen mythischen Unholds installiert ist, werden die Effekte der Schlacht inszenierbar als deren Hieb, Streich, Schlagen, Schmettern, Stampfen, Stapfen, Packen, Stoßen, Hacken oder Blasen. Analog wird der Krieg begrifflich als Kampf zweier Personen, zu denen zusammengefügt die beiden Armeen sich denken lassen: Die gegnerische Seite wird als *der* Feind gefasst; und auch die deutsche Armee wird zu einer Person stilisiert, die „auf ständigem Kriegsfuße“ (66) ist und ihre Hand bzw. Faust zum Einsatz bringt. Einzelne Einheiten oder Trupps werden als Kollektivkörper imaginiert, denen beispielsweise „der Mund durch einige Dutzend Schrapnells gestopft“ wird (163). Selbst konkrete Details werden personifiziert: Panzer erscheinen als „Kolosse“ (165). Granaten und Geschosse blinzeln, gurgeln, spucken, toben, werfen, greifen, fassen, erschlagen. Sogar das Gelände wird anthropomorph beschrieben, wenn Kiesgruben und Unterstände gähnen. Alles ringsum nimmt monströse Züge an. „Ihre Tage verbrachten sie in den Eingeweiden der Erde“ (VI).

(29) Essen: Der Krieg ist ein Vorgang der Ernährung, ein gigantisches Gelage: Fressen und Gefressenwerden. Die Soldaten haben „Blutdurst“. Sie fressen sich vor und kosten das Schreckliche. Dabei werden sie selbst zu einer Art Nahrung: Sie liegen auf einem Teller (auch die Stahlhelme der Gegner erinnern an Teller) und werden verschlungen. Wie in einem Ofen oder brodelnden Kessel wird Unheilvolles zubereitet.

(30) Sexualität: Jüngers Kriegserfahrung hat eine sexuelle Struktur. Durch die Mobilisierung und seine erste Kampferfahrung wird ihm gewissermaßen die Unschuld genommen. Eine Offensive oder ein Stoßtruppunternehmen haben die Dramaturgie eines Geschlechtsaktes: von leidenschaftlicher Erwartung über Vorspiel, Vorstoß und Eindringen in die feindlichen Stellungen bis zum Abklingen der Erregung nach dem Ende der Kampfhandlungen. Die Sequenz der Schlacht als Sexualakt beschreibt Jünger in den Begriffen Wollust, Lust, „Stellung“, „Höhepunkt“ und Befriedigung. Sein „erste[s] Mal“ hat für den 19-Jährigen eine besondere Bedeutung. Nach einem Tag der Ruhe fühlt er sich „[w]ie neugeboren“ (17). Der Krieg wird zu einer erotischen Erfahrung, das Schlachtfeld zu einem Ort sexueller Begegnung: zu einem „Rendez-vous-Platz der Kampftruppen“ (73). Verwundungen sind (mit kitschiger Phantasie) als Pfeile Amors lesbar – oder auch als Penetrationen. „Die Bluse herunterreißend, sah ich, daß ich einen Schuß quer über dem Herzen bekommen hatte.“ (159) Ein Gefreiter [sic!]

namens Hengstmann [sic!] wird zu Jüngers Retter, indem er ihn in seine Arme nimmt und wie der Ritter seine *damsel in distress* zu den eigenen Reihen trägt, wobei er selbst von einem Schuss getroffen wird: „Hengstmann sank ganz sanft unter mir zusammen.“ (180) Eine weitere Textur provoziert eine homoerotische Deutung des Verhaltens zu den eigenen Leuten: Das Miteinander der Kameraden ist nicht nur als „[u]nser Verkehr“ (8), sondern auch als partnerschaftliches Zusammenleben lesbar: „Wir [...] führten gemeinsame Wirtschaft.“ (8) Dabei kommt es zu intimen Annäherungen: „Ich schmiegte mich unwillkürlich an einen Mann, der neben mir auf der Pritsche lag.“ (93) Als sie eine andere Einheit in deren Unterkunft stören, kommen diese „im Negligé herbeigeeilt[]“ (79). Explizite Sexualität findet jedoch nicht statt, „die Erotik fand keinen Raum“ (18). Für die Gespräche der Soldaten gilt ersatzweise um so mehr: „die Erotik spielte eine Hauptrolle“ (136). Leibhaftige Frauen spielen dagegen kaum eine – allerhöchstens als Krankenschwestern. Und gerade dann lösen sie bei dem unerfahrenen Frontsoldaten eine Beunruhigung aus, über die Klaus Theweleit einiges zu sagen hätte: „Trotzdem ich das Gegenteil eines Weiberfeindes bin, irritierte mich jedesmal das weibliche Wesen, wenn mich das Schicksal der Schlacht in das Bett eines Krankensaales geworfen hatte. Aus dem männlichen, zielbewussten und zweckmäßigen Handeln des Krieges tauchte man in eine Atmosphäre undefinierbarer Ausstrahlungen. Eine wohltuende Ausnahme bildete die abgeklärte Sachlichkeit der katholischen Ordenschwestern.“ (181)

(31) Gespräch: Der Krieg scheint den Regeln der Kommunikation zu folgen, wie ein Gespräch. Die Kanonen sprechen und treten in einen Dialog, in dessen Verlauf gesendet und erwidert wird. Eine Beschießung ist als Gruß zu verstehen. „Manchmal schwieg das Artilleriefeuer“ (167).

(32) Cyborg: *In Stahlgewittern* entwirft eine militärische Anthropologie. „Die menschliche Natur“ (103) ist vom Krieg gezeichnet. Der einzelne Soldat ebenso wie die Einheiten werden als technoide Organismen, als *Cyborgs* imaginiert. Rückgrat, Knochen und Fäuste sind nicht biologisch, sondern aus Eisen. Menschen funktionieren wie Automaten, Maschinen. Die Schlacht vollzieht sich zwischen teils organischen, teils technischen Figuren, „zwischen zwei ehernen Kräften“ (167).

Insgesamt ergibt sich folgende Textur metaphorischer Felder und Codes:

NATUR	PRAXIS	KULTUR	PERSON
(1) Kosmos	(6) Jagd	(14) Religion	(28) Subjekt
(2) Wetter	(7) Viehzucht	(15) Ritual	(29) Essen
(3) See	(8) Ackerbau	(16) Fest	(30) Sex
(4) Land	(9) Handwerk	(17) Theater	(31) Gespräch
(5) Tiere	(10) Bergbau	(18) Musik	(32) Cyborg
	(11) Industrie	(19) Tanz	
	(12) Arbeit	(20) Literatur	
	(13) Ökonomie	(21) Bildende Kunst	
		(22) Malerei	
		(23) Architektur	
		(24) Sport	
		(25) Spiel	
		(26) Schule	
		(27) Ziviles Leben	

2. Semantik

In Stahlgewittern lässt sich in (mindestens) 32 metaphorische Codes zerlegen. Die Verbildlichungen sind als einander ablösende, ergänzende und variiierende Interpretamente zu verstehen. Was bedeuten diese jedes für sich?

Als astronomisches, meteorologisches, nautisches oder geologisches Phänomen scheint der Krieg den Naturgesetzen zu folgen und sich menschlichem Einfluss zu entziehen. Er kommt den Betroffenen vor wie ein Ausbruch der Elemente. Als Naturereignis wäre er unausweichlich. Und er wäre nicht mit menschlichen Maßstäben bewertbar. Ist diese Naturalisierung als ideologisches Verfahren zu kritisieren (KAEMPFER 1981: 68f.)? Soll der Vorgang als naturgegeben gerechtfertigt und die Verantwortung delegiert werden? Ist Krieg natürlich (Vgl. PONCET 1996)? Äußert sich in der Metapher der Flut eine zeittypische reaktionäre Furcht vor der Auflösung hierarchischer Ordnungen (Vgl. THEWELEIT [1977] 1995)? Oder wäre „[d]ie ‚Naturalisierung‘ des Krieges [...] nicht vorschnell kritisch [...] als Ideologisierung abzutun“, da sie immerhin ein

Modell bildet, Distanz schafft und das „erkennende[] Subjekt“ gegen den Gegenstand positioniert (KNEBEL 1991: 392)?

Auch in der Tierwelt verbleibt der Krieg in einem nicht moralisch sanktionierbaren Bereich. In animalischen Akteuren wird er aber zumindest personalisiert und insofern in eine symbolisch deutbare Analogie zu menschlichem Verhalten gebracht. Die Interpretation dieser Analogie ist ambivalent: Obwohl er den Begriff der Fabel selbst einspielt, hat Jüngers Text kein *fabula docet* zu bieten. Einerseits ist der Kampf im Tierreich mit den Darwinschen Prinzipien des *struggle for life* und *survival of the fittest* assoziiert. Jüngers zoologischer Blick wäre in diesem Sinne sozialdarwinistisch zu verstehen. Allerdings ist die Tierbildlichkeit weder rassistisch codiert, so dass edle Tiere gegen niedere kämpfen würden, noch aristokratisch, weil die Stoßtruppkämpfer zwar als „Tiger“ des Grabens erscheinen, jedoch im nächsten Atemzug als Ameisen beschrieben werden, die vor einer Granate fliehen, oder als Maulwürfe, die sich in der Erde vergraben. Überdies ist die Vertierung, die der Krieg mit sich bringt, das Animalische, das er im Menschen hervorruft, durchaus kritisch lesbar: als ‚Antikriegs‘-Metaphorik.

Als Jagd, Tierzucht und Ackerbau wird der Krieg in die Sphäre des menschlichen Handelns integriert. Jagd und Tierzucht befinden sich zwischen der zoologisch-natürlichen und der menschlich-technischen Welt. Beide implizieren Gewalt: Der Mensch tötet das Tier bei der Jagd oder durch Schlachtung. Insofern auch in diesen Bildern der Mensch als Tier fungieren kan, als gejagtes oder wie Vieh gehaltenes und geschlachtetes, setzt sich jener Aspekt der tierweltlichen Bildlichkeit hier fort.⁷ Als Landwirtschaft dagegen wird der Krieg zu einem an sich friedlichen Vorgang. Er ist organisiert, produktiv und damit positiv konnotiert. Alle drei Bereiche, Jagd, Viehzucht und Ackerbau, implizieren jedoch, kulturanthropologisch gesehen, jeweils einen Umgang mit Aggression und Gewalt: Das Aggressionspotential, das der Jagdverband auf das Tier lenkt, kann der Tierzüchter bei ritueller Schlachtung, im Opfer, kanalisieren (Vgl. BURKERT [1972] 1997). Eine Ackerbau-Gesellschaft ist darauf angewiesen, Ersatzhandlungen in Form symbolischer Riten zu entwickeln, die ohne Blutvergießen

⁷ Rolf SCHROERS sieht die Motive der Jagd und des Fallenstellens (ebenso wie die der Reise und des Spiegels) im Kontext der in späteren Schriften entwickelten ‚stereoskopischen‘ Suche nach einem tieferen Sinn hinter den Erscheinungen (SCHROERS 1965: 220-224).

eine vergleichbare Ventilation ermöglichen und entsprechende den Zusammenhalts stärken. Gelingt dies nicht, läuft sie Gefahr, einen unkontrollierten Gewaltausbruch zu erleben: einen Krieg (Vgl. GIRARD 1972).

Der Soldat als Techniker⁸ und der Krieg als Arbeit (Vgl. NETT/KLUG 1981) sind Erscheinungsformen der Moderne. An ihnen wird das Leben in einer technischen Welt zum Thema. Jüngers Modernität ist einerseits destruktiv, sofern sie das Alte zerstört, andererseits schafft sie etwas Neues und kann bejaht werden. Aus dieser zynischen Perspektive erscheinen Tod und Leid als notwendige Opfer des Fortschrittsprozesses. In *Der Arbeiter* (1932)⁹ setzte Ernst Jünger diese Verbildlichung fort, indem er den „Arbeiter“ paradigmatisch mit sozial-utopischer Bedeutung auflud. Hier wird nicht mehr der Soldat zum Arbeiter stilisiert, sondern er wird umgekehrt als eine mögliche Erscheinungsform dieses allgemeinen „Typus“ abgeleitet. Das Motiv der Arbeit wird totalitär. Vor dieser Ausweitung jedoch bedeutet die Professionalisierung des Soldatenberufs als *Job* gegenüber dem nationalstaatlichen Volksheer eine Milderung des tendenziell totalitären Nationalismus.

Jünger nimmt keine wertende Unterscheidung zwischen verschiedenen Formen des Wirtschaftens vor, nach denen etwa Landwirtschaft, Bergbau und Industrie positiv (schöpferisch) wären, während der Handel und vor allem das Finanzwesen als negativ (nicht schöpferisch) abgewertet würden – wie dies im antisemitischen Diskurs der Fall war (Vgl. ADORNO/HORKHEIMER [1944] 1988). Der Krieg steht selbstverständlich in einem realen Zusammenhang mit der Wirtschaft der kriegführenden Länder. Durch seine Bildlichkeit verweist Jünger auf einen tatsächlichen Zusammenhang. Später wird er den Krieg im Konzept der „Totalen Mobilmachung“ zum Paradigma einer totalisierten Gesellschaftsform ausdeuten.¹⁰ Auf der anderen Seite macht er seinen ökonomischen Aspekt sichtbar. Kapitalismus ist letztlich ein kriegerisches Handeln; der Krieg die Fortsetzung der Wirtschaft mit anderen Mitteln. In diesem Sinne befindet sich Jüngers Deutung im Einklang mit der Kriegs- und Imperialismustheorie von Marx und Engels bzw. Lenin.

⁸ Zur Typologie von ‚Soldat‘, ‚Arbeiter‘, ‚Tyrann‘, ‚Ästhet‘ und ‚Anarch‘ in Jüngers Gesamtwerk vergleiche MERLIO 1995, vor allem 419 ff., und MERLIO 1996.

⁹ Ernst JÜNGER, *Der Arbeiter* [1932], Sämtliche Werke 8, S. 9-317.

¹⁰ Ernst JÜNGER, *Die totale Mobilmachung* [1931], Sämtliche Werke 7, S. 121-141.

Indem man seinen metaphysischen Charakter behauptet, wird der Krieg menschlicher Verantwortung erneut entzogen. Die Möglichkeit seiner rationalen Interpretation ist in Zweifel gestellt. Wenn er gottgewollt ist, erscheint er ebenso unausweichlich wie als Naturereignis. Er besitzt einen tieferen Sinn. Allerdings kann auch dieser Gestus als verständliche Reaktion des Frontsoldaten nachvollzogen werden: Hermann KNEBEL sieht die „konnotative Verbindung mit metaphysischen Konzepten“ als den Versuch an, „die Minimalisierung des Subjekts durch die industrielle Maximierung der technischen Kriegswirkungen“ aufzuheben (KNEBEL 1991: 392).

Das rituelle Opfer ist kollektive Gewalt. Gegenüber dem Mord, dem Pogrom oder dem Überfall handelt es sich jedoch um eine sakral legitimierte, kanalisierte und der Gemeinschaft dienliche Gewalt, die als Ausgangspunkt kultureller Entwicklung verstanden werden kann (Vgl. BURKERT [1966] 1991; LORENZ [1963] 1983). Indem er sich der Opfer-Metapher bedient, unterstellt Jünger eine komplexe Sinnhaftigkeit, eine psychische, soziale und zivilisatorische Zweckmäßigkeit, die dem Krieg in der Realität kaum zukommt. Aber er postuliert immerhin eine Einfügung in Konventionen. Ein Opfer ist kein gewöhnlicher Mord.

Als Fest dagegen wäre der Krieg etwas Angenehmes. Wie das Opfer liegt er außerhalb der Alltagswirklichkeit, in einem symbolisch demarkierten Sonderbereich. Als künstlerische Performanz wird er zu einer uneigentlichen Handlung – auch wenn das Theater in seinem Beginn die Erinnerung an den Opferritus bewahrt haben mag. Sie ermöglicht es dem Betrachter, sich außerhalb der Handlung, nicht auf der Bühne, sondern im „Foyer des Todes“ zu verorten (KRULL 1995: 30f.). Das Motiv von der Welt als Theater, wie es in mittelalterlichen Mysterienspielen, bei Shakespeare („All the world’s a stage...“ [SHAKESPEARE [ca. 1599] 1975: II.vii.139]) oder in Calderóns *El gran teatro del mundo* (CALDERÓN DE LA BARCA [1649] 1987) auftaucht, fügte sich zu einer komplexen Allegorie: Wenn die Welt eine Bühne und das Leben auf ihr ein Schauspiel ist, dann kommt ‚Gott‘ die Funktion des Autors, des Regisseurs und des Kritikers zu, der nach dem Tod, wenn der Vorhang gefallen ist, beurteilt, wie gut die Menschen ihre Rollen gespielt haben, wie konform sie sich zur religiösen Textvorlage verhalten haben, und der ihnen danach ihre Position außerhalb des Theaters, im eigentlichen, ‚ewigen‘ Leben zuweist. Ein vergleichbar übergeordneter Sinn ist bei Jünger nicht zu erkennen.

Musikalität suggeriert Harmlosigkeit und perfekte Planbarkeit. Jüngers Tanz-Metapher las Harro Segeberg vor dem Hintergrund von Kleists Essay *Über das Marionetten-Theater* als Umschlagen von Disziplin und Technik in Immaterialität und Grazie: als Perfektion des mechanisierten Menschen (SEGEBERG 1991: 356 f.).

Indem Jünger seinem Text durch zahlreiche Zitate eine zusätzliche Ebene verleiht, kennzeichnet er ihn nicht nur als *Kriegsliteratur*, sondern als *moderne* Literatur, insofern diese sich durch gesteigerte Selbstreferentialität und Selbstreflexion auszeichnet. Indem er den Konstruktcharakter seiner Schrift markiert, wirkt er nicht nur einer ästhetischen, sondern auch einer politischen Ideologie entgegen, die er in anderer Hinsicht zu befördern scheint. Selbstreferentialität ist tendenziell anti-autoritär.

Die Vorstellung vom Soldaten als Skulptur nimmt sowohl das monumentale Heldengedenken wie andererseits auch, indem das darzustellende Objekt als grauenvoll beschrieben wird, die Erinnerungskultur der Antikriegs-Denkmäler vorweg: Arno Breker und Käthe Kollwitz zugleich. Das Provozierende der Malerei-Motivik liegt darin, dass Jünger die unbeteiligte Position des distanzierten Betrachters reklamiert, deren Interesselosigkeit dem Grauen Hohn zu sprechen scheint. In der Erzählliteratur der Moderne werden katastrophische Kriegsbilder indes regelmäßig als apokalyptische Diagnosen ekphrastisch, in Form Gewalt darstellender Gemälde, repräsentiert (Vgl. BUCH 2002). Gerade die *evidentia* des Bildes erlaubt es, das Grauen wirksam mitzuteilen. Jüngers Bilder bleiben trotz aller Ästhetisierung Bilder des Schreckens.

Die Architektur ist *das* konstruktive Metier *par excellence*. Der Krieg ist *das* destruktive Ereignis schlechthin. Die Unangemessenheit dieser Metaphorik ist offenkundig. Allerdings hat sie einen diskursiven Index: Christoph Asendorf situiert die architektonische Visualisierung von Geschossbahnen¹¹ im Kontext avantgardistischer Vorstellungen von Design, Urbanistik, Anthropologie und Technologie, die im Motiv der Stromlinie, Parabel oder Flugbahn mit dem Militärischen zusammenfielen.¹²

¹¹ Asendorf bezieht sich auf eine Stelle in der siebenten Fassung (S. 166): „Unsere Lage war nun so, daß wir unter der Feuerglocke saßen wie unter einem enggeflochtenen Korb.“

¹² ASENDORF 1993. Neben Ernst Jünger stehen u.a. Le Corbusier und Peter Behrens im Fokus der Untersuchung.

Als theatralisches, musikalisches, tänzerisches, bildnerisches literarisches oder architektonisches Phänomen besitzt der Krieg einen ästhetischen Wert.¹³ Ernst Jünger wurde immer wieder mit dem Ästhetizismus und insbesondere mit Friedrich Nietzsche in Verbindung gebracht (Vgl. KAEMPFER 1984; OHANA 1989). Walter Benjamin stellte im Nachwort zur dritten Fassung seines ‚Kunstwerk-Aufsatzes‘ zwei allgemeine Thesen auf, erstens: der Faschismus laufe „auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus“; und zweitens: „Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.“ (BENJAMIN [1936-1939] 1977: 506; Vgl. HILLACH 1979). In einer Rezension kommt er direkt auf Ernst Jünger zu sprechen und unterstellt ihm genau dies: „eine hemmungslose Übertragung der Thesen des L’Art pour l’Art auf den Krieg.“¹⁴ Andererseits sind Jüngers Verfahren der Ästhetisierung, wie Karl Heinz BOHRER gezeigt hat, seine „Ästhetik des Schreckens“, in der dem ‚Augenblick‘ gesteigerter Wahrnehmungsschärfe eine besondere Bedeutung zukommt, auch modernistisch und nicht affirmativ, sondern zeitdiagnostisch lesbar.¹⁵

Das Motiv des Sports impliziert, dass der Krieg harmlos sei, aber auch, dass er nach den Regeln der *fairness* ablaufe. Dieser Gedanke ist regulativ zu verstehen. Wenn der Krieg ein Sport ist und die Soldaten die Sportler, dann muss es ein Regelwerk geben: ein Kriegsrecht. Indem Jünger dies prinzipiell fordert und anhand eigener Erlebnisse demonstriert, hält er an einer völkerrechtlichen Regulierung fest. Er widerspricht der nationalistischen Doktrin, dass dem Feind mit Hass zu begegnen, und der Ludendorffschen Theorie, dass der Krieg „total“ zu führen sei.

Auch als Spiel wäre der Krieg etwas Harmloses und Angenehmes. Ulrich Prill sieht bei Jünger generell eine „judische Einstellung“ (PRILL 2002: 33). Indem sich das Motiv des Spiels mit dem des Kindes verbindet, eröffnet sich indes wiederum eine

¹³ Zum ästhetizistischen Dandy-Motiv: Ernst JÜNGER, *Sturm* [1923], Sämtliche Werke 15, S. 11-74; vergleiche hierzu PLARD 1968.

¹⁴ BENJAMIN [1930] 1991: 240. Benjamin kritisiert eine technologische Verschärfung des Idealismus und gebraucht dabei eine Bildlichkeit, die bei Jünger nicht vorkommt: „so weit man über den Grabenrand blicken konnte, war alles Umliegende zum Gelände des deutschen Idealismus selbst geworden, jeder Granattrichter ein Problem, jeder Drahtverhau eine Antinomie, jeder Stachel eine Definition, jede Explosion eine Setzung, und der Himmel darüber bei Tag die kosmische Innenseite des Stahlhelms, bei Nacht das sittliche Gesetz über dir. Mit Feuerbändern und Laufgräben hat die Technik die heroischen Züge im Antlitz des deutschen Idealismus nachziehen wollen. Sie hat geirrt.“ (BENJAMIN [1930] 1991: 247)

¹⁵ BOHRER 1978, vor allem 138-403. Zur Kritik an Bohrs modernistischer Jünger-Interpretation: HEMMERICH 1983.

kritische Bedeutung: Der Krieg ist wie die Handlung von Kindern: *vorrational*, egoistisch, grausam. Ihn als Schule zu bezeichnen, wirkt einerseits verharmlosend. Andererseits spezifiziert Jünger nicht, was es denn sei, das der Soldat lerne. Er lernt nämlich unter Umständen gerade dies: dass der Krieg schrecklich und verbrecherisch ist.

Eine solche Ambivalenz ist in den übrigen Metaphern aus dem zivilen Leben nicht angelegt. Josef Peter STERN hat die Grausamkeit von Jüngers „Embattled Style“ als Manierismus kritisiert und das umgekehrte Übergreifen einer militärischen Metaphorik auf zivile Bereiche in *Der Arbeiter* beschrieben: „a piece of prose is not a ‚military exercise‘, nor do ‚guns speak‘, except by way of a worn-out metaphor.“ (STERN 1978: 119, 225 [Fußnoten]).

Als Person wird der Krieg zu einem Subjekt – und damit bewertbar. Da Jünger ihn monströs zeichnet, ist er kaum positiv zu verstehen. Die Soldaten müssen ihm gegenüber eine Haltung einnehmen: Angst, Ekel, Ablehnung. Als Nahrungsaufnahme verstanden, wäre der Krieg auf mehrdeutige Weise notwendig: Das Leben und das Sterben im Schützengraben werden zu Etappen der Nahrungskette und des Kreislaufs der Materie. Das ist als Verklärung, als Vulgärdarwinismus – aber auch als Zynismus lesbar.

Wenn der Kampf sexuell ist, dann ist er triebhaft, lustvoll und abermals notwendig. Da sich diese Sexualität unter Männern abspielt, ist sie (implizit oder explizit) homoerotisch. Sie kann als Überwindung von Differenzen verstanden werden (Vgl. SEGERBERG 1991: 347). Das erotische Verhältnis zum Feind läuft auf sado-masochistische Perversion hinaus – aber auch auf eine gewisse Gleichsetzung und Verbindung. Wenn der Krieg als Gespräch inszeniert wird, als zivilisierte Form der Interaktion, dann ist dies so haarsträubend, dass sich ein weiteres Mal die Frage stellt: Ist das provozierend naiv, verharmlosend und ideologisch oder ironisch und subversiv zu verstehen? Desavouiert die Metaphorisierung des Krieges durch dessen Antithese, kommunikatives Handeln, das eine oder das andere?

Das Cyborg-Motiv ist nicht *per se* reaktionär. Matthew BIRO unterscheidet progressive und regressive Varianten aus der Weimarer Zeit (BIRO 1994, vor allem 97-110). Jünger steht für die Befürwortung einer Technologie, die den Menschen autoritär verwandelt; im Gegensatz zur kritischen Inszenierung bei Raoul Hausmann und zur

ambivalenten und selbstreflexiven bei Fritz Lang. *In Stahlgewittern* verbindet das Motiv mit einer Schärfung der Sinne, *Die Totale Mobilmachung* mit der technologischen Transformation der Welt und *Der Arbeiter* mit der Epiphanie des neuen Menschen im kybernetischen Staat.¹⁶

Indem Jünger den Krieg naturalisiert, pragmatisiert, kulturalisiert und personifiziert, macht er ihn deutbar. Jede Metapher besitzt einen gemeinsamen Nenner mit ihrem Objekt, ein *tertium*, das die Übertragung ermöglicht. Durch ihre Unschärfen und Sinnüberschüsse erzeugt sie allerdings Bedeutungen, die problematisch sind. Die metaphorischen Interpretationen sind in ihrer ideologischen Dimension zu befragen. Ihre Implikationen sind unterschiedlich: Verharmlosung und Entstellung, Fatalisierung und Verantwortung, Verherrlichung und Subversion. Die Metaphern enthalten Ambivalenzen, ein zynisches, ironisches oder kritisches Potential.¹⁷ Jüngers Verfahren sind alles andere als eindeutig.¹⁸

Es besteht die Versuchung, den späteren Ernst Jünger in diesen allerersten Text ‚hinein‘ zu lesen und die erste Fassung von *In Stahlgewittern* vor dem Hintergrund der folgenden Fassungen und der übrigen Schriften zu sehen.¹⁹ Die Kontroverse um den Autor überschattet die Lektüre des Werkes.²⁰ Ein Mythos der Person erschwert eine

¹⁶ Vergleiche auch PEKAR 2000; zur Technisierung der Natur: MOTTEL 2000.

¹⁷ Hans Verboven hat, indem er die *Metapher als Ideologie* betrachtet und vor den „metaphorischen Gefahren der Sprache“ warnt, die These entfaltet, Jüngers „Sprache und Denken“ seien von der „Struktur“ ihrer Metaphern derart „geprägt“, dass diese „in ihrer Gesamtheit [...] eine in literarische Form gegossene Ideologie oder Philosophie des Krieges“, „eine in der literarischen Sprache verkörperte Ideologie“, „eine Legitimation des Krieges und [...] somit eine klare ethische (ideologische) Wahl“ darstellten, die als in sich kohärent zu betrachten wäre; dass Jünger mithin „in seinen Metaphernmodellen gefangen“ sei (VERBOVEN 2003: 245-252). Im Unterschied zu diesem Ansatz soll hier der Vorschlag gemacht werden, den Widersprüchen innerhalb der Jüngerschen Metaphorik nachzugehen.

¹⁸ Roger Woods sah Symptome psychischer und politischer Beunruhigung in Spannungen zwischen euphorischer Erwartungshaltung und Desillusion, fiebriger Bedeutungssuche und Sinnlosigkeit, soldatischem Gemeinschaftsgefühl und Isolation, rauschhaftem Kampf und Zweifeln an dessen militärischer Führung: „One overlooked aspect of Jünger’s portrayal of the First World War is the range of attitudes (often irreconcilable) which underly his thinking.“ (WOODS 1990: 80)

¹⁹ Eva Dempewolf hat die Verschiebungen zwischen den Fassungen historisch im Hinblick auf Jüngers biographische Situationen und politische Intentionen untersucht und dabei auch die Veränderungen diverser Bildlichkeiten betrachtet (DEMPEWOLF 1992: 13, 30, 191, 194, insbesondere 78-160). Hans Verboven hat nicht nur einen ‚Fassungsvergleich‘ erarbeitet (VERBOVEN 2003: 253-262), sondern die Entwicklung der Kriegsmetaphorik durch Ernst Jüngers gesamtes Frühwerk hindurch rekonstruiert und theoretisch konzeptualisiert (als Ausbau, Steigerung, Stillstand und Regression, Metaphorisierung formaler Vergleiche oder Ausweitung der Metaphorik auf nicht-kriegerische Bereiche).

²⁰ Zur Kontroverse um Jünger: MORENO CLAROS 1995. – Für eine liberale Rezeption: LEHNER 1995.

unvoreingenommene Rezeption.²¹ Dabei bietet der Text von 1920 die Möglichkeit, nicht den fertigen Kriegsverherrlicher und Faschisten wiederzufinden (Vgl. BERNHARD 1963), sondern dessen Genese zu beobachten. Die nationalistischen und totalitären Positionen sind hier nicht voll entwickelt. Es sind Ansätze erkennbar, die später entfaltet wurden. Es zeigen sich aber auch alternative Potentiale, die entweder nicht ausgebaut oder wieder verdrängt und zum Teil später reaktiviert wurden.

3. Funktion

An die Frage nach den Bedeutungen der Bildlichkeiten schließen sich weitere Fragen an: 1. Lassen sich Typen von Metaphern unterscheiden? 2. Welchen Gesamteindruck erzeugen die Sprachbilder? 3. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Gibt es eine übergeordnete Systematik? Geben die Tropen dem Kriegsgeschehen insgesamt eine Interpretation? 4. Berühren oder überschneiden sie sich? 5. Ist eine Entwicklung zu beobachten? 6. Gibt es eine Logik, nach der sie auf die Kriegsparteien verteilt sind? 7. Wie verhalten sich die Metaphern zu nicht-metaphorischen Verwendungen des gleichen Wortmaterials? 8. Wird die Metaphorisierung auf einer Meta-Ebene reflektiert? 9. Welche Metaphern tauchen im Text auf, ohne dass sie weiter entwickelt würden? Und welche werden, bezeichnenderweise, *nicht* eingesetzt? 10. Wie angemessen sind die von Jünger gewählten Bilder? 11. Wie tritt ihr Erkenntniswert zutage? 12. Und bedient sich Jünger einer (proto-) faschistischen bzw. -nationalsozialistischen Sprache?

(1) Typen: Jüngers Sprachbilder sind, formal betrachtet, unterschiedlicher Art: Nach dem Grad ihrer Ausdrücklichkeit lassen sich verschiedene Typen unterscheiden: erstens reflektierte Bilder (Vergleiche, die durch metatextuelle Formulierungen als solche eingepasst oder anmoderiert sind); zweitens explizite Metaphern (die als solche erkennbar sind, weil ihre Metaphorizität deutlich ausgeprägt ist und die Bildlichkeit in der Lektüre nicht von der pragmatischen Bedeutung des Wortes absorbiert wird); und drittens implizite Metaphern (deren ‚erste‘ Bedeutung, die buchstäbliche, den metaphorischen Aspekt verdeckt, so dass er sich erst bei gezielter Beobachtung und im

²¹ „Sein größtes Kunstwerk war er selber.“ (BURGER 1998: 447)

Zusammenspiel mit gleichartigen Bildern erschließt). Es ist nicht möglich, diese Typen trennscharf zu unterscheiden, da sie ineinander übergehen.

(2) Dichte: Alle drei Typen scheinen in Jüngers Text mit weit größerer Frequenz aufzutreten, als dies in literarischen Texten durchschnittlich der Fall ist. Der Gesamteindruck ist zunächst rein quantitativ der einer ungeheuren Dichte, einer metaphorischen Wucherung. Dieser Befund lässt sich als Symptom verstehen: Die außerordentliche Alterität der Erfahrung führt zu einer Variation von Deutungsversuchen, die sich implizit – und möglicherweise zum Teil unbewusst – in einer Vielzahl sprachlicher Bilder äußert. Deren Pluralität zeugt von der Unmöglichkeit, den Gegenstand nicht nur begrifflich, sondern überhaupt gedanklich zu bewältigen, in ein schlüssiges Modell zu bringen und sprachlich darzustellen.²²

(3) Relation: Wie verhalten sich die Bereiche, in denen sich die Metaphern bewegen, zueinander? Sie ergänzen sich – synchron – als Ebenen der Sublimation: vom Einfachen (Wetter, Ackerbau, Ritual, Essen) zum Komplexen (Tiere, Ökonomie, Literatur, Dialog). Des Weiteren ergeben sich – diachron – Zusammenhänge, deren Logik die einer impliziten Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte zu sein scheint: sozial und wirtschaftlich versteht Jünger den Krieg als Jagd, Viehzucht, Ackerbau, Handwerk, Bergbau, Industrie, Finanz- und Handels-Ökonomie; kulturell deutet er ihn ebenfalls auf verschiedenen Entwicklungsstufen: als Ritual, Fest, Sport, Theater, Musik, Tanz, Bildhauerei, Malerei, Architektur und Literatur.

(4) Interferenz: Wie verhalten sich die Bilder und Bedeutungen zueinander? Es ergeben sich mehr oder weniger komplizierte Kombinationen, deren Elemente häufig nicht kompatibel sind – beispielsweise Motive der See und des Tanzes („Die Sturm-welle tanzte wie eine Reihe von Gespenstern durch weiße, wallende Dämpfe.“ [146]), der Landschaft und der Architektur („durch einen Wald kirchturmhoher Granatfontainen“ [97]), der Tierwelt und des Gartenbaus („Erde sprang auf in fauchenden Fontänen“ [105]). In einem einzelnen Wort wie „Garbe“ überlagern sich mehrere Bedeutungsschichten: die Vorstellung des Getreidebundes aus der Landwirtschaft, die über-

²² Auf inhaltlicher Ebene beschrieb Hans-Harald Müller, wie Jüngers Versuch, sein Kriegserlebnis individualistisch und heroisch zu deuten, in Konflikt geriet mit der Notwendigkeit, ein entindividualisiertes Geschehen zu beschreiben (MÜLLER 1995, insbesondere 18-24); dies „führte Jünger [...] bis an die Grenze der Einsicht, daß die diesem Erlebnis zugrunde liegenden Motive und Gefühle nicht kommunizierbar sind.“ (MÜLLER 1995: 23)

tragen wurde auf die Flammen eines Feuerwerks; die ästhetischen Konzepte der Haltung, des Schmucks und des Gewandes (*garb*); und die Bezeichnung von Fleischstücken aus der Metzgerei.²³ Der Krieg wird mit Bedeutungen befrachtet, die einander überlagern und miteinander in Konflikt geraten. Die Metaphorik wird potenziert und an den Rand ihrer Funktionsfähigkeit getrieben.

(5) Variation: Wie verteilen sich die Metaphern? Eine quantitative Analyse könnte die Gewichtungen zeigen, indem sie die statistische Häufigkeitsverteilung der einzelnen Bilder untersucht. Wichtiger ist jedoch die qualitative Frage: Was wird wann und wo wie metaphorisiert? Auffällig ist eine Häufung auf den ersten beiden Seiten des Vorworts und auf der ersten Seite des Haupttextes, wo die Motive eingeführt werden. Eine Abnahme auf Grund eines Gewöhnungseffektes tritt nicht ein. Aber die Frequenz variiert: Sie wird immer dann dichter, wenn von Kampfhandlungen die Rede ist, während sie wieder abnimmt, sobald Aufenthalte hinter der Front beschrieben werden. Die Intensität der Metaphorik indiziert die Intensität des Grauens. Bemerkenswert ist ein Moment, in dem die Metaphorisierung zeitweise aussetzt: Zu Beginn des Kapitels „Die große Schlacht“, einem der Höhepunkte des Textes, beschreibt Jünger, wie seine Kompanie, die sich in einem Trichter für den Angriff sammelt, von einer Granate getroffen wird (140 f.). Die Wirkung des Geschosses ist verheerend: Von mehr als 150 Mann entgehen nur 63 dem Tod oder einer schweren Verwundung. Leutnant Jünger reagiert, indem er „aufsprang und planlos in die Nacht rannte.“ (141) Dann erleidet er einen Zusammenbruch: „Ich warf mich zu Boden und brach in ein krampfhaftes Schluchzen aus, während die Leute düster um mich herumstanden.“ (141) Und er deutet an, dass dieses Erlebnis für ihn traumatisch sein würde: „Solche Augenblicke vergißt man nie.“ (141) Es handelt sich um das Szenario eines *shell shock*. Bezeichnenderweise spielen die üblichen Sprachbilder genau hier keine Rolle. Die Kette der Tropen wird unterbrochen. In Panik ist es nicht mehr möglich, Metaphern zu bilden.

(6) Dekonstruktion: Jeder Krieg beruht auf einem binären Freund-Feind-Verhältnis. Einerseits hat es bei Jünger den Anschein, als würden die Gegner regelmäßig mit Metaphern belegt, die pejorativer Natur sind. So erscheinen zum Beispiel die Engländer als „Schweine“ (22, 159). Andererseits ist eine stereotype Tiermetapher, mit der

²³ *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1878. Eintrag „Garbe“.

Jünger sich und seine Kameraden belegt, die des „Frontschweins“ (28, 93). Ausdrücklich wendet er die Bedeutung des Wortes ‚Schwein‘ als ‚Schurke‘ auf beide Seiten an: „Il y a des cochons aussi chez vous!“ (28) ruft ihm ein englischer Offizier zu, mit dem er sich über das Niemandsland hinweg unterhält, als ein deutscher Soldat einen inoffiziellen Waffenstillstand gebrochen hat. Diesen Satz macht sich Jünger später zu eigen: „Il y a des cochons partout.“ (62) Umgekehrt dreht er das englische Schimpfwort, „‘the Huns‘“ (153), auf die Gegner zurück – und nimmt ihm die abwertende Bedeutung, wenn er von „hünenhafte[n] Engländer[n]“ spricht (179).²⁴ Indem dieselben Bilder auf beide Seiten angewandt werden, setzen sie die Opposition außer Kraft, die sie zu bestätigen schienen. Der Gegensatz, der den Krieg motiviert, löst sich auf.

(7) Referentialität: Die Metapher wird dadurch noch weiter geführt, dass diese „Schweine“, die deutschen Soldaten, es nicht nur mit anderen, englischen, zu tun haben, sondern auch mit realen, von denen sie sich ernähren: sie essen „Schweinefleisch“ [93]. Die Metaphern kollidieren mit ihren realen Entsprechungen. Der Effekt ist ein gewisses Flimmern, eine Irritation zwischen literarischer Trope und außerliterarischer Realität.

Dieser Effekt scheint von Jünger gesucht zu werden. Für fast alle Bereiche, denen er seine Figurationen entnimmt, schafft er reale *pendants*. So zum Beispiel eine „Mühle“ (45), ein „Bergwerk“ (19, 43), ein „Kalkwerk“ (das ausgerechnet „Chez-bon-temps“ heißt, 78), die „Walze“ eines Grammophons (154), „das Eisengerüst einer zerstörten Zuckerfabrik“ (135), eine „Kapelle“ (165), ein photographisches „Bild“ (147) und einen „Rahmen Patronen“ (150), eine wirkliche Unterhaltung mit den Feinden (131) und eine höchst reale „Riesengestalt [...], eine weiße Keule schwingend“ (85). Es verschwimmt die Grenze zwischen der Allegorie des Krieges und den aus ihr in die Wirklichkeit übertragenen Vorstellungen. Die Soldaten feiern, wenn sie sich betäuben, ein „Trankopfer“ (79). Die Abteilungen „strömten“ aus den Kneipen. (8) Tatsächlich schneidet jemand Draht „mit seiner Zigarrenscheren“ (46). Die Soldaten machen nicht nur metaphorisch, sondern auch wirklich Musik. Jünger selbst „trommelte mit den Füßen zur Erwärmung gegen die Stollenrahmen“ (135). „Weihnachtslieder“, werden „mit MG.‘s übertönt“ (29). Analog werden schlafende Soldaten „durch [...] Mückenschwärme, Granaten [...] gestört“ (97). Jünger beschreibt sich nicht nur, er verstellt sich

²⁴ Das Wort „Hüne“ leitet sich her von „Hunne“ (lat. *Hunnus*).

auch, vorsichtshalber (in der Dunkelheit), als Tier: „Ich [...] gab [...] eine Reihe von Naturlauten ab“ (38). Nachdem „zitronenförmige[] Handgranaten“ (110) sein Leben bedroht haben, erhält der Verwundete „Zitronenlimonade“ (181).

Der Begriff der Schule durchzieht den Text in vielfältigen Wendungen, figurativen und buchstäblichen: Schulen im Kriegsgebiet, Schulungen für die Soldaten, Schüler und Lehrer sowie Schul-Erinnerungen. Das Spiel hält Einzug, indem Soldaten zwischendurch tatsächlich, zum Beispiel Skat, spielen; aber auch, indem zwischen den Stellungen „in grausigem Kontrast ein Kinderspielzeug“ (19) liegt. Jüngers Stoßtrupp bedient sich als Transportmittel zurückgelassener Kinderwagen (73). Und schließlich leben im Kampfgebiet sogar Kinder: „Ahnungslose Kinder spielten“ (18). Die verharmlosenden Bilder werden mit der traurigen Wirklichkeit konfrontiert.

Besonders skurril ist die mehrfache Bedeutung der Maske. Neben die Maske des Krieges, die maskenhaften Gesichter, die Totenmaske und die Maske der Schauspieler tritt die Gasmasken. Wenn von „Masken“ die Rede ist, muss der Leser ihre Bedeutung aus dem Kontext erschließen. Zugleich ist das Motiv selbstreflexiv: Es verweist auf Jüngers Verfahren, die Realität bildlich zu maskieren. „Ich setzte die Maske auf“ (42).

Im Bereich der Natur wird deutlich, wie sich metaphorische und buchstäbliche Bedeutungen überlagern – und wie beide wiederum mit anderen Bedeutungen derselben Wörter in Konflikt geraten. Naheliegenderweise sind es Phänomene des Wetters, die den Bildern, durch die der Krieg inszeniert wird, entsprechen: Regen, Schnee, Sturm und Sonnenschein. Bisweilen berühren sich beide, die reale und die metaphorische Dimension: „Ein Gewitter zog auf, seine Donnerschläge wurden übertönt von dem einsetzenden Lärm eines neuen Trommelfeuers.“ (107) Es ist nicht mehr eindeutig zu entscheiden, wie die Wörter primär zu lesen seien; beispielsweise wenn vom „Frühlingserwachen“ (137) die Rede ist, während einerseits tatsächlich der Frühling beginnt und andererseits der deutsche Großangriff losbricht. Darüber hinaus werden Namen zitiert, die mit denselben Bildern arbeiten: So gibt es das „Kalkwerk ‘Chez-bons-temps‘“ (78) – das unter schwerem Beschuss steht. Auf einer anderen Ebene bewegen sich alternative Verwendungen derselben Vokabeln. Beispielsweise wird das Wort Regen als „Regen von Blumen“ (1) gebraucht, Hagel als „Hagel von Schimpfworten“ (163), Schauer als „Todesschauer“ (52), Donner als Ausruf „Donnerwetter!“ (40) und Blitze als „blitzschnelle[], logische[] Schärfe“ (36).

Die nautische Metaphorik scheint dadurch beglaubigt zu werden, dass tatsächlich ein „Schiffsgeschütz“ (45) zum Einsatz kommt; dass Soldaten im durchnässten Gelände beinahe „im Schlamm [...] ertrunken“ (121) wären; dass „ein schmutziger Strom mein Sitzloch gurgelnd bis obenhin füllte“ (103); und dass Jünger beim Graben versteinerte „Muscheln, Seesterne[]“ (108) findet.

Verschiedene Ebenen der Jagd werden gespiegelt: Real ist die Rede von einem Befehl zur „Schonung der französischen Jagd“ (125). Die Regiments-Reserve ist in einem Forsthaus untergebracht, das „Fasanerie“, (3) getauft wird. Burleske Variante sind die „Läusejagd“ (9) und die „Rattenjagd“ (38). Einzelne Requisiten stellen einen *link* zwischen realer und metaphorischer Dimension her: Ein Soldat schreitet, „eine lange grüne Jägerpfeife im Munde, mit umgehängter Flinte durch das Maschinengewehrfeuer, als ob es zur Hasenjagd ginge.“ (152) Im Militärjargon gibt es die Waffengattung der „Jäger“ (151, 152).

Reale Tiere tauchen auf: ein Maulwurf, Ratten und Mäuse, Fliegen, Läuse, Regenwürmer, Enten und Wasserhühner, Fische, ein Hecht, ein Schäferhund, ein Terrier, Hasen und Rebhühner. Es gibt Eier und einen Ziegenstall. „Schnecken und Maulwürfe lagen“ nach einem Gasangriff „tot umher“ (43). Jünger gibt sich als Käferkundler zu erkennen: als „Entomologe“ (108). Bestimmte Tiere scheint er – wie die Geschosse, die sie im übrigen verkörpern – als lästig zu empfinden: „Eine Lerche stieg hoch und ärgerte uns durch ihr Trillern.“ (86) Was ihn irritiert, scheint der Widerspruch zu sein, der „Kontrast“ zwischen dieser realen Erscheinung und der militärischen Bedeutung, die er ihr zugewiesen hat: „Eine Lerche steigt hoch; ich empfinde ihr Getriller als aufdringlichen Kontrast, es irritiert mich.“ (22)

Die Bildlichkeit wird ins Tatsächliche eingelöst: Reale Schulen, Spiele und Spielzeuge, Mühlen, Bergwerke und Fabriken, Masken und Lieder, Naturphänomene, Jagden und Tiere lösen Jüngers Metaphern von den Rändern her auf, so dass sie ihre Figuralität in Frage stellen; und sie stören ihre Funktion, indem sie ihre Unangemessenheit sichtbar machen.

(8) Un/Angemessenheit: Sind die Sprachbilder, die Jünger verwendet, ihrem Gegenstand angemessen? Das Gegenteil scheint auf der Hand zu liegen. Selbstverständlich ist der Krieg weder ein Konzert noch ein Gebäude und schon gar kein Gespräch. Der verharmlosende Kontrast wirkt schockierend. Er führt das Unfassliche des Krieges

und die Unfähigkeit der Sprache, ihn zur Darstellung zu bringen, vor Augen. *In Stahlgewittern* ist der angestrengte Versuch, dem Krieg durch Verbildlichung einen Sinn abzugewinnen; und zugleich, indem die Haltlosigkeit dieses Versuchs erkennbar wird, das Eingeständnis von dessen Scheitern. Gert Mattenklott sprach von Jüngers *Arbeiter* im Blick auf Nietzsche als einem „tragischen Typus, der auf Fiktionen angewiesen ist, um das Leben aushalten zu können.“ (MATTENKLOTT 1999: 30). Dieser Satz lässt sich an Jüngers erstem Buch variieren: Ernst Jünger ist auf Metaphern angewiesen, damit er das Grauen des Krieges ertragen kann. Die Metaphern haben eine Schutzfunktion. Je intensiver das Grauen, desto dichter die Bildfrequenz.

(9) Ansätze & Alternativen: Außerhalb der Motivketten und Bildfelder gibt es einzelne Metaphern, die in keine Netzwerkstruktur eingebunden sind. Diese Ansätze zeigen, welche möglichen Bedeutungsräume nicht erschlossen werden, welche denkbaren Interpretationen im Hintergrund bleiben. Da ist zum Beispiel das Motiv der Hinrichtung („Henkersmahlzeit“ [110]), demzufolge der Krieg als massenhafte Exekution durch eine tyrannische Obrigkeit hätte verstanden werden können; oder das des Mordes („Mordwaffen“ [131], „Mordinstrumente“ [164]), nach dem er als Massenmord, als Verbrechen anzusehen wäre; des weiteren die Krankheit bzw. Medizin („Pest[]“ [VI], „Kugelspritzen“ [158]), die es erlauben könnte, ihn als epidemische Krise der Vernunft zu konzeptualisieren; Peitsche und Fesseln („aufgepeitscht“ [157], „fesselte“ [178]), die ihn als Sadomasochismus darstellen ließen. Darüber hinaus gibt es isolierte, stumpfe Metaphern – Bildlichkeiten, die zum Teil an anderer Stelle weiter exploriert werden: beispielsweise die „Strahlung“, die in späteren Texten eingeführt wird (Vgl. PORATH 1995: 252 f.; HÜPPAUF 1997: S. 22), die Elektrizität („Gegenpole[]“ [167]),²⁵ die Archäologie oder der Alptraum. Signifikant ist des Weiteren, welche Bildlichkeiten überhaupt nicht eingesetzt werden, obwohl sie sich in vorhandene Felder einfügen ließen: zum Beispiel die der Sintflut, die eine apokalyptische Vision ergeben hätte,²⁶ oder die Marionette (die in *Der Kampf als inneres Erlebnis* entwickelt wird), die das Idiotische des militärischen Gehorsams versinnbildlichen könnte.

²⁵ Helmut Lethen beobachtet, wie Jünger im *Arbeiter* eine neue Bildlichkeit einführt: „er wechselt die technische Zentralmetapher. Jünger ist einer der ersten Schriftsteller, der in einer Gesellschaftsanalyse das Modell des elektrischen Schaltkreises ins Zentrum rückt.“ (LETHEN 1994: 209).

²⁶ Als apokalyptische Interpretation: GERHARDS 1999, vor allem 74-123.

(10) Selbstreferenz: Jünger praktiziert eine militärische Metaphernbildung nicht nur, sondern er thematisiert sie auch als sprachliche Praxis im Krieg. Anhand diverser Begriffe reflektiert er die Wucherung figurativer Bezeichnungen, indem er sie in Anführungszeichen setzt, als „sogenannte“ markiert oder ihr Zustandekommen erläutert: Unterstände heißen „‘Tropfsteinhöhle‘“ (5) oder „‘Zum Männerbad‘“ (5), das Dörrgemüse der Feldküche „‘Drahtverhau‘“ (5) oder „‘Flurschaden‘“ (5), eine Ruine mit Ausblick über die Front „‘Bellevue‘“ (19), der Sitz des Kommandeurs „‘Mäuseburg‘“ (93), „ein zerschossenes [...] Haus [...], das seinen Namen wahrscheinlich wohl verdiente“, „Rattenburg“ (97) und ein „Sanitätsunterstand ‚Kolumbusei‘“, (96). Kampfgas nennen die Soldaten „Offensiv-Parfüm“ (162), Panzersperren „Spanische[] Reiter“ (111), bestimmte Handgranaten „Eier-Handgranaten“ (111), einen Sprengsatz „Waschkorb-Minen“ (40), einen anderen „Flaschenminen“ (171). Die Kugelfänge sind „sogenannte Siegfriedbleche“ (163). Und selbst der improvisierte Tisch wird zu einem „sogenannten Tisch“ (163). „Tanks [...] trugen zum Teil spöttische, drohende oder glückbringende Namen und Kriegsbemalungen“ (165). „Für dieses Brodeln entfernten Kanonendonners hatten wir den klangvollen Frontausdruck ‚Es wummert‘ geprägt.“ (174) Soldaten haben an einem Schützengraben „ein Schild mit der halbverwischten Aufschrift ‚Drachenweg‘“, (127) angebracht. Einzelne Frontabschnitte erhalten konnotationsreiche Namen – zum Beispiel „[d]as wüste Gelände, das wir ‚Die Walachei‘ getauft hatten“ (162). Ein ‚Kollege‘ hat „seinen lächerlichen kleinen Unterstand“ nach einer Romanfigur „‘Villa Leberecht Hühnchen‘ getauft“ (38). Schlafen bezeichnet man als „‘röcheln‘, wie der Fachausdruck lautet“ (22) (während in Jüngers Prosa umgekehrt das Röcheln eines Sterbenden dem Schnarchen eines Schlafenden gleichkommt: „Sein schnarchendes Röcheln“ [157]). Schließlich ‚markiert‘ Jünger sogar die Rhetorik der Befehle und Berichte: „wie die schöne Befehlsformel lautet“ (178).

An allen diesen Stellen verweist er auf eine kriegsübliche Praxis: die Ausbildung eines soldatischen Jargons; dabei distanziert er sich von diesem Jargon, indem er ihn in Anführungszeichen setzt, um ihn durch eine eigene Bildsprache zu ersetzen. Diese Distanzierung einer literarischen von einer trivialen Figuration macht einen der Unterschiede aus zwischen *In Stahlgewittern* und einer konventionellen Frontkämpferliteratur, wie sie in den zwanziger Jahren massenhaft publiziert wurde.

Während er soldatische Terminologie aus gewisser Distanz betrachtet, installiert Jünger, wie gesehen, seine eigene Metaphorik auf verschiedenen Ebenen: als Bilder des Krieges (primäre metaphorische Ebene), alternative Bilder aus demselben Wortmaterial (sekundäre Ebene), Eigennamen (zwischen Zeichen und Realität) und entsprechende Realien (dargestellte Wirklichkeit).

(11) Epistemologie: Ernst Jüngers Text impliziert eine epistemologische Fragestellung (und er expliziert sie auch ansatzweise): Welche Funktion haben Sprachbilder bei der Aneignung der Wirklichkeit? Wie prägt figurative Sprache unser Wahrnehmen, Erkennen, Verstehen und Denken? Inwiefern ist unsere Wirklichkeit durch Tropen konstruiert? Welche kommunikative Funktion haben diese? Haben Sie den heuristischen Wert provisorischer Modellbildung?²⁷ Und welche weiteren Funktionen besitzen sie? Welchen existentiellen, psychologischen Mechanismen folgt die Metaphernbildung? Indem *In Stahlgewittern* diese Fragen aufwirft, schafft das Buch eine reflexive Distanz zu seiner poetischen Praxis.

(12) Faschismus: Ist Ernst Jüngers Sprache faschistisch? Russell Berman definierte *Ekphrasis*, die Privilegierung bildlichen Sehens über die Schrift, als Strategie faschistischer Repräsentation (an Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* und Jüngers *Arbeiter*). Seine These ist „the descriptive rhetoric of fascist representation“ (BERMAN 1989: 64; vgl. RAUSCH 1995; BOEHM 1995). Ist Jüngers Bildgebung *per se* faschistisch? Angemessener scheint eine konkretere Frage zu sein: Welche der Jüngerschen Bildlichkeiten, oder genauer: welche ihrer Elemente und Ausformungen, entsprechen einer nationalsozialistischen Imagination? Das Bild des Tigers, zum Beispiel, tauchte im Zweiten Weltkrieg in der Benennung eines Kampfpanzers auf; das Motiv des Rittertums in der Selbstinszenierung der SS; die Idee des Menschenopfers wurde nach der Niederlage von Stalingrad propagandistisch genutzt; der nihilistische Totenkult bildete ein zentrales Element der Weltanschauung.²⁸ Einige Bildlichkeiten, deren sich Jünger in seiner Kriegsbeschreibung bediente, hatten ein unheilvolles Nach-

²⁷ Trifft bereits auf das Erstlingswerk zu, was von den Texten der dreißiger und vierziger Jahre gesagt werden kann, nämlich dass Jüngers Verfahren einem „Symbole und Zeichen gleichsam ‚durchwandern- den‘ Meditieren“ gleichkomme? (SADER 1996: 223)

²⁸ „Jüngers metaphorischer Archaismus, der fossilische Charakter seiner Bildersprache berühren sich mit einer Tendenz, die zu den Grundtendenzen des europäischen Faschismus gehören dürfte.“ (KAEMPFER 1976: 149)

leben.²⁹ Sie verfestigten sich zu ideologischen Konzepten („Totale Mobilmachung“, „Arbeiter“, „Inneres Erlebnis“). Historisch lassen sich im Bewältigungsversuch des Ersten Weltkrieges Entwicklungslinien des Faschismus in ihrem Entstehen betrachten. Ernst Jüngers Sprache ist *partiell* und *potentiell* faschistisch.

Die einfachste Methode, dem Krieg einen „Sinn“ zuzuweisen, ist die vordergründig ideologische: seine Rechtfertigung durch eine übergeordnete Instanz (Gott, Führer, Kaiser, Volk, Nation, Staat, Armee, Befehl) oder ein abstraktes Prinzip (Patriotismus, Freiheit, Glaube, Fortschritt, Frieden). Ernst Jüngers Texte sind insofern aufschlussreich, als sie auf derartige explizite Deutungen weitgehend verzichten. Statt dessen ist die indirekte Strategie erkennbar, den Krieg, das radikal „Andere“ des zivilisierten Lebens, mit den Mitteln der Sprache zu verarbeiten: in einer poetischen Ökonomie der multiplen Figuration. Bereits der Titel zeigt diese Technik kumulativer Verbildlichung an: *Stahl + Gewitter*. Die tiefe Irritation, die der Krieg auslöst, scheint nach einem Modus literarischer Deutung zu verlangen, der nicht inhaltlich explizit, sondern formal implizit und damit flexibler und subtiler ist. Die Metaphorisierung dient der Rationalisierung und Sinnstiftung. Der Krieg wird übersetzt und in Zusammenhänge eingebettet, in denen er als scheinbar „normale“ Erfahrung nachvollziehbar wird.

Durch seine exzessiven, konkurrierenden Metaphorisierungen nimmt Jüngers Text eine Vielzahl divergenter Wertungen vor. Er spricht dem Krieg einerseits tiefere, positive Bedeutungen zu, die er andererseits wieder in Frage stellt. *In Stahlgewittern* ist eher ein Kaleidoskop unterschiedlicher Deutungsversuche als eine autoritäre Verherrlichung. Der Text handelt von der Unbegreiflichkeit eher als von der Herrlichkeit des Krieges. In seiner Widersprüchlichkeit ist das Buch in zweifacher Weise als Dokument lesbar: einerseits erlaubt es, eine Faszination zu rekonstruieren und ein ideologisches Denken in seinen Ursprüngen zu beobachten, das später in den Nationalsozialismus einmünden wird; andererseits bietet es die Gelegenheit, die Schrecken des Krieges in den Versuchen reflektiert zu sehen, sprachlich mit ihnen umzugehen.

²⁹ Kunicki beobachtet, beispielsweise, eine „Hervorhebung des Landsknechtmäßigen“ von der ersten zur zweiten Fassung und dessen „Schwund“ von der dritten zur vierten (KUNICKI 1993: 54 f., 156). – Jüngers Kriegsdarstellung verändert sich zwischen den Weltkriegen beträchtlich. Ernst KELLER (1994) erkannte einen Wandel (um 1934) von Ästhetisierung und Apologie zu Selbstreflexion und Kritik. Jan Philipp Reemtsma analysiert Jüngers „moralische Verstörung“, „Selbstekel“ und „Verleugnungsmechanismus“ anhand von „Auslassungen“ im Kaukasus-Tagebuch als Technik des „Fading“ (REEMTSMA 1998: 320 f.,

In der ersten Fassung von *In Stahlgewittern* hat Ernst Jünger dem Ersten Weltkrieg weniger explizit einen ideologischen Sinn zugeschrieben, als ihn implizit durch eine intensive Bildsprache mit Bedeutungen aufzuladen. Die Jüngerschen Sprachbilder lassen sich in Codes analysieren, nach Typen differenzieren und in ihrer Dichte, Relation, Interferenz und Variation beschreiben. Die implizite Bedeutungszuweisung ist keineswegs einsinnig. Die Metaphern konnotieren abweichende Positionen; sie geraten miteinander in Überschneidung und zueinander in Widersprüche. Sie erzeugen eine widerständige Semantik, die nicht nur als Ausdruck einer ideologischen Haltung, sondern auch als Symptom einer Verunsicherung lesbar ist.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max. Elemente des Antisemitismus. Grenzen der Aufklärung. In: ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung* [1944]. Frankfurt am Main, 1988, 177-217.
- ASENDORF, Christoph. Totale Mobilmachung / Total Mobilisation. In: *Daidalos* 47, *Wege / Paths*, 1993: 90-95.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung) [1936-1939]. In: TIEDEMANN, Rolf / SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (ed.). *Gesammelte Schriften*. 7 Bände in 14 Teilbänden, Band 1.2. Frankfurt am Main, 1977, 471-508 („Nachwort“: 506 ff.).
- BENJAMIN, Walter. Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift *Krieg und Krieger*. Herausgegeben von Ernst Jünger [1930]. In: TIEDEMANN-BARTELS, Hella (ed.). *Gesammelte Schriften*. Band 3 [Kritiken und Rezensionen]. Frankfurt am Main, 1991, 238-250.
- BERMAN, Russell A. Written Right Across Their Faces: Ernst Jünger's Fascist Modernism. In: HUYSEN, Andreas und BATHRICK, David (ed.). *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*. New York / Oxford, 1989, 60-80.
- BERNHARD, Hans-Joachim. Die apologetische Darstellung des imperialistischen Krieges im Werk Ernst Jüngers. In: *Weimarer Beiträge* 2, 1963: 321-355.
- BIRO, Matthew. The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture. In: *New German Critique* 62, 1994: 71-110.
- BLUHM, Lothar. Natur in Ernst Jüngers Tagebüchern aus dem Zweiten Weltkrieg. In: *Wirkendes Wort* 1, 1987: 24-32.

329 f.). Lothar BLUHM (1987) sieht Jüngers Hinwendung zur Natur (und Kunst) als innere Emigration; ähnlich BLUHM 1995; vergleiche BULLOCK 1992: 89.

- BLUHM, Lothar. Ernst Jünger als Tagebuchautor und die ‚Innere Immigration‘. *Gärten und Straßen* (1942) und *Strahlungen* (1949). In: MÜLLER, Hans-Harald / SEGEBERG, Harro (ed.). *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München, 1995, 125-153.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main, 1960.
- BLUMENBERG, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main, 1981.
- BOEHM, Gottfried. Fundamentale Optik. In: FIGAL, Günter / SCHWILK, Heimo (ed.). *Magie der Heiterkeit*. Stuttgart, 1995, 9-24.
- BOHRER, Karl Heinz. *Die Ästhetik des Schreckens*. München, 1978.
- BUCH, Robert. *Violent Images. Ekphrastic Writing in Claude Simon and Peter Weiss*. Dissertation, Stanford, 2002.
- BULLOCK, Marcus. Fallen Altars Are Occupied by Demons: The Disenchantment of Ernst Jünger. In: GRIMM, Reinhold / HERMAND, Jost (ed.). *1914/1939. German Reflections of the Two World Wars*. Madison, 1992, 70-90.
- BURGER, Rudolf. Herzstillstand. In: *Merkur* 590, 1998: 447-449.
- BURKERT, Walter. *Homo Necans. Interpretation altgriechischer Opferriten und Mythen* [1972]. 2. ed. Berlin / New York, 1997, 8-96 („Opfer, Jagd und Totenriten“).
- BURKERT, Walter. Griechische Tragödie und Opferritual [1966]. In: BURKERT, Walter. *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin, 1991, 13-39.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. El gran teatro del mundo [1649]. In: FRUTOS CORTÉS, Eugenio (ed.). Pedro Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Madrid, 1987, 39-89.
- DE MAN, Paul. Rhetoric of Tropes (Nietzsche). In: DE MAN, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven / London, 1979, 103-118.
- DEMPEWOLF, Eva. *Blut und Tinte. Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980*. Würzburg, 1992.
- GERHARDS, Claudia. *Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk*. Würzburg, 1999.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, 1972, 63-104 („La crise sacrificielle“).
- GRIMM, Jacob / GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, 1878.
- HEMMERICH, Gerd. Ernst Jünger: Ein moderner Autor? In: PESCHEL, Dietmar (ed.). *Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars*. Erlangen, 1983, 389-396.
- HILLACH, Ansgar. The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's Theories of German Fascism. In: *New German Critique* 17, Special Walter Benjamin Issue, 1979: 99-119.

- HÜPPAUF, Bernd. Unzeitgemäßes über den Krieg. Ernst Jünger: *Strahlungen* (1938-48). In: WAGENER, Hans (ed.). *Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945*. Amsterdam / Atlanta, 1997, 13-47.
- JÜNGER, Ernst. *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Hannover, 1920. [Weitere Werke Ernst Jüngers werden in den Fußnoten zitiert.]
- KAEMPFER, Wolfgang. Das schöne Böse. Zum ästhetischen Verfahren Ernst Jüngers in den Schriften der dreißiger Jahre im Hinblick auf Nietzsche, Sade und Lautréamont. In: *Recherches Germaniques* 14, 1984: 103-117.
- KAEMPFER, Wolfgang. *Ernst Jünger*. Stuttgart, 1981.
- KAEMPFER, Wolfgang. ‚Der Tod ist ein Meister aus Deutschland‘. Zu einem Leitmotiv im nihilistischen Schrifttum Ernst Jüngers. In: *Recherches Germaniques* 6, 1976: 136-151.
- KELLER, Ernst. Wrestling with an Old Trauma: Ernst Jünger’s Changing Perception of Destructiveness. In: *AUMLA* 81, 1994: 21-31.
- KING, John. „Wann hat dieser Scheißkrieg ein Ende?“ *Writing and Rewriting the First World War*. Schnellroda, 2003.
- KNEBEL, Hermann. ‚ Fassungen‘: Zu Überlieferungsgeschichte und Werkgenese von Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*. In: SEGEBERG, Harro (ed.). *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ‚Arbeit‘ in der deutschen Literatur (1770-1930)*. Tübingen, 1991, 379-408.
- KRULL, Wilhelm. Im Foyer des Todes. Zu Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* und anderen Texten über den Ersten Weltkrieg. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (ed.). *Ernst Jünger*. Göttingen, 1995, 27-35.
- KUNICKI, Wojciech. *Projektionen des Geschichtlichen. Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von In Stahlgewittern*. Frankfurt am Main u.a., 1993.
- LAKOFF, George / JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago, 1980.
- LEHNER, Kurt M. Vom Stahlgewitter zum Anarchen. Ernst Jünger – ein politischer Denker? In: *Liberal* 2, 1995: 81-87.
- LETHEN, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main, 1994, 187-215 („Jüngers Fall ins Kristall“).
- LORENZ, Konrad. *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression* [1963]. München, 1983.
- LUBRICH, Oliver. *Das Schwinden der Differenz. Postkoloniale Poetiken*. Bielefeld, 2004, 148- 224. [Dissertation, 2003]
- MATTENKLOTT, Gert. Das Neue im Alten: George, Jünger, Benn. In: *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1999, 27-35.
- MERLIO, Gilbert. Les Figures du pouvoir chez Ernst Jünger. In: DAVID, Claude (ed.). *Les Songes de la raison: Mélanges offerts à Dominique Iehl*. Bern, 1995, 418-434.
- MERLIO, Gilbert. Les images du guerrier chez Ernst Jünger. In: BELTRAN-VIDAL, Danièle (ed.). *Images d’Ernst Jünger*. Bern, 1996, 35-55.

- MORENO CLAROS, Luis Fernando. Un centenario polémico: Ernst Jünger en Alemania. In: *Revista de Occidente* 175, 1995: 129-149.
- MOTTEL, Helmut. Technische Paradiese – Zur poetologischen Funktion der Metaphorisierung technischer Perfektion im Werk Ernst Jüngers. In: STRACK, Friedrich (ed.). *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter*. Würzburg, 2000, 225-242.
- MÜLLER, Hans-Harald. ‚Im Grunde erlebt jeder seinen eigenen Krieg‘. Zur Bedeutung des Kriegserlebnisses im Frühwerk Ernst Jüngers. In: MÜLLER, Hans-Harald und SEGEBERG, Harro (ed.). *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München, 1995, 13-37.
- NEGT, Oskar / KLUGE, Alexander. *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt am Main, 1981, 797-860.
- NIETZSCHE, Friedrich. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne [1873]. In: COLLI, Giorgio und MONTINARI, Mazzino (ed.). Friedrich Nietzsche. *Kritische Studienausgabe*. 15 Bände, Band 1. Berlin / München, 1988, 873-890.
- OHANA, David. Nietzsche and Ernst Jünger: From Nihilism to Totalitarianism. In: *History of European Ideas* 11, 1989: 751-758.
- PEKAR, Thomas. ‚Organische Konstruktion‘. Ernst Jüngers Idee einer Symbiose von Mensch und Maschine. In: STRACK, Friedrich (ed.). *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter*. Würzburg, 2000, 99-117.
- PLARD, Henri. Une œuvre retrouvée d’Ernst Jünger: *Sturm* (1923). In: *Études Germaniques* 4 (92), 1968: 600-615.
- PONCET, François. La vague, *Leitmotiv* Jüngerien. In: BELTRAN-VIDAL, Danièle (ed.). *Images d’Ernst Jünger*. Bern, 1996, 85-104.
- PORATH, Erik. Strahlungen Ernst Jüngers. Anmerkungen zu einem Tagebucheintrag. In: *Wirkendes Wort* 2, 1995: 241-257.
- PRILL, Ulrich. ‚mir ward Alles Spiel‘. *Ernst Jünger als homo ludens*. Würzburg, 2002, 31-48.
- RAUSCH, Jürgen. Ernst Jüngers Optik. In: ARBOGAST, Hubert (ed.). *Über Ernst Jünger*. Stuttgart, 1995, 49-72.
- REEMTSMA, Jan Philipp. ‚Es schneet der Wind das Ärgste zu‘. Ernst Jünger im Kaukasus. In: REEMTSMA, Jan Philipp. *Mord am Strand. Allianzen von Zivilisation und Barbarei*. Hamburg, 1998, 316-347.
- SADER, Jörg. ‚Im Bauche des Leviathan‘. *Tagebuch und Maskerade. Anmerkungen zu Ernst Jüngers Strahlungen (1939-1948)*. Würzburg, 1996.
- SCHROERS, Rolf. Der kontemplative Aktivist. Versuch über Ernst Jünger. In: *Merkur* 3 (204), 1965, 211-225.
- SEGEBERG, Harro. Regressive Modernisierung. In: *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ‚Arbeit‘ in der deutschen Literatur (1770-1930)*. Tübingen, 1991, 337-378.
- SHAKESPEARE, William. *As You Like It* [ca. 1599]. Arden edition. LATHAM, Agnes (ed.). London, 1975, II.vii.139.

- STERN, J[osef] P[eter]. The Embattled Style: Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*. In: KLEIN, Holger (ed.). *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*. London / Basingstoke, 1978, 112-125.
- THEWELEIT, Klaus. *Männerphantasien* [1977], 2 Bände. Band 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Band 2: *Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. München, 1995.
- VERBOVEN, Hans. *Die Metapher als Ideologie. Eine kognitiv-semantische Analyse der Kriegsmetaphorik im Frühwerk Ernst Jüngers*. Heidelberg, 2003.
- WOODS, Roger. The Conservative Revolution and the First World War: Literature as Evidence in Historical Explanation. In: *The Modern Language Review* 1, 1990: 77-91.

Recebido em 30/09/2010

Aprovado em 13/10/2010

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
Die Mobilmachung — Drainville	1
Von Bazancourt bis Sattontschätel	8
Les Eparges	12
Douchy und Monchy	17
Vom täglichen Stellungskampfe	25
Der Auftakt zur Somme-Offensive	35
Guillemont	49
Am St. Pierre Baast	61
Der Somme-Rückzug	67
Im Dorfe Fresnoy	73
Gegen Inber	80
Langemard	91
Regniéville	108
Noch einmal Flandern	116
Die Cambraischlacht	125
Am Cojeul-Bach	135
Die große Schlacht	140
Englischer Vorstoß	162
Mein letzter Sturm	173



Die Mobilmachung. — Drainville.

Als am 2. August 1914 die Mobilmachung befohlen wurde, war ich 19 Jahre alt und Oberprimaner in Hannover. Ich meldete mich als Kriegsfreiwilliger. Infolge der mangelhaften Organisation konnte ich erst nach wochenlangen Herumtreen vor Kasernen und in Schreibstuben beim Füsilier-Regiment „Prinz Albrecht von Preußen“ (Hannoversches Nr. 73) ankommen. Da mein Eintritt infolge der Überfüllung mit Kriegsfreiwilligen nicht vor Oktober möglich war, benutzte ich die Zwischenzeit, um das Abiturienten-Examen zu machen. Die Ausbildung erfolgte in der Kaserne an der Vulk, sie war sehr abgekürzt. Am Jahreschlusse wurden wir verladen und nach dem Westen abtransportiert . . .

Nach mehrtägiger Bahnfahrt hielt der Zug in Bazancourt, einem Städtchen der Champagne. Wir stiegen aus. Mit ungläubiger Ehrfurcht lauschten wir dem langsamen Takte des Walzwerkes der Front, einer Melodie, die uns in langen Jahren Gewohnheit werden sollte. Ganz weit zerfloß der weiße Ball eines Schrapnells im grauen Dezemberhimmel. Der Atem des Kampfes wehte herüber und ließ uns seltsam erschauern. Ahnten wir, daß fast alle von uns verschlungen werden sollten an Tagen, in denen das dunkle Murren dahinten aufbrandete zu unaufhörlich rollendem Donner? Der eine früher, der andere später?

Wir hatten Hörsäle, Schulbänke und Wertische verlassen und waren in den kurzen Ausbildungswochen zusammenschmolzen zu einem großen, begeisterten Körper, Träger des deutschen Idealismus der nachsiebziger Jahre. Aufgewachsen im Geiste einer materialistischen Zeit, wob in uns allen die Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, nach dem großen Erleben. Da hatte uns der Krieg gepackt wie ein Raufsch. In einem Regen von Blumen waren wir hinausgezogen in trunkenen Morituri-Stimmung. Der Krieg mußte es uns ja bringen, das Große, Starke, Feierliche. Er schien uns männliche Tat, ein fröhliches Schützengefecht auf blumigen, blutbetauten Wiesen. Kein schöner Tod ist auf der Welt Ach, nur nicht zu Haus bleiben, nur mitmachen dürfen!

Jünger, In Stahlgewittern.

1

Ernst Jünger, In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers, Hannover 1920. Seite 1: Zu Beginn der Kriegsdarstellung ist die Dichte der Sprachbilder besonders hoch.

Lubrich, O. — Sprachbilder des Krieges

Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p. 53- 88. —

www.ffch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 — i

Die große Schlacht.

Das Bataillon wurde im Schloß von Brunemont untergebracht. Wir erfuhren, daß wir in der Nacht vom 19. zum 20. März 1918 nach vorn marschieren sollten, um in der Nähe von Cagnicourt in Stollen des Trichterfeldes bereitgestellt zu werden, und daß der große Angriff am Morgen des 21. beginnen sollte. Das Regiment hatte den Auftrag, zwischen den uns von 1915/16 her wohlbekannten Dörfern Ecourt—St.-Mein und Noreuil durchzustoßen und womöglich am ersten Tage Morcy zu erreichen.

Ich schickte den Leutnant Schmidt, den wir seines netten Wesens wegen gar nicht anders nennen konnten als „Schmidtchen“, voraus, um die Unterkunft der Kompanie zu sichern.

Zur bestimmten Stunde marschierte das Bataillon aus Brunemont ab. Trotz strömenden Regens war die Stimmung gut. Einen Betrunknen, der gröhelnd zwischen den Gliedern meiner Kompanie taumelte, überfah ich. Jetzt mußte jedes scharfe Wort schaden. Die Auszubildung war vorüber, nun kam die Sache selbst. Man mußte jedes Mädchen laufen lassen.

Von einer Straßenkreuzung, an der uns unsere Führerkommandos erwarteten, marschierten die Kompanien selbstständig nach vorn. Als wir in die Höhe der zweiten Linie waren, in der wir untergebracht werden sollten, stellte sich heraus, daß sich unsere Führer verlaufen hatten. Es begann ein Umherirren in dem schwach beleuchteten, aufgeweichten Trichtergelände und ein Fragen bei unabhägigen, ebenso wenig orientierten Trupps. Um meine Leute nicht völlig zu erschöpfen, ließ ich halten und schickte die Führer in verschiedenen Richtungen aus.

Die Gruppen setzten die Gewehre zusammen und drängten sich in einen gewaltigen Trichter, während ich mit dem Leutnant Sprenger auf dem Rande eines kleineren saß. Schon seit einiger Zeit waren ungefähr 100 Meter vor uns einzelne Einschläge aufgeflammt. Ein neues Projektil schlug in geringerer Entfernung ein; Splitter klatschten in die Lehmwände des Trichter. Ein Mann schrie auf und behauptete, am Fuße getroffen zu sein. Ich rief den Leuten zu, sich in die umliegenden Löcher zu verteilen, während ich mit den Händen den schammigen Stiefel des Betroffenen nach einem Einschuß untersuchte.

Da pfiß es wieder hoch in der Luft; jeder hatte das zusammenschüttende Gefühl: die kommt hierher! Dann schmetterte ein betäubender, ungeheurer Krach; — die Granate war mitten zwischen uns geschlagen . . .

Halb ohnmächtig richtete ich mich auf. Aus dem großen Trichter strahlte unsere in Brand gesetzte Maschinengewehr-Munition ein intensives rosa Licht. Es beleuchtete den schwelenden Qualm des Einschlages, in dem sich schwarze Körper wälzten und die Schatten der nach allen Seiten auseinander stiebenden Überlebenden. Gleichzeitig ertönte ein vielfaches, grauenhaftes Gebrüll und Hilfesgeschrei.

Ich will nicht verheimlichen, daß ich zunächst, wie alle anderen, nach einem Augenblick starren Entsetzens aufsprang und planlos in die Nacht rannte. Erst in einem kleinen Granatloch, in das ich kopfüber geflüht war, wurde mir der Vorgang klar. Ich mußte mich an den schredlichen Ort zurückzwingen; unterwegs stieß ich auf den Füsiliervaller, der während meiner November-Patrouille das Maschinengewehr erbeutet hatte, und nahm ihn mit.

Die Verwundeten stießen noch immer ihre furchtbaren Schreie aus. Einige kamen auf mich zugeflogen und winselten, meine Stimme erkennend: „Herr Leutnant! Herr Leutnant!“ Einer meiner liebsten Rekruten, dem ein Splitter den Schenkel zertrübt hatte, klammerte sich an meinen Beinen fest. Meinem Unvermögen zu helfen, fluchend, klopfte ich ihm ratlos auf die Schulter. Solche Augenblicke vergißt man nie.

Ich mußte die Unglücklichen dem einzig überlebenden Krankenträger überlassen, um das Häuflein Betreuer, das sich um mich gesammelt hatte, aus dem gefährdeten Bereich zu führen. Vor einer halben Stunde noch an der Spitze einer kriegsstarren, ausgezeichneten Kompanie, irrte ich nun mit wenigen, seelisch vollkommen deprimierten Leuten durch das Grabengewirre. Ein blutjunges Milchgeschick, das vor einigen Tagen noch, von seinen Kameraden verspottet, beim Exerzieren der schweren Munitionskästen wegen geweint hatte, schleppte nun diese Last, die er aus der furchtbaren Szene gerettet hatte, getreulich auf unserem mühsamen Wege mit. Diese Beobachtung gab mir den Rest. Ich warf mich zu Boden und brach in ein krampfhaftes Schluchzen aus, während die Leute dister um mich herumstanden.

Nachdem wir einige Stunden lang erfolglos, oft von einschlagenden Granaten bedroht, durch Gräben gehaftet waren, in denen Schlamm und Wasser fußhoch standen, legten wir uns, zu Tode erschöpft, in einige in die Wände eingebaute Munitionsmischen. Mein Bursche breitete seine Dede über mich; trotzdem konnte ich infolge der furchtbaren Nervenerregung kein Auge schließen und erwartete, Zigarren rauchend, die Dämmerung.

Ernst Jünger, In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers, Hannover 1920:

Seite 140-141: In der Beschreibung eines 'shell shock' setzt die Metaphorisierung vorübergehend aus.

Lubrich, O. – Sprachbilder des Krieges.

Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p. 53-. –

www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

Anhang 2 – ii

In Stahlgewittern

Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers

von

Ernst Jünger

Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompanie-Führer im
Füß.-Regt. Prinz Albrecht v. Preußen (Hannov. Nr. 73).

Mit 5 Abbildungen und dem Bilde des Verfassers.



Hannover

**Ernst Jünger, In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch
eines Stoßtruppführers, Hannover 1920. *Titelblatt***

Lubrich, O. – Sprachbilder des Krieges
Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p. 53-88. –
www.fflch.usp.br/dlm/alemac/pandaemoniumgermanicum

Anhang 1 – i

A literatura austríaca como questão para a historiografia literária alemã: a provocação formal em *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard

Alexandre Villibor Flory¹

Abstract: This article is composed by two different, though articulated, moments. First we intend to discuss some aspects of the difficulties related to literary historiography nowadays, by questioning the concept itself, as well as the difficulties in establishing a History of German Literature, when we consider some Austrian contemporary authors. After that, we discuss some aspects regarding the Austrian author Thomas Bernhard's last play, *Heroes' Square* (*Heldenplatz*), premièred in 1988. The whole process of writing and staging was marked by the author's design to cause an intentional scandal. As such, the very concept of the play involves its reception in a very fruitful dialectics between arts and society, and not resulting in a merely accidental provocation at the formal level. Thus, the play questions the very conception of art as something organic and self-enclosed, updating the brechtian epic tradition, decisive also for the development of the Brazilian theater, from the 50's until the present day.

Keywords: Thomas Bernhard; German Literature; Literary Historiography; Critical Theory; Formal Provocation Aesthetics.

Resumo: Este artigo é formado por dois momentos distintos, porém articulados. Em primeiro lugar, pretende-se colocar algumas questões centrais para a discussão sobre a historiografia literária. Isso será feito tanto pelo questionamento de seu estatuto nos dias de hoje, bem como das dificuldades de se estabelecer uma história literária em língua alemã, quando se tem em vista autores austríacos contemporâneos. Num segundo segmento, a partir das considerações anteriores, iremos discorrer sobre a pertinência de uma perspectiva imanente. Para isso discutiremos alguns aspectos sobre a última peça do austríaco Thomas Bernhard, *Praça dos Heróis* (*Heldenplatz*), de 1988. Todo seu processo de escrita e encenação foi marcado por um escândalo programado pelo autor. Deste modo, a própria concepção da peça envolve a recepção em uma dialética entre arte e sociedade muito fecunda, resultando numa provocação elevada ao nível da forma, e não meramente acidental. Assim, questiona uma concepção de obra de arte orgânica e fechada, atualizando uma tradição épica decisiva.

¹ Doutor pela USP, professor de teoria literária da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Email: alexandre_flory@yahoo.com.br

Palavras-chave: Thomas Bernhard; Literatura Alemã (Teatro); Historiografia Literária; Estética da Provocação Formal.

1. Questões atuais para a historiografia literária

Um tema como *Literatura alemã e sua historiografia* aparentemente repousa sobre bases epistemológicas inquestionáveis, contando com uma tradição forte e sólida. Mas engana: já instaura uma relação entre literatura e história que, nos tempos que correm, volta a ser o palco de discussões acaloradas e, muitas vezes, pouco proveitosas, posto que colocada sob a perspectiva de uma primazia de um ou outro lado. Essa discussão se abre por diversas frentes. Para começar, a história como disciplina, e mais propriamente a escrita da história (historiografia) vê questionado seu estatuto científico no que diz respeito à sua pretensa objetividade documental. A perspectiva de onde se fala passa a fazer parte do estudo da história, e nesse sentido a historiografia ganha uma dimensão subjetiva com a qual tem que lidar. Noutro plano, quem é o sujeito da história, quando já se veem as condicionantes culturais, sociais, políticas e econômicas atuando como as forças determinantes do devir histórico? Essas questões valem também para a historiografia literária, e tocam o estatuto do autor literário, dos narradores e dos personagens na obra de arte.

Além disso, a escrita da história literária possui um objeto próprio, com seus problemas específicos. Ela passa pela determinação de quais são as obras mais significativas, de acordo com algum critério, seja ele o gosto pessoal, o peso da tradição, a lista dos mais vendidos, a inserção em um determinado movimento literário, o grau de inovação dos procedimentos, entre outros. Isso leva, necessariamente, à construção de um cânone literário que tem por guia uma base histórica. Não há, como no caso da história, o recurso a uma pretensa autenticidade pautada pela verossimilhança externa, ou seja, a um fato histórico. A crítica e história literárias precisam criar os fatos literários, por assim dizer, e lidar com o que poderia ter acontecido, o que difere em qualidade, não apenas em grau, do que efetivamente aconteceu.

A subsunção de obras literárias a um determinado movimento artístico ou estético pode eliminar, justamente, o que essas obras têm de próprio, restando, no mais

das vezes, um arrefecimento de sua carga reflexiva, em virtude do ímpeto classificatório e homogeneizador, que tende a excluir o que não está previsto em suas prerrogativas teóricas.

A própria concepção de uma história literária implica a aceitação tácita de princípios do historicismo, que acompanha a linha do tempo e o preenche, de modo homogêneo, com algumas obras, que acabam niveladas em termos de juízo estético. A objetividade aparente pode levar à homogeneização crítica e ao controle da obra pelo seu comentador – acompanhada, de praxe, por um breve estudo sobre a vida do autor, do período histórico em que viveu e de sua filiação estética, que servem como moldura em relação à obra, não se levando em conta suas correlações imanentes, da ordem da organização interna. Limita-se ao desenho de um plano geral. Mas essa falsa objetividade, com pretensões universalizantes, não prescinde de critérios valorativos e seletivos, nem sempre explícitos, pairando acima do plano geral da obra, como se fossem verdades atemporais e naturais.

Mais recentemente, a ascensão do campo dos Estudos Culturais colocou novas questões para a historiografia literária. Se um resultado palpável da historiografia é a elaboração de um cânone literário, como lidar com uma nova epistemologia que se apóia na diferença, na valorização e reconhecimento das culturas, no plural, e não na alta cultura, que antes era assumida como cultura *tout court*? Visto pelo prisma conservador, os estudos culturais vieram para destruir o valor da literatura, e seus articuladores formariam a *Escola dos Ressentidos*, na formulação do crítico Harold Bloom, autor do renomado *O cânone Ocidental*. (CEVASCO 2003: 138) Aceitando essa proposição – do fim do valor devido ao respeito exagerado pelas diversas culturas, inatacáveis – em que bases se sustenta uma história da literatura, até mesmo porque o conceito de literatura se amplia para abranger novos gêneros, inclusive o que antes era desprezado como de pouco (ou nenhum) valor estético?

Por fim, devemos considerar o debate instaurado pela estética da recepção que, na esteira da aula inaugural de Hans Robert JAUSS em 1967, intitulada *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), também promove um redimensionamento da história literária ao compreender a literatura como um fenômeno e, assim, dependente da recepção de alguém para existir. A história da literatura será

uma história da sua recepção, a partir dos contemporâneos e continuamente recolocada. No modelo tradicional, as mudanças na historiografia literária eram episódicas, refazendo o cânone e o redefinindo para, em seguida, cristalizá-lo. Nessa acepção, a mudança é prevista pelo sistema, mas está restrita a momentos específicos, como uma abertura fugidia e corretiva, pois o seu modo de ser em estado normal é o do sistema fechado, acabado e sincrônico. Assim, as mudanças pontuais visam um novo equilíbrio. Na proposta de Jauss – e isso é decisivo – a historiografia precisa encampar o processo de formação de uma dada literatura, de tal modo que consiga envolver a diacronia na sincronia: em primeiro plano está o processo. O seu modo de ser, o caráter ontológico dessa historiografia, postula a abertura e a indeterminação, resultando numa reescrita contínua da mesma.

2. Algumas anotações sobre a literatura austríaca pós-1945

O caso da literatura austríaca pós-1945 é muito pertinente para se discutir algumas questões referentes à escrita da história literária. Uma vertente que se tornou artisticamente dominante – por conta de sua articulação com esforços nos planos político e social, e não por seu suposto valor, como se verá – procurava, após a segunda guerra mundial, marcar as bases de uma literatura eminentemente austríaca, dentro do contexto maior da construção de uma identidade austríaca.

Mas antes disso, após a I. Guerra Mundial, a necessidade de se construir uma identidade nacional austríaca já estava posta e enfrentava obstáculos complexos. Para começar, o Império Austríaco no século XIX era formado por muitos povos (*Vielvölkerstaat*), não havendo espaço nem interesse para a criação de uma perspectiva nacional, temida pelo poder central do Império desde os tempos do Congresso de Viena, em 1815, por conta do seu potencial destrutivo: o nacionalismo faria ruir as bases deste **Império de muitos povos**, dividindo-os. Após a primeira guerra mundial, no entanto, o Império está extinto, e resta a dúvida pela viabilidade econômica da Áustria. Sem o parque industrial da Boêmia e as terras cultiváveis da Hungria, não eram poucos os que receavam pela sua capacidade de se estabelecer como nação autônoma. O receio, apesar de infundado, teve efeitos diretos: levou a Áustria ao projeto de anexação com a

Alemanha logo após a I. Guerra Mundial, em 1918, o que angariou amplo apoio popular e só não se efetivou por imposição dos países vencedores da guerra, que não desejavam uma Alemanha fortalecida após sua derrota. (STEININGER 1997: 99-152).

A Primeira República se estende de 1918 a 1934, ano que marca o início do Austrofascismo, na onda dos totalitarismos de direita que chegam ao poder em boa parte da Europa ao longo dos anos 30. A anexação com a Alemanha nazista ocorrerá apenas em 1938, quando as tropas alemãs invadem a Áustria sem qualquer sinal de reação, terminando em 1945 com o fim da II. Guerra Mundial, dando início à Segunda República. A anexação com a Alemanha complica o processo de criação identitária e cultural em andamento desde a Primeira República. Após 1945 a Áustria vivia outro contexto histórico e político, e o projeto de uma identidade austríaca iria se pautar por outras articulações: o Estado austríaco irá se posicionar frente às forças vencedoras (os aliados) na condição de “primeira vítima” de Hitler, com o quê alcançava dois objetivos de uma só vez: por um lado, facilitava a aceitação de sua própria conduta na guerra e, por outro lado, fazia parte dos esforços para se reconquistar a autonomia política, alcançada apenas em 1955, com o Contrato de Estado (*Staatsvertrag*). Uma tendência cultural oficiosa assume o espólio da rica tradição austríaca, procurando ‘resgatar’ uma cultura milenar. Desse modo se compreende o papel destacado da arte para a construção desta auto-imagem, tanto externa quanto internamente, absolutamente necessária no contexto configurado a partir da Segunda República.

Faz-se necessário acompanhar o desenvolvimento do campo literário para que possamos tecer considerações relativas à historiografia literária austríaca. No imediato pós-1945, não mais circulavam no cenário local nomes como Robert Musil, Karl Kraus, Hermann Broch, Joseph Roth e Stefan Zweig, entre outros autores de destaque antes da segunda guerra, seja porque faleceram ou porque não retornaram à Áustria do exílio. (MENASSE 2005: 139-40; SCHMIDT-DENGLER 1996: 20; ZEYRINGER 1999: 111)

Os autores que assumiram o primeiro plano na Áustria estavam alinhados com uma reconstrução literária conservadora, politicamente instrumentalizada para a elaboração de uma ‘ideia austríaca’, projeto esse que passava pela repressão e esquecimento do passado recente, linha que ficou conhecida como ‘culturalismo representativo’ (ZEYRINGER 1999: 119). “A “reconstrução” [econômica e política, AF]

correspondia à reconstrução de uma literatura tradicional” (ZEYRINGER 1999: 111)² A política cultural oficial passará às mãos dos autores dessa vertente. Essa literatura tinha feição clássica, em estilo realista tradicional, por vezes idílico. Em termos políticos, posicionava-se contra o comunismo. Em termos estéticos, lutava contra as vanguardas e contra uma literatura crítica. Em termos históricos, não deveria enfrentar e discutir o passado recente.

Um escritor de relevância para essa vertente, Lernet-Holenia, afirma em artigo na revista *Turm*: “Nós devemos apenas continuar onde o sonho de um louco nos interrompeu. De fato não precisamos olhar para a frente, mas para trás. [...] nós somos [...] nosso passado” (apud SCHMIDT-DENGLER 1996: 22). Este olhar para o passado não procura dignificá-lo, mas apagá-lo. Advoga um salto para antes da guerra e para fora da história, em direção a uma tradição petrificada e recriada. O passado a que ele alude aspira à empatia com outro tempo: o espírito que anima este projeto é o do historicismo. Esta será a perspectiva oficiosa do imediato pós-1945, que culmina numa ‘literatura do lar’ (*Heimatliteratur*) idílica, voltando-se para a vida nas vilas, **neo-biedermeier**. O Estado austríaco encabeça e organiza essa remissão afetiva ao passado em várias frentes: sociais, políticas, culturais, mas esta última fica em destaque.

[...] no esforço de esquecer as consequências do passado nazista de alguns indivíduos estava unida a maioria dos partidos e, do mesmo modo, agiram também alguns autores que, agora, não se obrigavam a assumir a responsabilidade de se sentirem como a consciência da nação. (SCHMIDT-DENGLER 1996: 22)

Mas essa perspectiva não era a única no panorama literário austríaco no período. Em torno do periódico *Plan*, organizado por Otto Basil, havia lugar para uma vanguarda estética e uma literatura crítica, que procuravam dar expressão ao passado recente por caminhos diversos. A *Plan* publicou textos de autoras como Ingeborg Bachmann e Ilse Aichinger, que figuram entre os criadores mais importantes desta época. Infelizmente a revista fecha as portas em 1948, inclusive por falta de apoio oficial. O livro de Aichinger *Die größere Hoffnung* (1948) é representativo desta literatura, discutindo a

² As traduções do alemão são de Alexandre Flory, salvo quando especificado.

perseguição racista no totalitarismo, narrado sob o ponto de vista de uma criança. Há nestes autores um ceticismo renitente quanto à capacidade de expressão da linguagem, dada a vivência recente. Faltou, no entanto, a essa vanguarda uma recepção dentro da Áustria condizente com sua importância, recepção essa obtida na Alemanha, sobretudo no âmbito do Grupo 47 (ZEYRINGER 1999: p. 112-5). Para articular a importância estética e social dessa literatura com seu desprezo interno – instigado pelos que controlavam o sistema literário, da vertente anterior – era preciso fazer o caminho mais longo, saindo da Áustria. Internamente, Menasse atribui a esta revista (*Plan*) e aos autores que se opunham à versão oficiosa³ um papel decisivo para a compreensão da literatura da época na Áustria, mas em chave retrospectiva, pois ganha atenção a partir dos anos 1970, dada a falta de reverberação interna ainda no final dos anos 40 (MENASSE 2005: 138).

Além destas duas posições polarizadas, aqui apenas esboçadas, encontramos várias outras propostas num espectro bastante amplo. Porém, é um fato que os autores afastados do campo culturalista que não conseguiram êxito fora da Áustria tinham poucas possibilidades de serem publicados e lidos. Um autor que conseguiu firmar seu nome de modo indelével foi Heimito von Doderer, com romances muito importantes nos anos 1950. Embora tradicionalista, não se submetia à linha oficiosa, que estava empenhada na idealização de um passado austríaco heroico. Tampouco coaduna com a visão negativa e cética dos vanguardistas e críticos, defendida por jovens escritores. Acreditava na força harmonizadora e construtiva da literatura, divergindo da crítica da linguagem como aparece em Aichinger e Bachmann. Apesar disso, é um dos principais defensores dos grupos de vanguarda, como o *Wiener Gruppe*. Seus romances, como *Die Strudlhofstiege* (1951), são essenciais para a narrativa dos anos 50 na Áustria. Para Doderer, não teria ocorrido uma quebra histórica interna, como se viu na Alemanha, e,

³ Embora essa vertente tenha lastro oficial, ao dominar a política cultural, não havia propriamente um documento que definisse as bases de uma estética oficial. Nada impediria, a rigor, que um expoente da vanguarda experimentalista assumisse um cargo em uma pasta da cultura. Na prática, porém, isso seria impossível. Daí a preferência pelo termo “oficioso” e seus correlatos, ao invés de “oficial”.

portanto, não haveria a necessidade de um recomeço do zero (*Stunde Null*) (AUCKENTHALER 1994: 155).⁴

A primeira tendência era dominante não por seu valor estético, mas por se alinhar (oficiosa- e oficialmente) à política de harmonização, proporção e de parceria que marcará a grande coalizão política que governou a Áustria até 1966, formada pelos dois grandes partidos da época, o SPÖ (Partido social-democrata austríaco) e o ÖVP (Partido do povo austríaco). Esses autores recebem subvenções do governo, cargos nos ministérios da educação, cultura e comunicação, são agraciados com prêmios, dominam as seções de cultura dos grandes jornais, em suma, controlam a administração da cultura no país e têm influência decisiva sobre o sistema literário, onde atuavam com mão de ferro. (ZEYRINGER 1999: 64-5)

Esse quadro muda pouco ao longo dos anos 1950, embora haja aumento gradual dos espaços para as vanguardas e para uma literatura crítica, como os cabarés literários do final dos anos 50, embora isto continuasse marginal em relação à administração da cultura do país. A revista *Neue Wege* publica obras de autores como Paul Celan e Ernst Jandl, entre outros que não seguiam a cartilha oficiosa. Nos anos 1960 surgem obras fundamentais como *Das dreißigste Jahr* (1961), de Ingeborg Bachmann, e *Fasching* (1967), de Gerhard Fritsch, narrativas nas quais o passado austríaco sob o nazismo é exposto sob outra perspectiva: a de sua continuidade aterradora e, portanto, de sua sobrevivência social, em termos de mentalidade e comportamento.

Nessas obras, questiona-se a recriação de um passado nazista sob o signo da vitimização. Esta é tomada como processo falso, repressor e duplamente perverso: quando os criminosos assumem a condição de vítimas, todos aqueles que os acusarem – os que foram, efetivamente, vítimas durante o nazismo – são considerados criminosos, acusados por suposta difamação e calúnia, além de covardia. Esta a articulação precisa que surge, com toda a força, em um conto como *Unter Mördern und Irren* (escrito entre 1956-7), do livro já citado de Bachmann. O passado se torna uma acumulação de destruição e esmagamento contínuos, sem que se aprenda nada com ele. A certa altura,

⁴ Nota-se uma diferença significativa com o quadro geral da literatura alemã, que, no imediato pós-guerra, tinha como uma de suas linhas de força elaborar artisticamente o envolvimento de milhões de pessoas nos crimes nazistas. (LÄMMERT 1995: 299)

nesse conto, um dos personagens ‘judeus’ resume a história de sua família como uma sequência de atrocidades: “Meu pai foi vítima da Era Dollfuß [Austrofascismo, 1934-1938], meu avô uma vítima da monarquia, meu irmão vítima de Hitler.” (BACHMANN 2005: 177)

Embora reprimido e latente, esse passado existe e se manifesta em situações específicas, dado que a repressão e o esquecimento forçado não o eliminaram, antes procuram justificá-lo. Em *Fasching*, a máscara do carnaval posta sobre a máscara social revela a feição efetiva, sem disfarces, de muitos de seus moradores. O personagem Felix Golub, que salvara a cidade ao final da segunda guerra da devastação travestido de mulher após abandonar o *front* de batalha e fugir, precisa se esconder para não ser linchado por aqueles que salvou. Agora, doze anos depois, esconde-se no mesmo cubículo onde ficara confinado ao desertar, evidenciando, alegoricamente, uma afinidade atroz entre os dois momentos históricos ali aproximados – 1945 e 1957. Em um final narrado como fluxo de consciência, Felix já não consegue distinguir as duas épocas, que formam uma e a mesma atrocidade.

Como se pode ver por estes dois exemplos, trata-se de um enfrentamento do passado recente que se realiza tanto no plano formal como no histórico, uma retomada e ressignificação do passado e do presente, numa atitude necessária e premente. As condições para tal alteração, no entanto, ainda não estavam maduras e, sintomaticamente, estas obras também ficarão sem a devida atenção e recepção no período em que foram publicadas. Foi preciso um tempo de quase 30 anos para que *Fasching* fosse relançado em 1995 e conseguisse a recepção que merecia.⁵

Nos anos 70 uma série de fatores contribuiu para mudar o cenário em definitivo. Os autores que administravam e controlavam a vida literária austríaca estavam ligados ao braço austríaco da PEN-Club, associação internacional de escritores formada em 1921 para unir forças em favor dos direitos humanos, ou seja, em origem uma organização apolítica. Mas ela se politiza em 1933, ao se posicionar contra a queima de livros feita pelos nazistas. Em sua seção austríaca, os autores ligados a ela eram os

⁵ Cf. MENASSE 2005: 223-4, sobre a fria recepção de *Fasching*; ZEYRINGER 1999: 130, sobre a fraca recepção do conto de Bachmann quando publicado.

executores da política cultural tradicionalista: contra as vanguardas, contra os autores de esquerda e contra uma literatura crítica. Quando Heinrich Böll recebe o prêmio Nobel no início dos anos 70, Lernet-Holenia abandona a presidência da PEN-austríaca, como protesto por conta das ligações de Böll com a esquerda social-democrata alemã. No contexto desta crise, em 1973 surge outra associação de escritores, a GAV (*Grazer Autorinnen Autorenversammlung*), com os vanguardistas à frente. No mesmo ano de 1973 a GAV já recebe, também, financiamentos do governo, dividindo o bolo e o poder sobre a administração da vida literária com os membros da PEN. Além da crise desta instituição, cumpre acrescentar a influência do partido social-democrata (SPÖ), desde 1970 governando como partido único a Áustria, para uma mudança no quadro oficial. Sua nova política cultural via com bons olhos a quebra do monopólio dos autores da PEN. (INNERHOFER 1995: 234)

No âmbito do desenvolvimento do campo literário é importante comentar o embate entre autores de esquerda, em defesa de um realismo crítico (numa literatura empenhada, sobretudo formalmente, com nomes como Michael Scharang e Josef Haslinger), contra autores experimentalistas, em torno de nomes como Peter Handke e Alfred Kolleritsch (defendendo a autonomia do campo estético). Simplificando as posições em jogo para efeito do argumento: para Handke, os ‘realistas’ tomariam a palavra como espelho da realidade, o que seria falso; para os realistas os ‘experimentalistas’ voltavam-se para o ‘eu’ de forma escapista (LANDA 1995: 215-24). A síntese dialética destas posições – só em aparência antagônicas – ocorre com a cesura político-cultural nos anos 1980, nosso interesse maior neste artigo. No plano político, uma nova fase se consolida com a eleição de Kurt Waldheim para a presidência austríaca, provocando um escândalo em torno da descoberta e divulgação de sua participação nas forças SS nazistas. A este novo quadro político e social corresponde uma movimentação imediata no campo literário, em termos de produção, circulação e recepção; a dialética entre arte e sociedade ganha nova configuração (MILLNER 1995: 248-266). Para ZEYRINGER,

desde 1985/86 não há mais dúvida do significado político que os autores e seus textos podem ter (também) na Áustria, não apenas naquilo que está em primeiro plano, para ser lido diretamente com vistas às suas pretensões políticas, mas também pela crítica da linguagem como crítica social. (ZEYRINGER 1992: 101)

Peter Handke consegue criar uma imagem muito expressiva deste momento decisivo, em que a articulação constitutiva entre arte e sociedade torna-se central, ao dizer que os anos 1980 na Áustria não entraria para a história como Era Waldheim, mas como Era Bernhard (apud SCHMIDT-DENGLER 1996: 6). Voltaremos a isso adiante.

3. Histórias da literatura austríacas (e alemãs)

Assim se tem um quadro rápido e simplificado da dinâmica do campo literário austríaco no pós-1945. A reconstrução operada no campo cultural pela vertente do ‘culturalismo representativo’ que controla a vida literária no imediato pós-1945 também se materializa na elaboração de histórias da literatura austríaca, afinadas com seus pressupostos. A volta às raízes será construída por uma série de historiadores literários, que ora regressam à Idade Média, ora ao barroco austríaco, quando Viena rivalizava com Paris como capital europeia, ora para a Áustria *Biedermeier* da Era Metternich, na época do Congresso de Viena (1815).

No plano das histórias da literatura austríaca, esse processo de criação da identidade nacional já é visível na influência de um autor como Anton WILDGANS, que em sua *Rede Über Österreich* (1929) apresenta uma perspectiva nacionalista e ufanista da cultura austríaca e dos austríacos que serve de ponto de partida para boa parte da linha conservadora e regressiva da literatura austríaca a partir de 1945. Frases como “estamos trabalhando na construção (...) de uma Nova Áustria”, firmada sobre “valores de uma cultura elevada e de uma humanidade especial”, lembrando que fazemos parte “do que foi o terceiro maior reino em nossa Europa” (WILDGANS 1929), marcam seu texto e já deixam claro o que Lernet-Holenia tem em mente quando afirma que se deveria voltar as atenções para o passado anterior ao nazismo.

Outro autor decisivo para o período é Josef Nadler, que defende a continuidade e influência da tradição barroca, do século XVII e XVIII, para a literatura austríaca. Esse itinerário parte da contra-reforma católica, com o impedimento da entrada do protestantismo e da ilustração na Áustria. Sua base teórica de cunho positivista o faz

conceber a história literária a partir de critérios como raça, lugar e momento histórico, posição que o aproximará dos nazistas e suas ideias de purificação da raça. No quarto volume de sua *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, de 1941, está a passagem famigerada que fala sobre a “extirpação dos judeus do corpo do povo alemão.” (NADLER apud BERGER 1995: 193) Isso o fará perder a cadeira de professor de germanística em Viena, em 1945, em um caso de enorme repercussão. Apesar disso, de acordo com Zeyringer, será apenas no final da década de 1970 e início dos 1980 que se dará a “lenta ‘saída de cena’ (*Auslaufen*) de uma geração de professores ainda parcialmente formada por Josef Nadler” (ZEYRINGER 1999, p. 21).

Outra perspectiva, também conservadora, foi estabelecida pelo italiano Claudio Magris. O título já diz muito: *O mito habsburgo na literatura austríaca* (1966). A estrutura básica deste ‘mito’ literário concebe a Áustria dos Habsburgos como uma época feliz, marcada pela medida e pela harmonia, expressão de uma Europa Central caracterizada pela ordem e organizada como um conto de fadas, no qual o tempo não corre tão depressa e se arvora em um depósito de valores seculares e eternos. Este ‘mito Habsburgo’ teria conseguido transformar a contraditória realidade austríaca em um mundo seguro e calmo.

O trabalho de Magris apóia-se em três pilares para erigir este ‘mito’: o universalismo (unindo a Europa Central), a burocracia (vinculada ao imobilismo dos valores) e o hedonismo (a entrega aos prazeres sensoriais face à impotência política). O imobilismo era assim revestido com significado profundo e elevado à revelação da mais alta sabedoria, enquanto era, de fato, apenas uma realidade dolorosa imposta pelas condições objetivas – uma, embora apreensível, sofrida realidade: assim limitações e erros passavam a vantagens e virtudes (MAGRIS 1988: 15). Ulrich Greiner publica, em 1979, um livro em que leva adiante as teses de Magris, entendendo as obras de Peter Handke e Thomas Bernhard como representantes máximos desta tradição do mito Habsburgo (GREINER 1979: 14s).

Embora Magris avalie criticamente a construção literária destes mitos e, portanto, não faça sua apologia, tanto ele quanto Greiner valorizam exageradamente as tradições literárias vinculadas ao conservadorismo, atribuindo espaço secundário para autores como Johann Nestroy e Ferdinand Raymond, como bem pontua Norbert Weber.

Para este, o trabalho de Magris não leva em conta o campo estético como parte das atividades humanas, dando preferência a certos autores como representantes de um modelo pré-concebido de literatura – o que tem afinidades explícitas com o culturalismo representativo (WEBER 1980). Para Zeyringer, a paulatina diminuição da influência de Nadler será perniciosamente substituída pela imagem de Magris e Greiner de uma literatura austríaca escapista e conservadora. (ZEYRINGER 1999: 40)

Por fim, resta discutir a perspectiva a partir da qual SCHMIDT-DENGLER e Klaus ZEYRINGER concebem uma história literária austríaca, muito diferente das apresentadas até agora. A partir do início da década de 1990, os dois começam a tratar do tema por meio de dois encontros acadêmicos, que geraram dois livros de artigos compilando as comunicações mais importantes. O momento histórico e o contexto são decisivos: o enfrentamento do passado já opera em todos os níveis da sociedade, da política à economia, tendo a cultura papel preponderante, como já visto, participando diretamente da vida social por uma nova mediação entre literatura e sociedade. Esse quadro exigia uma nova perspectiva teórica e crítica para a literatura do período – e retrospectivamente sobre toda a história literária austríaca, para livrá-la de interpretações tradicionalistas das elites dominantes. Sem esse percurso, corria-se o risco de se perder esse momento-chave no fogo-fátuo do comentário literário, preso excessivamente ao rés-do-chão dos fatos brutos. A crítica tinha a função de alcançar o ‘teor de verdade’ dessa literatura (e sociedade) e dar expressão a ele. Esse esforço teórico precisava realizar a crítica da apropriação idealizada e falsa do passado, efetivada pelas correntes tradicionalistas, o que funciona como alicerce para o projeto de uma reescrita da história literária austríaca. Esse é o sentimento que anima o trabalho de Schmidt-Dengler e de Zeyringer.

Num artigo escrito a quatro mãos podemos encontrar os pontos principais do projeto conjunto, mas desenvolvido isoladamente (SCHMIDT-DENGLER; ZEYRINGER 1995). Levam em consideração que uma história literária ocupa, no âmbito dos estudos literários, uma posição de muito peso e força: qualquer neutralidade é enganosa. Portanto, seu caráter de construção deve ser evidenciado, assim como seus critérios de seleção. A base para uma história da literatura austríaca não deve ser a geografia, ou uma visada nacionalista e patriótica (uma ‘ideia de Áustria’), nem mesmo a retomada de uma cultura milenar, ou a busca de um estilo de escrita eminentemente austríaco. Uma

sequência de autores canônicos, de movimentos estéticos ou políticos, reserva pouca atenção às obras específicas. Essas propostas, em parte apresentadas acima, não podem servir, sozinhas, de base para um empreendimento como a escrita de uma história literária. Para eles,

Literatura surge e está (inserida) num determinado contexto. Assim se configura para a história literária uma constelação específica de problemas: “como a literatura penetra nos processos históricos? (condicionada por eles, atuando sobre eles, interpretando-os) e como ela mesma pode ser descrita como processo histórico?” (MÜLLER apud SCHMIDT-DENGLER; ZEYRINGER 1995: 11)

Para conseguir tratar de um assunto tão complexo, eles preconizam estudar a função dos textos literários nos âmbitos social, político e histórico, em casos concretos, o que os leva a uma história social da literatura austríaca. Subjacente a este projeto, já desenvolvido em parte nas obras citadas nas Referências Bibliográficas deste artigo, está a necessária relação entre literatura e sociedade, que radica tanto nos temas quanto nas formas, sem deixar de lado as funções que exercem num dado contexto histórico, levando-se em conta as teorias ligadas à estética da recepção.

Não se trata, evidentemente, de uma valorização exagerada do contexto em detrimento das obras. Estas figuram em primeiro plano no livro de SCHMIDT-DENGLER *Ohne Nostalgie* (2002), em que um dos capítulos é intitulado “Prolegômenos para uma história social da literatura austríaca no período entre 1918 e 1938”, com o que se situa no âmbito do projeto aqui apresentado. Programática e coerentemente, os capítulos deste livro tratam ora de Viena, ora de obras literárias específicas, ora de temas como a importância da história, criando uma constelação que procura se incumbir desta tarefa tão complexa e interdependente (SCHMIDT-DENGLER 2002). Seu ponto forte está exatamente na perspectiva interdisciplinar, que leva em conta as teorias literárias mais atuais e faz um balanço das tentativas já realizadas ao longo do tempo, com grande ganho epistemológico tanto para a história quanto para a crítica e a teoria literárias. O projeto ainda está em andamento, tanto em sua realização quanto nas discussões teóricas e práticas que continuamente repõe, mas este início é muito auspicioso.

Partindo dessas considerações, ambos realizam críticas severas ao modo como a maioria das histórias da literatura alemã produzidas na Alemanha analisa os autores

austríacos. Para SCHMIDT-DENGLER, a história austríaca é muito diversa da alemã ao menos a partir de 1806. As marcas históricas da literatura austríaca e sua importância são muito específicas, assim como os contextos nos quais estas literaturas surgem e estão inseridas. “Para oferecer um exemplo bem expressivo: os anos 1866, 1914, 1918, 1933, 1934, 1945 e 1955 têm para a história austríaca (...) e para a literatura austríaca uma função muito diversa do que têm na Alemanha” (SCHMIDT-DENGLER 1996: 12). ZEYRINGER é bem mais incisivo ao dizer que há uma espécie de “lenta anexação” cultural operada por algumas histórias da literatura alemã em relação aos autores austríacos, entendidos sem mais dentro da tradição alemã (ZEYRINGER 1999: 28).

Para tratar de casos específicos, tomemos a *Deutsche Literaturgeschichte*, organizada por Wolfgang Beutin et al., que passa, superficialmente, por alguns autores austríacos na seção *Die Literatur der Bundesrepublik*, escrita por Ralf Schnell. Autores como Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Peter Handke e Thomas Bernhard são citados, mas nenhum é estudado no contexto austríaco, que na maioria das vezes não é sequer mencionado (SCHNELL 2001: 630s). No capítulo *Deutsche Literatur nach 1945*, escrito pelo mesmo autor, apenas Peter Handke aparece, por conta do famoso episódio de sua participação da reunião do Grupo 47 em 1966, mas, de novo, a moldura se mantém em contexto alemão. Apenas autores com bom trânsito no mercado alemão foram lembrados. Embora os três primeiros autores acima citados tenham participado ativamente de instituições literárias alemãs, como o Grupo 47, e portanto seja compreensível que sejam analisados a partir da Alemanha (embora isso seja motivo para ressalvas, para dizer o mínimo), o mesmo não se dá com Thomas Bernhard, o que não impede que seja tratado como os outros.

ZEYRINGER (1999) escolhe para uma avaliação crítica mais detida a melhor, segundo ele, entre as histórias literárias alemãs ao estudar autores austríacos: a *Geschichte der deutschen Literatur von 45 bis zur Gegenwart*, organizada por Wilfried BARNER (1994) e escrita por muitos pesquisadores. Por ser a melhor dentre as obras concorrentes, Zeyringer considera que as críticas servirão de base também para as demais obras do mesmo gênero.⁶ Embora o livro organizado por Barner leve em conta o

⁶ Seja dito de passagem que isso não inclui a obra ensaística ou as pesquisas específicas de autores alemães sobre a literatura austríaca, pois se restringe a um gênero bem específico, o da historiografia

contexto austríaco para a análise das obras, ele se restringe aos autores que tiveram maior sucesso e repercussão na Alemanha. Não apresenta autores fundamentais para a literatura austríaca como Gerhard Fritsch (além de escritor, como vimos, foi editor de revistas importantes como *Wort in der Zeit* e *Literatur und Kritik*, sendo um nome central para o sistema literário austríaco) e Lernet-Holenia, figura decisiva para a compreensão do contexto austríaco no pós-1945, o que já foi visto. Esses autores, não obstante sua pouca relevância estética (no caso de Lernet-Holenia) e sua fraca divulgação e recepção no mercado alemão, são fundamentais para que se possa entender a obra dos autores que conquistaram espaço neste mercado, como Ilse Aichinger.

Deste modo, Barner fala do êxodo dos autores austríacos para a Alemanha e outros países, mas não discute suas causas, o que seria pressuposto imprescindível para uma história literária (ZEYRINGER 1999: 32-3). Quando estuda a peça *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard, não cita em nenhum momento o contexto austríaco, chave para o tema, para a forma e para a recepção da peça, o que corrobora a leitura de Zeyringer. Inserindo o autor sem mais no âmbito da Nova Interioridade (*Neue Innerlichkeit*), limita muito sua avaliação, restringindo a obra a um solipsismo misantropo e autocentrado. (BARNER 1994: 633). “O que se conclui é que os autores austríacos não cabem no esquema de periodização estabelecida pela historiografia alemã (feita na Alemanha)” (SCHMIDT-DENGLER 1996: 14). A dificuldade do enquadramento se deve, em grande parte, a idiosincrasias históricas e sociais que são trabalhadas pelos temas e, sobretudo, pelas formas literárias, que não espelham esse processo social, mas o expressam e problematizam.

Em suma, vimos até aqui o questionamento e a problematização da historiografia literária em várias frentes e perspectivas. Em primeiro lugar, suas bases epistemológicas estão calcadas no historicismo, com neutralidade e objetividade forjadas que não fazem jus à literatura. Mesmo se escaparmos desses pressupostos, a história da literatura alemã não dá conta de compreender, em suas categorizações, uma literatura tão específica como a austríaca. Por fim, uma história literária eminentemente

literária. Um autor e professor alemão como Sebald, radicado na Inglaterra, escreve ensaios sobre literatura austríaca que não se encaixam nas objeções acima apresentadas. Cf. SEBALD 2006.

austríaca não resolve a questão estabelecendo um cânone próprio, como se tentou forjar na Áustria do pós-1945.

Os projetos atuais, representados aqui por Schmidt-Dengler e por Zeyringer, começam pelo questionamento teórico das premissas epistemológicas para uma historiografia literária, com acerto, e relativizam assim seus métodos tradicionais, partindo para a análise e interpretação cerrada de obras inseridas em contextos determinados. A relação interna (imane) entre texto e contexto é um aspecto dessas novas perspectivas. De certa maneira, estas já estão imbuídas da crítica a categorizações definitivas e bem-assentadas, optando pela abertura, e exigem um mergulho nas obras para ver ali como a história faz parte da constituição da forma artística, aproximando-se de uma crítica imanente da obra de arte.

4. Literatura como historiografia inconsciente — o caso *Heldenplatz*

Dessa forma, talvez seja mais produtivo estudar como a história está inscrita na obra de arte, deixando para um segundo momento as alterações com as histórias literárias nacionais e os movimentos estéticos, ou seja, com o plano macro. O ponto de fuga será a pertinência e alcance de se entender a literatura como *Medium-de-reflexão* benjaminiano que leve em conta a historicidade das formas literárias e a sua liberdade a partir do século XVIII, contribuindo para a construção de uma historiografia materialista pelo mergulho nas obras. E como a história é constitutiva para a literatura? Pelos seus materiais, sua linguagem, seus temas e, principalmente, por sua forma.

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte com a sociedade. (ADORNO 2008: 18)

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe

obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. (ADORNO 2003: 66-67)

O ponto de partida da assim chamada crítica imanente é a obra de arte, que não realiza um formalismo auto-suficiente, posto que investiga como a história penetra na mesma, ainda que de modo inconsciente. A arte não surge aqui como mero documento, o que a faria secundária em relação à história. Como diz Schwarz, a crítica no século XX atentou para “a incrível complexidade interna da literatura, da natureza protéica da forma, e, sobretudo, do papel decisivo dessa última.” (SCHWARZ 1999: 29)

Nosso percurso aqui parte do pressuposto de que não é suficiente ver a obra de arte na história: é preciso, ainda, perceber a história na obra de arte. O caso da última peça de teatro de Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, escrita e encenada em 1988, funciona como a materialização desta assertiva: 50 anos depois da anexação nazista, os gritos de júbilo na ‘Praça dos Heróis’ soam ainda mais altos do que em 1938. A provocação direta realizada por esta asserção, central para a montagem em questão, também aponta para a repetição incansável presente em todas as obras de Bernhard, tanto em nível temático quanto linguístico. Há uma clara afinidade eletiva entre as continuidades acachapantes em *Fasching* e em *Heldenplatz*, ali em chave alegórica, aqui numa remissão direta à história austríaca recente.

A obra do austríaco Thomas Bernhard vem paulatinamente sendo alçada à condição de cânone literário na Europa. Já são muitos os que o consideram um clássico, com toda a carga, positiva e negativa, que tal estatuto carrega consigo. O arrefecimento de seu ímpeto crítico em relação à literatura e à sociedade passa pelo processo de canonização do homem público, tomado agora como um escritor excêntrico e atormentado, dono de uma sensibilidade aguçada e neo-romântica. Essa perspectiva empresta caráter subjetivo às questões espinhosas com que sua obra lidou e ainda lida. Esse é o contexto mais amplo de sua recepção hoje em dia, momento em que suas narrativas são traduzidas e publicadas no Brasil, nos últimos anos pela editora Companhia das Letras.

Curiosamente, nenhuma de suas muitas peças foi ainda publicada no Brasil, embora haja algumas montagens, como por exemplo *No alvo*, em 2004, e *A força do hábito*, em 2004, ambas em São Paulo, além de *Ritter*, *Dene*, *Voss*, em Porto Alegre e

São Paulo, e mesmo a montagem de *Árvores Abatidas*, texto adaptado para teatro, em Curitiba, em 2009. Para fugir de uma leitura esteticizante de sua obra, é preciso nunca perder de vista o chão austríaco, sempre presente em suas obras, com ênfase cada vez maior a partir da escrita do primeiro volume autobiográfico, em 1975. O perigo que sua obra corre é recair em uma análise de influência pós-moderna, identificando a perda de sentido da linguagem e sua incapacidade de expressão num mundo em que tudo é fugidío, recaindo numa aporia niilista ou no gozo do texto, como artefato verbal. Cumpre lembrar que a obra de Bernhard se esquivava a essa leitura unidirecional de diversas maneiras, no teatro em especial, escrevendo sempre para seu público de estréia, ou melhor, *contra* ele, como bem formulou um crítico sagaz, que será comentado a seu tempo.

Nesta seção do artigo pretendo discorrer sobre alguns aspectos do teatro do austríaco Thomas Bernhard, mais especificamente sobre sua última peça, *Praça dos Heróis (Heldenplatz)*, de 1988. Essa montagem foi marcada por um escândalo que, tudo leva a crer, era previsto pelo autor, talvez mesmo programado por ele. Isso se torna ainda mais instigante quando se sabe que a citação quase direta da realidade material, pelo tema, será contrastada, no âmbito da criação verbal, por uma escrita fragmentária, circular, a tal ponto que o autor chega a ser acusado de solipsista por sua linguagem labiríntica, hermética, repetitiva e cansativa, exagerada até o limite do aceitável.

Como articular essas duas perspectivas, em aparência mutuamente excludentes – a saber, uma aproximação quase imediata com a matéria social na concepção de uma provocação direta e implacável, combinada com uma mediação exacerbada pela linguagem, que impede uma visada ‘realista’, no sentido de escola realista, exigindo a distância do público pela artificialidade e esteticização da linguagem? Quais os impactos e produtividade em termos formais? De que modo se constitui uma dialética entre forma literária e processo social a partir dessa encenação? Qual o modo pelo qual dialoga com a história das formas teatrais? São questões abrangentes e complexas que, aqui, serão antes apresentadas do que desenvolvidas em todas as suas potencialidades.

Algumas linhas sobre o enredo e estrutura da peça se afiguram como necessárias. O diretor alemão Claus Peyman, então superintendente do *Burgtheater* de Viena, o mais respeitado palco da Áustria, pede ao amigo e colaborador Bernhard uma

peça para ser montada no jubileu de cem anos da fundação do teatro, 1988, coincidindo com os 50 anos da anexação nazista. Um grande circo estava sendo armado em torno destas comemorações, buscando repisar a velha tecla da vitimização da Áustria e dos austríacos. Os eventos procuravam, em especial, esquecer o escândalo da eleição de Kurt Waldheim, em 1986, para a presidência da Áustria, quando seu passado ligado às SS viera à tona e, não obstante isso (e talvez mesmo por causa disso) ganhara a eleição. Um momento em que a política austríaca muda radicalmente, nas palavras de vários críticos, ao se perceber que a remissão ao passado nazista (nas tropas SS, que exigiam alistamento voluntário e perpetravam os crimes mais hediondos) não impedia um político de ocupar uma das cadeiras mais importantes de seu sistema político (HASLINGER 2001; MENASSE 2005: 249s).

Com estréia em 4 de novembro de 1988, a peça *Heldenplatz* tem como espaço dramático o local onde, cinquenta anos atrás (exatamente no dia 15 de março) Hitler fora recebido com júbilo e festa pelos vienenses. Num apartamento diante desta praça (onde se situa, de fato, o Burgtheater, em que a peça foi encenada), a família e os amigos do prof. Josef Schuster, judeu austríaco, se reúnem para o enterro deste, que se suicidara após constatar que a situação da Áustria estaria pior agora (1988) do que cinquenta anos atrás, com os ex-nazistas saindo dos escuros para onde foram impelidos, voltando ao primeiro plano. A peça prescinde de conflitos intersubjetivos e de curva dramática ascendente, o que deixa a ação em segundo plano. Os personagens, das camareiras às filhas, irmãos e amigos, discutem a situação atual da Áustria ou questões banais, do dia-a-dia. O tema central, de fato, é a Áustria e sua história recente, assunto épico por excelência.

O momento no qual, ao final da peça, a esposa do prof. Schuster ouve (apenas ela e o público) a gravação original da recepção para lá de calorosa que Hitler recebera logo ali em frente, funciona como a materialização cabal dessa perspectiva épica, em chave crítica. São milhares de vozes em estado de êxtase e adoração, contrastando com o olhar vítreo da silenciosa Schuster. Os outros personagens não param de conversar, e a princípio ouve-se apenas um sussurro. Aos poucos, o volume aumenta e não se ouvem mais suas vozes, embora continuem conversando. Agora temos apenas Frau Schuster, imóvel, estarecida, desfigurando-se aos poucos, e a voz da multidão, tomando conta da cena. Formalmente, o diálogo intersubjetivo perde importância e centralidade, embora

ainda esteja presente, e a história é atualizada em 1988 cenicamente, evidenciando a afinidade eletiva com que um tempo histórico cita outro, ganha sentido num presente que o significa, na expressão do rosto de Frau Schuster, abrindo espaço para um ‘agora da conhecibilidade’ benjaminiano, aumentando a tensão e permitindo o irromper de significados sobre ambos os momentos.

A montagem faz as vezes do historiador materialista benjaminiano, que quer contar a história a contrapelo da voz dominante (BENJAMIN 1996). Seu efeito cênico é potencializado pelo escândalo público em torno da montagem. No fim da cena, Frau Schuster cai morta, com a cara na sopa. Em cena, as vozes que são a verdade da Áustria de 1938, agora audíveis e mais aterradoras nos idos de 1988. Nos porões da democracia austríaca e da união pela autonomia política, pouca coisa mudou; apenas na superfície, com a recriação de sua imagem como um povo bonachão e alegre, incapaz de cometer as atrocidades nazistas, colocando-se como a primeira vítima de Hitler. A remissão ao quadro político-social não poderia ser mais evidente. Bernhard, desse modo, incita o debate que se queria abafar. Waldheim em pessoa acusa a peça, dizendo: “Eu considero essa peça uma ofensa grosseira ao povo austríaco”, ao que o autor responde: “Sim, minha peça é atroz. Mas a peça encenada diariamente em todos os cantos deste país é igualmente atroz” (BERNHARD 1988: contracapa).

A crítica teatral Sigrid Löffler consegue trechos da peça, vazados em meio aos ensaios, e os publica na revista *Profil* – o que, segundo muitos, teria ocorrido com a anuência implícita de Bernhard e Peyman – em agosto e setembro de 1988, dois meses antes da estréia, o que instaura um escândalo pelas invectivas dos personagens contra a Áustria e os austríacos, chamados ao longo da peça de débeis-mentais, nazistas e católicos, todos os seis milhões de habitantes (MILLNER 1995: 249s). Como se verá, esse caráter hiperbólico faz parte de sua estética, constituindo o que ele chamará de ‘arte do exagero’. Jornais como o *Neue Kronen Zeitung* e políticos como o vice-chanceler Alois Mock, além do ex-chanceler Bruno Kreisky, posicionam-se contra a montagem da peça, enquanto a ministra da educação Hilde Hawlicek e autores do porte de Elfriede Jelinek, Michael Scharang e Peter Turrini defendem a liberdade de expressão.

No dia 12 de outubro de 1988, Alois Mock e o famigerado Jörg Haider exigem a demissão do diretor do Burgtheater, com as palavras: “Fora de Viena com a escória”

(DITTMAR 1993: 183), com o que miravam o alemão Peyman e parte de sua equipe. Surgem campanhas de difamação contra Peyman e Bernhard que, de certa forma, fazem com que o texto da peça seja atualizado, por assim dizer, no palco real da opinião pública austríaca, antes mesmo da encenação, conforme disse HÖLLER (2001: 7): “De uma hora para outra havia esforços para o boicote da apresentação e se exigia a expulsão do autor e do diretor, como se o teatro tivesse conseguido provar a provocante asserção da peça, de que os anos de 1938 e 1988 seriam intercambiáveis.”

5. Do uso e do efeito das repetições em Bernhard

Seguiremos agora para algumas breves considerações sobre a linguagem em *Heldenplatz*. As repetições, retomadas e voltas caracterizam toda sua obra e o tom de seus textos. Os efeitos são muito variados e, às vezes, até paradoxais. Num dos trechos da peça, característico de seu estilo, se lê:

O que os escritores escrevem / não é nada frente à realidade / simsim eles escrevem sim que tudo é amedrontador / que tudo é pervertido e decadente / que tudo é catastrófico / e que não há saída / mas tudo que eles escrevem / não é nada frente à realidade / a realidade é tão pior / que ela não pode ser descrita / ainda nenhum escritor a realidade / descreveu / como ela realmente é / isto é o mais amedrontador. (BERNHARD 1988: 115)

Aqui já podemos perceber alguns traços que vão permear sua escrita, em todos os seus romances e dramas, de uma maneira obstinada, e que funciona como uma espécie de provocação também contra o leitor. Em termos formais, não se trata de um poema dentro da peça, toda ela é escrita com frases curtas e, por vezes, por palavras isoladas, o que pode até ser lido como uma indicação cênica, embora não marcada como tal. A linguagem tenta apreender a realidade caracterizando-a como amedrontadora, assustadora, pervertida, decadente, catastrófica e sem saída, o que é repetido incansavelmente. No entanto, terrível mesmo é a impossibilidade de expressá-la pela linguagem, como ela é. No caso em questão temos **escrevem, descrevem, escrevem; que tudo, que tudo, e que tudo, mas tudo; realidade, realidade, realmente**, e por aí afora. São vários os efeitos desta repetição; em primeiro lugar, a repetição excessiva embaralha o sentido atribuído às palavras. A repetição sistemática nos leva também a

questionar se o falante está realmente certo daquilo que diz: a assertividade e a objetividade costumam ser dadas apenas uma vez. Quem vacila, duvida, não se sente seguro repete, muda a entonação, a ordem sintática, dá voltas em torno do mesmo ponto sem parar, cisma. O cismador é aquele que nunca se considera pronto, aquele que acha que deve sempre voltar ao tema, buscar novas cores.

O mais importante, porém, é a falta de mobilidade que a repetição expressa. Se, no plano do conteúdo, 1938 e 1988 são aproximados em sua infâmia, essa identidade e permanência ganham contornos, em termos formais, pela repetição das mesmas ideias, vocábulos e estrutura sintática. Já se viu que a peça não é marcada nem pela ação e nem pelo diálogo, embora seja o texto o único recurso que resta aos personagens. Sua repetição dá contornos a esse falar contínuo sem alteração: repisa o mesmo, como se esses fossem os únicos assuntos que valessem a pena ser tratados. Desse modo, a linguagem não é, em Bernhard, desviante em direção ao esteticismo. Primeiro porque impede, pela repetição e exagero, que seja denotativa, mero instrumento de transmissão de mensagens. Segundo, mimetiza a imobilidade psicológica e social. Terceiro, pelas invectivas contra a Áustria e sua política sócio-cultural de encobrimento pela repressão de sua culpa e postura na guerra, fugindo de um estilo realista e, ainda, contando com tom provocador, atijando a opinião pública. Sua incapacidade de descrever a realidade não recai em vale-tudo semântico, mas na crítica à cultura: a linguagem é social, por natureza, e não pode ser usada sem mais. Sendo assim, faz crítica da linguagem para torná-la produtiva e criativa para a compreensão da realidade. Desse modo, ela não se afasta da realidade, mas exige uma remissão dialética a ela, reforçando o papel ético da estética. Vale a pena discutir um pouco mais detidamente sua ‘arte do exagero’.

6. Arte do exagero e teor de verdade da mentira

Começemos por uma citação:

Prof. Robert: A Áustria não é nada além de um palco / no qual tudo é degradado e exterminado e degenerado / [...] / seis milhões e meio de débeis-mentais e desvairados / que urram ininterruptamente com toda a fúria por um diretor / O

diretor virá / e os levará definitivamente ao abismo / seis milhões e meio de comparsas.” (BERNHARD 1988: 89)

Aqui se abre o espaço para uma curta discussão sobre a forma da escrita artística, sem perder de vista sua inserção na sociedade, pois Bernard, como já se viu, só por erro pode ser rotulado como um autor fechado em si mesmo, preocupado apenas em realizar torneios linguísticos auto-referentes. A “arte do exagero” (*Übertreibungskunst*) é um dos pontos centrais de sua estética, levada em consideração por todos os seus comentadores. Ela encontra sua formulação mais acabada no romance *Extinção*, de 1986, que tem um diálogo muito frutífero com a peça em questão, especialmente no que tange à atualização do passado nazista na Áustria da década de 80, tanto pelo tema como pela concepção de linguagem que se depreende dos textos. No romance, lê-se a determinada altura: “Muitas vezes somos levados a tal ponto por um exagero [...] que acabamos por considerar este exagero como o único fato lógico e não percebemos mais o fato real, só o exagero levado desmedidamente ao extremo” (BERNHARD 2000: 447).

A realidade passa a ser então esse exagero, necessário para a expressão e criação de todo e qualquer fato. Mas que não se incorra em erro: o exagero não pode ter suas arestas aparadas para se chegar ao “fato” verdadeiro, em estado puro, intocado: este não existe, pois depende da linguagem, de uma forma, de uma expressão e de uma posição, tarefa da qual não podem fugir os artistas, em especial os escritores: “[...] tal como o escritor que não exagera é um escritor ruim, pode ocorrer também que a verdadeira arte do exagero consista em subentender tudo [...]” (BERNHARD 2000: 448).

O exagero na expressão não passa de uma diminuição ou, em outras palavras, de algo muito diferente da realidade social, visto que o material é outro: não há sangue no chão, mas tinta no papel, que aceita tudo. A mediação artística, mesmo quando utiliza as tintas mais negras, não chega perto do terror da realidade social que, por outro lado, cria e sustenta. A passagem citada em *Heldenplatz* é das mais significativas a este respeito. Nela a linguagem não pode exprimir a realidade, não apenas por ser outra coisa, mas ainda por ser a realidade muito pior do que qualquer expressão, mesmo a mais incisiva. Por trás dessa concepção está a impossibilidade da mimetização do real pela arte, o que implica numa necessária distorção pela mediação da linguagem e, ainda, pela perspectiva e pelos interesses de quem narra. A forma literária em que essa mentira será

articulada fala uma verdade da forma social, também ela mediada. A *Untertreibung* pode ser lida como a insuficiência da arte e do sujeito em estabelecer a ponte que conduza à realidade, de modo que resulte num arrefecimento em relação à experiência social real; a ocultação disso consiste no maior dos perigos. Daí a necessidade do exagero que, no caso em questão, provoca o leitor e tenta, ao menos, estimulá-lo, retirá-lo da apatia típica do momento do consumo passivo das informações segundo o padrão em nossa sociedade.

7. Provocação formal em *Heldenplatz*: politização da estética

O exagero leva à provocação. Ao desenvolver esses temas tanto no conteúdo quanto na forma, criando um diálogo incessante e rico, com choques, reforços – nova repetição –, do qual surge uma estrutura. Isso tudo não seria tão vivo e forte, se a escrita de Bernhard fosse eminentemente metafísica e abstrata, o que não é definitivamente o caso: trata-se da Europa, da Áustria e sua cultura, história, espírito. Como bem notado por WINKLER (2002: 100), Bernhard escreve contra seu público de estréia, o que não ocorre pela primeira vez, sendo antes um fator estrutural em muitas de suas peças. Isso exige a participação ativa do público, instigado a interagir. Fica evidente que a provocação se eleva à forma quando se compara com uma encenação dessa peça na França, que tenta ser fiel às palavras do texto, e não à forma, realizando assim uma crítica desabrida à Áustria. Sua verdadeira índole assoma ao primeiro plano pela única alteração introduzida por esta montagem: na passagem em que os socialistas são considerados colaboradores dos nazistas, sem especificação, a adaptação insere uma palavrinha: os socialistas **austríacos** teriam agido assim. Desse modo, os encenadores franceses evitam que se confunda esta montagem – que se queria estéril – à colaboração dos socialistas com o governo de Vichy, na França sob ocupação alemã. Entre eles, como se aventava, figurava o então primeiro-ministro Mitterand. Ou seja: a encenação funciona como um panfleto contra a Áustria, sem citar nem de longe o contexto francês. Isso difere muito do caso austríaco que, a despeito das oposições, foi encenada no *Burgtheater*, com todo o escândalo tanto dentro quanto fora do teatro.

Como se viu, a obra de Thomas Bernhard nos anos 80 não é alheia ao quadro histórico em que está inserida. A politização da estética contra esse contexto será uma das linhas de força de sua obra. Por um lado, a altercação com a história recente austríaca, que deve ser relida a contrapelo, buscando justamente na linguagem e na memória o outro discurso, abafado, reprimido e esquecido: essa linha leva até aquela considerada sua obra-prima, *Extinção*. Por outro lado, uma provocação conseguida pela entrada quase direta da matéria social para dentro da obra de arte, por meio da palavra mediada: impureza na autonomia da obra de arte que está relacionada com a forma social que engendra a modernidade.

O autor não descuida em criticar o isolamento da arte como esfera autônoma da vida, cisão essa materializada em templos como o *Burgtheater*, que ele pretende dessacralizar. O palco do *Burgtheater* agora faz parte das conversas pelas ruas de Viena, e o escândalo faz parte deste cálculo. O *Neue Kronen Zeitung*, jornal conservador entre os mais importantes da Áustria, publica no dia da estréia uma fotomontagem do teatro em chamas, o que remonta ao fogo que destruiu o *Burgtheater* durante o austrofascismo. Peter Sichrovsky, então chefe de redação da seção *Feuilleton* do jornal *Der Standard*, publica no dia da estréia (4 de novembro de 1988) um artigo no qual pede não apenas boicote, mas tumulto em frente e dentro do teatro. Suas palavras são eloquentes:

Um escritor e diretor de teatro, que tem uma opinião inequívoca sobre esse país e vê seus moradores, de modo geral, como idiotas e criminosos, utiliza uma personagem [...] para transmitir essa mensagem ao público. Essa personagem é, para fazer justiça com os diversos jubileus deste ano, um judeu! O judeu, analítico e inteligente como (naturalmente) todos os judeus, se ocupa, na condição de imigrante que retornou ao país, dia e noite com a alma austríaca. [...] Aqui um diretor de teatro de Bochum, com a ajuda de um escritor austríaco, deixa um judeu de Viena latir como um pastor alemão. (BEIL et al 1999: 98)

Assim a peça e o texto conseguem uma amplitude importante para o cálculo de Bernhard; a peça vai às folhas policiais, políticas e econômicas, tendo em vista a crítica que recebe pelo fato desse teatro ser financiado com dinheiro público. Nesse sentido, a recepção e o efeito deixam de ser exteriores à obra, que conta com essa repercussão como parte de sua estratégia. “Hoje já se tornou difícil falar sobre a Áustria sem citar o nome Bernhard” (SCHMIDT-DENGLER 1997: 177). Sua ativa participação como figura

pública contribui para a incursão da vida pulsante na obra. Uma montagem que não leve em conta esse aspecto não faz jus à peça, o que dá conta de seu caráter formal.

8. Considerações finais

No caso austríaco, escrever a história contra a corrente, salvando as leituras que foram abafadas por uma cultura que se firma e se confirma continuamente, equivale, também, a uma crítica da própria linguagem, já pesada como chumbo pelas cargas históricas que carrega, nem todas heroicas ou sequer dignas. Daí a necessidade da ruptura, que se vê tanto em um enredo sem ação como nos personagens paralisados, em estado aporético. Noutras palavras, será preciso negar a autonomia da obra de arte, o que se consegue por seu estilo fragmentário e repetitivo, entre outras coisas. Sua ‘arte do exagero’ também realiza esse percurso rumo a uma arte que não é espelho da realidade, mas a torna visível, por mais que seja irrepresentável. Daí a tão comentada escrita solipsista, que, por esse ângulo, é negação da concepção tradicional de obra de arte que se esgota em si mesma. Porque ela faz, em Bernhard, com que a arte se confronte com sua insuficiência em retratar qualquer real, o que afirma seu estatuto de criação, em chave metalinguística e, também, metateatral.

O exagero explícito, elevado à forma, é também a porta de entrada para a provocação, posto que a Áustria e os austríacos estão na alça de mira de suas invectivas, que não são justificadas, mas apenas apresentadas: Bernhard não é um moralista que espera fazer um julgamento, mas apresenta questões que, abertas como aparecem, cobram uma participação do leitor, mesmo que seja negativa. Nas palavras de um crítico: “A encenação do escândalo genuíno – que Bernhard tem em mente – segue outra lógica. Ela oferece à arte autônoma a possibilidade de entrar em contato com a realidade mais séria e perigosa” (ELLRICH 2002: 180-1). Seu teatro é o lugar por excelência onde consegue realizar esse projeto, e *Heldenplatz* seu exemplo mais bem acabado, dadas as circunstâncias em que a obra é concebida, criada, ensaiada e encenada.

Deve-se notar que a crise da linguagem é cultural e está diretamente ligada às diversas crises do século XX, que atingiram, com muito vigor, a Áustria. Como no caso

de *Heldenplatz* é quase impossível que se perca de vista a remissão ao contexto externo, que inclusive se imiscui na estrutura da obra e impede que se a tome como uma obra de arte orgânica; ao contrário, deve ser lida como fragmento, como arte alegórica (BÜRGER 2009); a análise dessa obra serve como antídoto às correntes esteticizantes, exigindo uma leitura materialista que não exclui, pelo contrário, o estudo da linguagem. Neste sentido, sua dramaticidade está tanto no palco como fora dele.

A história pregressa não é apenas uma lembrança ruim para os autores que importam a partir do final da década de 60, mas torna-se viva e irrompe por trás de uma linguagem algo hermética, dificilmente fluida, em geral emperrada, refreada, interrompida, mas que por vezes aflui à superfície. Essa linguagem não é um instrumento para a elaboração de um discurso racional, que é colocado em questão; ela é justamente vista como o depósito inconsciente dos valores culturais, e contar uma história com início, meio e fim pode ser mesmo um ato estético-político reacionário. Daí a afirmação de Bernhard de que é um destruidor de histórias, onde a história pode ser tanto a ficcional quanto a social. A história só existe como escrita da história, e carece de uma nova linguagem, para fazer o acerto de contas consigo mesma. A reescrita da história passa pela crítica da linguagem, e esse campo é preferencialmente da literatura, mais que dos historiadores, embora também o seja, em menor grau.

O historiador dificilmente escapa de conceitos que, para não perder o estatuto científico, dependem de uma lógica quase implacável, de uma coerência e universalidade que deixa pouco espaço para uma linguagem renovada, especialmente se não se leva em conta a vida dos conceitos, concebidos em movimento. Sua realização por meio de novos conceitos pode e deve ser realizada, mas repõe a questão em novas bases, posto que a função metalinguística depende de equivalências que, novamente, reforçam a concepção da linguagem como sistema (NUNES 1999). No caso da literatura essa questão ganha contornos próprios.

Muito ao contrário da historiografia, os romancistas tentam com isso assegurar nova autenticidade às suas composições ficcionais da história recente. Divergindo de uma historiografia social que, por exemplo, trabalha sobretudo analiticamente, eles não podem renunciar a pessoas de carne e osso. Mas ao expor de forma radical a subjetividade da perspectiva pessoal, ganham uma nova verdade. Eles demonstram a refração necessária – e porventura múltipla e subjetiva – na conversão de notícias do passado e, ao mesmo tempo, facilitam o

processo dessa conversão ao fazer com que o passado se reproduza preponderantemente em cima de *testemunhos linguísticos* legados. (LÄMMERT 1995: 303)

A literatura é concebida aqui como uma escrita da história, não na condição de documento (que é externo e a subordina à história), mas como forma (que é interna e a relaciona com a história). Ela também não coloca os literatos no lugar dos historiadores, mas os insere numa dialética que aprofunda ambos os lados, que contribui para a busca da mediação entre o processo social e forma literária. Essa problematização almeja o **teor de verdade** (literária e histórica) na dialética entre a subjetividade da literatura (que tem na forma seu substrato objetivo) e a objetividade da escrita da história (que tem sua subjetividade na perspectiva de onde se fala). Nessa abordagem, não se trata tanto de historiografia literária, mas da epistemologia da escrita da história, no caso, literária. Noutras palavras, toma-se a acepção da literatura como historiografia, onde não se separam escrita da história e escrita da literatura ou, em outras palavras, entre escrita documental e ficcional, pois ambas almejam a autenticidade e a verdade por formas e procedimentos diversos, mas convergentes.

Um livro como *Extinção*, do mesmo Bernhard, pretende ser uma extinção criadora do personagem e da história austríaca, feita exatamente pela e na linguagem, visto que tanto o personagem e a história, como discutido ao longo do romance, só existem como linguagem. Essa questão também surge em *Heldenplatz*. Daí uma literatura que pretende, com sua escrita, aniquilar-se, extinguir seu próprio discurso, realizar o percurso de uma outra história, uma outra escrita da história, que dê voz aos que não tem voz, aos aliçados das estruturas de poder e da sociedade.

Segundo Benjamin, a história não se faz pelo preenchimento dos vazios de um tempo homogêneo e sempre igual, mas pelo irrompimento e ressignificação do passado num presente repleto, criando condições para a reflexão em um “agora da conhecibilidade”, quando um tempo cita outro. Na peça, o ano de 1938 explode em 1988, com sinal trocado: os austríacos não são mais as primeiras vítimas de Hitler, mas seus seguidores fanáticos. Isso está em consonância com os debates em torno da eleição de Waldheim, e Bernhard toca na ferida. A reescrita da história começa no texto como literatura dramática, passa pelo espetáculo apresentado no *Burgtheater*, com ovações e

xingamentos, e chega às ruas, rompendo com os limites estreitos que relega a arte aos teatros e às bibliotecas, fazendo dela o ponto de partida para uma revisão histórica.

Numa palavra, aqui a obra de arte (e sua recepção) são o lugar por excelência do historiador materialista benjaminiano, que quer juntar os cacos da história da destruição que marca todo documento cultural, e a partir desses cacos propiciar uma nova constelação de fragmentos que permita novas leituras e escritas da história.

O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. [...] O caráter destrutivo se alinha na frente de combate dos tradicionalistas. Uns transmitem as coisas na medida em que as tornam intocáveis e as conservam; outros transmitem as situações na medida em que as tornam palpáveis e as liquidam. Estes são chamados destrutivos. (BENJAMIN 1986: 187)

Em Bernhard, a literatura se faz historiografia inconsciente, ao expressar novas relações entre arte e literatura, entre o papel do autor e do público na construção da história – não os aceita mais como mero espectadores passivos –, pela dissolução e extinção de uma posição clara dos narradores e personagens, de um modo que a história dificilmente alcançaria, com a distância que é forma para certa escrita acadêmica. Em primeiro lugar, pela participação do autor no espaço público, como um personagem de seus textos. Em segundo lugar, pela forma da provocação e pelo estatuto da linguagem e da construção dos personagens, no âmbito da composição. Ainda pela recepção de sua obra e pela história dessa recepção. Por fim, resta o perigo que a crítica mais aguda anteviu e agora vislumbra: com sua morte, em 1989, e sua elevação ao estatuto de clássico contemporâneo, quase um porta-voz da Áustria, seu ‘caráter destrutivo’ se domestica, suas invectivas são perdoadas como fruto de uma mente embora genial e temperamental, também atormentada. A ascensão ao cânone é, hoje, o maior perigo que sua obra corre, e a (nova) historiografia literária não pode deixar de considerar esse processo como uma violência desmedida, como um momento da assertiva benjaminiana que diz que todo documento de cultura é também um documento de barbárie.

Assim fica especificado o sentido da asserção de Peter Handke já vista: os anos 80 na Áustria não entrarão para a história como a Era Waldheim, mas como Era Bernhard – trata-se de uma outra escrita da história, com seu próprio teor de conhecimento e verdade.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AUCKENTHALER, Karlheinz F. *Zeitschrift Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*, n° 38, Caderno 3, ano 1994.
- BACHMANN, Ingeborg. *Das dreißigste Jahr*. In: *Sämtliche Erzählungen*. München: Piper Verlag, 2005.
- BARNER, Wilfried. (Hrg) *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck Verlag, 1994.
- BAYER, Wolfram (org). *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 1995.
- BEIL, Hermann; et al. (Hgs). *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999*. Wien: Zsolnay Verlag, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. O caráter destrutivo. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Trad. Ruth Mayer. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1986: 187-188.
- BERNHARD, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- _____. *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- _____. *Extinção*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BERGER, Albert. Der tote Dichter und sein Professor: Weinheber und Nadler in der Diskussion nach 1945. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; et al. (Hgs) *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1995: 191-201.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. SP: Boitempo, 2003.
- DITTMAR, Jens. (Hg) *Sehr Gescherte Reaktion: Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*. Wien: Edition S, 1993.
- ELLRICH, L. Die Tragikomödie des Skandals. In: SHÖBLER, F.; VILLINGER, I. (Hrgs) *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002: 180-181.
- FRITSCH, Gerhard. *Fasching*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- GREINER, Ulrich. *Der Tod des Nachsommers: Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser, 1979.
- HASLINGER, Josef. *Politik der Gefühle*. Ein Essay über Österreich. 2. ed. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2001.
- HÖLLER, Hans. *Thomas Bernhard*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- INNERHOFER, Roland. GAV contra PEN. Die Institutionalisierung einer Spaltung. In:

- Schmidt-Dengler, Wendelin; et al. (Hgs) *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1995: 225-235.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- LÄMMERT, Eberhard. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. Trad. de Marcus Mazzari. In: *Estudos Avançados* n. 23. Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP, 1995: 289-308.
- LANDA, Jutta. Realistisch oder experimentell. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; et al. (Hgs) *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1995: 215-224.
- MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der Österreichischen Literatur*. 2.ed. Salzburg: Otto Müller Verlag 1988 (1. ed. 1966).
- MENASSE, Robert. *Das war Österreich*. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- MILLNER, Alexandra. Theater um das Burgtheater. Eine kleine Skandalogie. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; et al. (Hgs) *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1995: 248-266.
- NADLER, Josef. *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*. Berlin: Propyläem, 1941.
- _____. *Literaturgeschichte Österreichs*. Salzburg: 1951.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 3a ed. SP: Ática, 1999.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1996.
- _____. *Der Übertreibungskünstler: zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, 1997.
- _____. *Ohne Nostalgie: zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien: Böhlau, 2002.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; ZEYRINGER, Klaus. Literaturgeschichte Österreichs. Eine Einführung in die Problematik. In: SCHMIDT-DENGLER et al. (Hrgs) *Literaturgeschichte: Österreich: Prolegomena und Fallstudien*. Berlin: Erich Schmidt, 1995: 9-18.
- SCHNELL, Ralf. Die Literatur der Bundesrepublik. In: BEUTIN, Wolfgang; et al. (Hgs). *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001, p. 580-659.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- SEBALD, W. G. *Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. 5 ed. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006. (1. ed. 1994)
- STEININGER, Rolf. Stationen auf dem Weg zum ‘Anschluß’. In: GEHLER, M.; STEININGER, R.(Hrgs) *Österreich im 20 Jahrhundert*. Wien: Böhlau, 1997: 99-152.
- WEBER, Norbert. *Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970*. Frankfurt am Main / Berlin: Peter Lang, 1980.

Flory, A. V. – Provocação formal em *Heldenplatz*

- WILDGANS, Anton. Rede über Österreich. Disponível em: <<http://www.antonwildgans.at/page87.html>> (17/11/2010) Escrito em 1929.
- WINKLER, J.-M. Rezeption und/oder Interpretation. In: HUBER, Martin; SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (Hrsg) *Wissenschaft als Finsternis: Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002: 95-108.
- ZEYRINGER, Klaus. *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke, 1992.
- _____. *Österreichische Literatur 1945-1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Haymon-Verlag, 1999.

Recebido em 01/10/2010

Aprovado em 13/10/2010

Arnold Hauser e a Literatura Espanhola

Mario M. González ¹

Abstract: The reading of Arnold Hauser's work, in particular his book *Der Manierismus*, written in 1964, that deals with Spanish literature, allows us to overcome the usual classifications found in manuals of this area based only on chronological data. Hauser calls "Mannerism" the crisis of the Renaissance, distinguishing it from European Baroque movements. Some of the Spanish authors and their works from the sixteenth and seventeenth centuries respond to the characteristics of Mannerism, if one takes into account their perspectivism, the presence of paradox, their cerebral construction, the discovery of the modern reader, their autonomy as literary works, the overcoming of the classical genders, the use of dialog, etc. and can, therefore, be seen as the basis of the literary Modernity.

Keywords: Arnold Hauser; Mannerism; Spanish Literature; Modernity.

Resumo: A leitura da obra de Arnold Hauser, particularmente de seu livro *Der Manierismus*, de 1964, ao voltar-se para a história da literatura espanhola, nos permitiu superar as habituais catalogações embasadas apenas na cronologia, que predominam nos manuais dessa especialidade. Hauser chama de "Maneirismo" a crise da Renascença e distingue esse movimento dos Barrocos europeus. Alguns autores e obras espanholas dos séculos XVI e XVII, graças ao seu perspectivismo, à presença do paradoxo, à sua construção cerebral, à descoberta do leitor moderno, à sua autonomia como obras literárias, à superação dos gêneros clássicos, ao uso do diálogo, etc., respondem às características desse Maneirismo e, assim sendo, podem ser lidas como fundamentos da Modernidade literária.

Palavras-chave: Arnold Hauser; Maneirismo; Literatura Espanhola; Modernidade.

Para todos aqueles que, como eu, trabalhamos no ensino e na pesquisa de uma literatura estrangeira no Brasil, há sempre a necessidade de encontrarmos mecanismos de contextualização dessa literatura num âmbito mais universal, com o intuito de facilitar a

¹ Professor Titular de Literatura Espanhola, Universidade de São Paulo. mariogon@usp.br

inserção dessa literatura no universo em que se inscrevem as referências do estudante brasileiro.

No caso específico da literatura espanhola, defrontamo-nos com a necessidade de aproximar do aluno todo um processo de desenvolvimento de uma literatura que inclui algumas das obras primas da literatura universal e que, por razões culturais e linguísticas, estão ou parecem estar muito próximas de nossos estudantes. Mas, aproximar o nosso aluno pelo mesmo viés apresentado pelos manuais de história da literatura espanhola produzidos na Espanha tropeça no inconveniente de que estes, mesmo que possam ser considerados excelentes, incluem uma grande quantidade de informações muitas vezes desnecessárias ao estudante brasileiro. E, ao mesmo tempo, deixam de oferecer outras informações (por já serem do domínio do estudante espanhol) que são imprescindíveis ao nosso estudante. Por outro lado, esses manuais carecem, muitas vezes, de uma perspectiva mais universalista na consideração das obras literárias espanholas.

É então necessário recorrer a teóricos e críticos da literatura universal que possam ancorar a reflexão sobre os textos a serem trabalhados. Gostaria de deixar aqui registrado o papel importantíssimo que no meu trabalho como professor de literatura espanhola na USP coube ao historiador e crítico da literatura e da arte Arnold Hauser².

² Arnold Hauser (Temesvár, Hungria, atual Romênia, 08/05/1892 – Budapest, 28/01/1978) estudou inicialmente Alemão e Línguas Românicas em Budapest, onde integrou a *Sonntagskreis* juntamente com seu amigo e colega Karl Mannheim e o filósofo Georg Lukács. Doutorou-se em Estética Românica e Germânica em 1918 e assumiu o cargo de professor na Universidade de Budapest. Em 1920, devido à Contrarrevolução Húngara, foi para a Itália, onde estudou Belas Artes. Entre 1920 e 1925 morou em Berlim. Em função da expansão do nacional-socialismo, em 1925 trasladou-se a Viena. Lá trabalhou como gerente de promoções de uma companhia cinematográfica e começou a coletar material para seu livro *Dramaturgie und Soziologie des Films* que, no entanto, nunca concluiria. Foi também membro da *Filmzensurbeirat* (Conselho de Censura de Filmes da Áustria) entre 1933 e 1936 e lecionou Teoria e Tecnologia Cinematográfica na *Volkshochschule* de Viena. Em 1938, para fugir da perseguição nazista devido à sua origem judaica, instalou-se em Londres. Lá começou colaborando em revistas, com resenhas de filmes. Depois trabalhou na redação da *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (História Social da Arte e da Literatura), que seria publicada primeiro em inglês, em 1951, e depois em alemão, em 1953. A aparição do primeiro volume do livro lhe valeu o reconhecimento no mundo acadêmico e, assim, lecionou, entre 1951 e 1957, como professor visitante da University of Leeds, ao mesmo tempo em que trabalhava no segundo volume da mencionada obra e na *Philosophie der Kunstgeschichte*. Após ter sido convidado por Theodor Adorno para ministrar uma conferência em Frankfurt, passou a receber convites do mesmo tipo, vindos de diversas universidades alemãs. Em 1958 publicou o segundo volume da *Sozialgeschichte*. Sendo professor convidado da Brandeis University, entre 1957 e 1959, escreveu *Der Manierismus*, livro publicado em 1964. Voltou a Londres em 1959, como professor do Hornsey College of Art. O terceiro e último volume da *Sozialgeschichte* seria escrito durante sua permanência como professor convidado da University of Ohio. Voltou à Hungria um ano antes de morrer. Com alguma exceção, sua principal produção foi escrita e editada em alemão antes de ser publicada em inglês:

Sua obra foi traduzida para o espanhol, o que poderia ter facilitado a incorporação das suas teorias por parte dos estudiosos da literatura espanhola³. É muito interessante o resultado produzido pela aplicação das teorias de Hauser, – especialmente de seu conceito de Maneirismo –, à literatura espanhola, indo além das suas colocações sobre o assunto, às vezes muito *en passant* e às vezes de maneira muito genérica. Nesse sentido, é possível pensar que ele não tivesse uma vivência profunda da literatura espanhola. Em sua obra *Der Manierismus*, o autor limita-se inicialmente a catalogar Cervantes (na verdade, *Dom Quixote*) e Góngora (ou melhor, os poemas longos desse autor), como representantes do Maneirismo puro, e a Calderón (especificamente, *El gran teatro del mundo* e *La vida es sueño*), como representante do Maneirismo impuro, que misturaria elementos barrocos. Pelo caminho, deixa resvalar a opinião de que San Juan de la Cruz, como poeta, é maneirista; sustenta ainda que o pícaro nunca foi suporte de alguma obra que coubesse no Maneirismo. Hauser utiliza a personagem de Don Juan (ele parece referir-se ao personagem de Tirso de Molina) como um dos protótipos que encarnam a categoria maneirista do narcisismo. Mas, ao analisar a literatura maneirista na Espanha, o autor reduz os matizes antes estabelecidos ao incluir Cervantes, Góngora, Lope de Vega e Calderón como fiéis ao *Conceptismo* e também ao *Culteranismo*, as duas modalidades do Barroco literário espanhol. A catalogação de Hauser, assim, torna-se um pouco confusa. Contudo, para nosso contexto argumentativo, isso não impede que sua explanação se torne importante ao apontar para a possibilidade de ler a literatura espanhola dos séculos XVI e XVII à luz de sua noção de Maneirismo.

Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 vols. München: C. H. Beck, 1953; em inglês, *The Social History of Art*. New York: Alfred A. Knopf, 1951. *Philosophie der Kunstgeschichte*. München: C. H. Beck, 1958; em inglês, *The Philosophy of Art History*. New York: Alfred A. Knopf, 1959. *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*. München: C. H. Beck, 1964; em inglês, *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. 2 vols. London: Routledge & Paul, 1965. *Soziologie der Kunst*. München: C. H. Beck, 1974; em inglês, *The Sociology of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. Cf. www.dictionarofarthistorians.

³ As principais obras de Arnold Hauser foram traduzidas para o espanhol e editadas e reeditadas diversas vezes pela editora Guadarrama, de Madri: *Historia social de la Literatura y el Arte (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur)*; *Introducción a la historia del arte (Philosophie der Kunstgeschichte)*; *Sociología del arte (Soziologie der Kunst)*; *Arte y Sociedad (Philosophie der Kunstgeschichte)*; *Origen de la literatura y el arte modernos (Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst)*. *Der Manierismus* foi traduzida para o português e editada pela editora Perspectiva, de São Paulo, com o título *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*.

O conceito de Maneirismo (independentemente de sua definição por Hauser) custou a penetrar, ser aceito e utilizado pelos hispanistas em geral⁴. Para os estudos sobre artes e literatura, a confortável divisão do século XVI em duas etapas do período da Renascença e a outorga do rótulo de Barroco para o século XVII, ambos fundidos num único fenômeno batizado de “século(s) de ouro”, eximiu os críticos e historiadores da necessidade de esmiuçarem as características desse período com maior precisão⁵. Foi, pois, fundamentalmente a crítica estrangeira que tentou quebrar essa uniformidade. Usar o conceito de Maneirismo para compreender esse espaço de tempo esbarra, contudo, no inconveniente da grande discrepância com que o conceito é tratado pelos diversos críticos. Segundo nossa linha de pesquisa, consideramos perfeitamente possível nos atermos à noção de Maneirismo enunciada por Hauser para se obter uma leitura muito mais dinâmica da literatura espanhola, substituindo barreiras cronológicas muito artificiais por critérios históricos bem mais flexíveis e aptos a uma melhor avaliação das relações entre os diversos autores e textos e o seu papel na história da literatura⁶. Ao aplicar a noção hauseriana de Maneirismo à literatura clássica espanhola, abre-se o caminho para uma catalogação dos autores e obras que permite uma leitura diferente da história da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII. Basicamente, pode-se entender que, ao longo desses dois séculos convivem (não sempre, mas especialmente na segunda metade do século XVI e no terço inicial do XVII) duas ou até três correntes artísticas e literárias – a renascentista, a maneirista e a barroca –, sendo que um mesmo autor (e até a mesma obra) poderá estar vinculado a mais de uma delas. Isso permite identificar de maneira menos arbitrária autores ou obras que os manuais habitualmente não conseguem situar. Para alguns deles, *La Celestina* (1499-1502), de Fernando de

⁴ O Maneirismo foi considerado durante muito tempo na Espanha como um fenômeno estrangeiro e mais próprio das artes plásticas. Assim, o Dicionario da RAE apenas em edições mais recentes incorporou o termo “manierismo”, entendendo-o como um “estilo artístico difundido por Europa en el siglo XVI, caracterizado por la expresividad y la artificiosidad”. Um outro dicionário, o *Diccionario de uso del Español*, de María Moliner registra: “Manera artística que enlaza en Italia en el siglo XVI el arte del renacimiento con el barroco; es un arte de corte, refinado, muy cargado de fantasía y algo rebuscado; es un ejemplo el arte de Veronés o El Tintoreto. Amaneramiento artístico”.

⁵ Para se ter uma noção da enorme diversidade de usos das diversas noções de Maneirismo pela crítica hispânica, é interessante consultar o livro de CARILLA (1983). Mas essa diversidade não afetou, por exemplo, os textos dos numerosos manuais de história da literatura espanhola editados ou reeditados no último quarto do século XX. A maioria ignora a noção de Maneirismo e repete a sabida fragmentação cronológica. Quando algum deles aplica a noção de Maneirismo, vê nele uma categoria a - histórica.

⁶ Foi o que tentamos fazer em nosso livro *Leituras de Literatura Espanhola*, publicado em 2010.

Rojas (1470/76?-1541), estaria “entre a Idade Média e a Renascença”; Cervantes (1547-1616), por sua vez, “entre a Renascença e o Barroco”; *Lazarillo de Tormes* (1552?) seria apenas uma anomalia; e para todos eles, San Juan de la Cruz (1542-1591) seria, forçosamente, um “poeta místico” e Luis de Góngora (1561-1627) um poeta “culterano”⁷. A leitura desses e outros autores à luz da noção de Maneirismo enunciada por Hauser não apenas resolve essas indefinições, impropriedades ou rigidez, mas outorga a eles uma dimensão e uma função que os manuais não chegam a identificar.

1. O Maneirismo, segundo Hauser

Para Arnold Hauser, na crise da Renascença, que seria o Maneirismo, os caminhos da arte afastam-se pela primeira vez daqueles da natureza. Em situação análoga, a arte moderna, depois, repete essa revolução, não apenas deformando a realidade natural, mas substituindo-a. Essa crise equivale à crise do Humanismo: perdeu-se a fé no homem (a Reforma Protestante introduz a predestinação; o conhecimento científico, com Copérnico, passa a ser relativo, da mesma forma que a moral na política, como constata Maquiavel). A crise decorre da pretensão da Renascença de simplesmente reinstalar a cosmovisão dos antigos sem levar em conta o aparecimento do Cristianismo. Para Hauser, com o Maneirismo acabam, ao mesmo tempo, os universos criados pela Antiguidade, pela Idade Média e pela Renascença. Mas, para o autor, Maneirismo não quer dizer apenas amaneiramento, embora os maneiristas estejam predispostos a ele: a petrificação do conceito a partir de uma fórmula que sublinha os modos afetados poderia deixar a impressão de serem apenas rebuscados. O Maneirismo é, formalmente, anticlássico. Ao mesmo tempo, porém, é classicista, assim como é, paralelamente, racionalista e irracionalista, naturalista e antinaturalista. O conceito de Maneirismo só pode ser entendido a partir da tensão entre esses pólos e outros paralelos a estes, ou seja, da união de oposições aparentemente inconciliáveis. Decorre dessa afirmação que uma

⁷ *Culteranismo* é o termo usado pela crítica espanhola para designar uma suposta escola poética barroca espanhola do século XVII. O estilo dos poetas “culteranos” estaria caracterizado, entre outros traços, pela abundância de metáforas surpreendentes, o uso exagerado de léxico culto e pela complexidade sintática. Como veremos, seria mais adequado falar em “Gongorismo” para designar essa tendência (integrada por Góngora e seus imitadores), diferenciando-a do Barroco como tal que, por sua vez, identifica-se melhor com o chamado “Conceptismo”, cujo maior expoente é Francisco de Quevedo (1580-1645).

definição do Maneirismo tem que aludir necessariamente ao **paradoxo** (isto é, a formulação da tensão entre elementos artísticos antitéticos). Mediante essa forma de expressão surge sempre algo excêntrico, exaltado, refinado, insólito, exagerado, excepcional, incitante, atrevido e provocador.

O Maneirismo, porém, não é apenas um simples jogo formal de elementos discrepantes. A pugna entre as formas expressa também o princípio dialético básico do Maneirismo, que manifesta a impossibilidade de expressar alguma coisa univocamente. Tudo aquilo que se expressa através de extremos polarmente opostos e que se concretiza mediante a união paradoxal acaba por dizer alguma coisa com sentido de ser. Assim sendo, o Maneirismo não consegue se exprimir a não ser mediante paradoxos.

O paradoxo, por sua vez, está impregnado no pensamento da época: no Protestantismo, que vê o homem como um ser que poderá ser salvo para a eternidade sem que deva nem possa ter méritos para tanto, sendo, sim, imprescindível a fé, ou seja, a salvação depende de um fato irracional; na Economia, que leva à alienação do operário com relação ao produto do seu trabalho; na Política, onde Maquiavel registra a duplicidade da moral: uma para o monarca e outra para os súditos; e na Literatura, onde a tragédia dissocia falta e culpa e onde o humor considera as pessoas e coisas de dois lados opostos.

O Maneirismo em si mesmo é paradoxal, na medida em que coloca a insuficiência do pensamento racional e sabe que a realidade é inapreensível conceitualmente e, ao mesmo tempo, apesar do seu irracionalismo e ceticismo, não pode renunciar aos artifícios mentais, ao jogo com os problemas e aos interrogantes.

A novidade maneirista decorre do afastamento da natureza e de uma atitude consciente perante a tradição: supera-se a noção de moderno (que já existia na Idade Média, baseada numa noção linear do tempo, e que havia substituído, por sua vez, a noção circular do tempo mítico), que entendia o antigo como o apoio que nos permite ver mais longe do que viam aqueles que nos precederam. Nasce, assim, a necessidade de afastar-se da tradição clássica. Com isso, a arte perde seu caráter aproblemático, no sentido de imitação, e se descobre sua história. Dissolve-se, dessa maneira, a arte renascentista, pelo anticlassicismo (os modelos clássicos são imitados, porém com grande dose de subjetividade, abandonando-se a ideia da obra como um todo orgânico); pelo antinaturalismo (pela primeira vez, há uma deformação consciente e intencional

das formas naturais, devido a uma vontade de expressão que abandona a imagem costumeira das coisas) e pelo nascimento do homem moderno (a Idade Moderna não nasce com a Renascença, porém com sua dissolução). A Renascença movimenta-se ainda dentro dos limites da Idade Média, e a Idade Moderna é construída com os escombros de ambas as épocas. A supervalorização da Renascença como oposição à Idade Média é uma invenção do liberalismo do século XIX.

Por último, para Hauser, Maneirismo não é igual a amaneiramento: o anticlassicismo do Maneirismo não deve ser confundido com um movimento que sempre se seguiria a todo classicismo (como adesão a modelos consagrados) em oposição a ele e que, assim, poderíamos ver repetido ao longo da História.

Hauser analisa depois a crise da Renascença nas ciências (Copérnico, Galileu, Kepler), na Filosofia (Montaigne), na Economia (o nascimento do capitalismo moderno), na religião (a Reforma), bem como as relações entre Protestantismo e capitalismo, Reforma e Contrarreforma, e a Reforma católica (que ele vincula essencialmente ao Maneirismo, mencionando o caso do pintor espanhol El Greco). Depois analisa a crise renascentista na política (Maquiavel, sua moral dupla e o realismo político decorrente). Do relativismo perspectivista de Maquiavel decorre a noção de “ideologia”, que Hauser estuda em Marx levando em conta a mediação de Kant, para assim chegar à noção de alienação (coisificação) exposta por Hegel, como marca da Modernidade, e analisar o papel do dinheiro, bem como a função das instituições.

Como consequência dos pontos acima levantados, Hauser analisa a arte do Maneirismo, que vê não tanto como um produto da alienação, mas como a expressão da angústia perante a alienação; a obra de arte é, segundo esse crítico, a tentativa de escapar da alienação e, por isso mesmo, não é arte alienada.

Dessa maneira, as personagens do Maneirismo são seres que se perguntam quem são porque sofrem uma forte crise de identidade e não sabem o que é autêntico e o que é aparência em si mesmos. A expressão desse conflito é o desengano⁸ que domina em todos eles.

⁸ Entendemos que, no caso da literatura espanhola, caberiam melhor, para designar esse estado de espírito, os termos “decepção” ou “desilusão”, reservando-se o termo “desengano” para o Barroco, por melhor conotar o sentido transcendente da existência humana.

À alienação social que se instala com a crise da Renascença, para Hauser, corresponde em psicologia o narcisismo. De acordo com Freud, nele, a libido é retraída do mundo exterior e concentrada no próprio sujeito. A literatura maneirista, para Hauser, é composta por uma galeria de caracteres narcisistas que se prolonga até a literatura contemporânea: Dom Quixote, Dom Juan, Hamlet, Fausto. A descrição psicológica dos caracteres passa, então, a ser feita por um método moderno, que é uma criação do Maneirismo: não se parte da unidade lógica da personalidade, porém da discrepância de suas manifestações, acentuando-se as irracionalidades e as contradições de um caráter, que tornam impossível a univocidade. Os caracteres maneiristas são modernos, especialmente nesse sentido; são complexos na sua tentativa de evitar que o mundo exterior se imponha; suas contradições residem no fato de retrair seu amor do mundo e dos homens, ao mesmo tempo em que precisam destes como interlocutores, público ou vítimas.

As grandes criações literárias do Maneirismo (Dom Quixote, Dom Juan, Fausto, Hamlet, Otelo) têm em comum agir à margem da realidade, numa existência fictícia. Seu eu contém ou acredita conter um substituto da realidade; desse confronto nasce a invenção literária. Com base nessa catalogação, Hauser analisa as personagens de Dom Quixote, Dom Juan, Hamlet e Fausto, como manifestações do narcisismo maneirista. E fecha seu estudo com a análise da criação da tragédia moderna e a descoberta do humor pelo Maneirismo, exemplificando tais pontos através de Shakespeare e *Dom Quixote*, de Cervantes, respectivamente.

2. Maneirismo e Literatura Espanhola

A aplicação dos conceitos de Hauser ao universo da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII resulta em uma abordagem muito enriquecedora, como já manifestamos anteriormente. Os conceitos empregados para descrever a literatura renascentista e barroca da época não esgotam as manifestações literárias desses séculos na Espanha. Nesse período, uma série de obras, que não chegam a constituir uma escola, estão marcadas por traços comuns, da mesma maneira que os seus autores. E são exatamente obras e autores que a crítica tradicional nunca soube encaixar dentro de um recorte

meramente cronológico. Essas obras e autores são: *La Celestina* (1499/1502), de Fernando de Rojas (1470/76?-1541); o anônimo *Lazarillo de Tormes* (1552?); *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616); a poesia lírica (particularmente os chamados “poemas maiores”) de frei Juan de la Cruz (1542-1591); e a poesia de Luis de Góngora (1561-1627), particularmente, as *Soledades* e o *Polifemo*. Propomos entender essas obras como as manifestações mais evidentes de Maneirismo, segundo o conceito enunciado por Hauser.

Para começar, os autores mencionados podem ser considerados, de uma ou de outra maneira, como marginais ao sistema dominante, pautado pela imposição de uma monarquia absoluta por parte de Castela ao restante da Espanha e pela opção pelo catolicismo romano como base ideológica dessa monarquia e única opção religiosa permitida aos indivíduos. Essa marginalidade é bastante disfarçada, já que qualquer desvio mais notável seria severamente punido, mas parece-nos ser razão fundamental da procura, por tais autores, de uma linguagem diferenciada que é a expressão ambígua de um pensamento divergente.

Assim, Fernando de Rojas é um descendente de conversos (isto é, descendente de judeus convertidos ao cristianismo), fato que o marcava como cidadão de segunda categoria. Ele escreve uma única obra, *La Celestina*, em que pese seu enorme sucesso imediato. A obra, paródia dialogada de uma história própria das narrativas vinculadas ao amor cortês, apresentada com fins moralizantes pelo seu autor, é até hoje a obra mais polêmica da literatura espanhola, especialmente com relação ao seu sentido. Talvez nunca saibamos qual a verdadeira intenção de seu autor ao escrevê-la. Claramente, dista muito de ser uma visão cristã da existência. Mas seu pretenso moralismo fez com que, mesmo sofrendo, a partir de 1539, o expurgo de algumas frases relativas a aspectos vinculados ao dogma canônico, o texto circulasse com relativa liberdade, o que foi explicitamente referido pelos responsáveis pelo *Index*⁹, em 1640. Curiosamente, a proibição integral do texto aconteceria em fins do século XVIII: no ano de 1772, pouco mais de cinquenta anos antes do fim da Inquisição na Espanha; a denúncia de um eclesiástico provocou a interdição da obra de Rojas.

⁹ O *Index librorum qui prohibentur* (“Catálogo de livros proibidos”) foi estabelecido pela Inquisição na Espanha, em 1559, e teve vigência, nesse país, até a abolição dessa instituição, em 1834.

Lazarillo de Tormes é uma obra anônima que quebra o monopólio narrativo das alienantes novelas de cavalaria. E é uma clara denúncia da sociedade hipócrita da época. Talvez por isso, seu autor (possivelmente um erasmiano) cuidou de não revelar seu nome, sendo que esse enigma subsiste até os nossos dias. A obra veio à luz em 1552 ou 1553. Tratava-se de uma forte sátira que atingia não apenas a conduta pouco cristã dos eclesiásticos – categoria predominante entre os avaros, mesquinhos, hipócritas e corruptos amos de Lázaro -, mas visava a toda uma sociedade assentada no valor das aparências e, indiretamente, o Império todo-poderoso construído a partir dela. Em 1559, o livro foi incluído no *Index*. Assim sendo, até 1834, na Espanha só poderia ser lida uma versão censurada, publicada pela primeira vez em 1573.

Cronologicamente, encontramos depois o frade Juan de la Cruz (1542-1591), outro possível descendente de conversos, autor dos mais belos poemas líricos em espanhol do século XVI. Homem da Igreja, ele é, porém, um rebelde-submisso, cujas aspirações de santidade excederiam o previsto pela hierarquia eclesiástica. Assim, será sequestrado, preso e torturado por seus irmãos de religião. Escapa de ser um “desaparecido” do século XVI graças a uma fuga da prisão, tida como milagrosa. Seria depois excomungado, desterrado e processado pela Inquisição. Salva-se das penas porque morre. E a Igreja irá canonizá-lo depois, quando suas obras e sua fama induzam a isso. O segmento mais importante de sua poesia é de temática amorosa e carente de léxico hierático. Para o frade, o amor era a maneira de expressar a união do indivíduo com Deus prescindindo da intermediação institucional da Igreja. O frade teve que “traduzi-los” para textos em prosa e a Igreja, até hoje, quer que sejam lidos apenas como teologia em verso. A maioria dos críticos curvou-se a isso e rotulou o poeta como “poeta místico”, numa inaceitável redução de sua pluralidade de sentidos.

Miguel de Cervantes, filho de uma modestíssima família quiçá de conversos em sua origem, nunca verá reconhecidos seus esforços iniciais pelas causas nacionais, quando foi ferido em combate e depois sequestrado por piratas. Sem o favor dos poderosos e sem muita opção, vale-se da literatura para criar seu mundo. Mas só nos anos finais de sua vida terá sucesso, o que não lhe significará nem o reconhecimento pelo sistema, nem uma vida menos angustiada. Os aliados do sistema seriam sempre seus inimigos. Morreria pobre, como vivera. Sua obra mais importante, *Don Quijote de la Mancha*, ao nosso entender, a sátira mais frontal ao sistema, seria a que,

curiosamente, menos sofreria as consequências dessa atitude. Entendemos que tal fato decorre da escolha feita por Cervantes para sua obra: o caminho de uma ampla ambiguidade significativa. O leitor de *Don Quijote* é colocado perante um leque de opções de interpretação da realidade que o texto lhe apresenta. A mais explícita delas trata de uma paródia cômica dos livros de cavalaria. A maioria dos leitores contemporâneos de Cervantes parece ter aceitado esse sentido como o mais evidente, senão o único, do romance. A permanente ironia de Cervantes vale-se, no entanto, de um constante jogo com o paradoxo para deixar transparecer outros sentidos possíveis; o mais crítico deles poderia ser o de que a referida paródia não apontasse apenas aos livros de cavalaria, porém à aventura vivida pelo Império espanhol ao longo do século XVI, aventura da qual a nação começava a voltar para casa¹⁰. Chegar a esse sentido, porém, exigia um distanciamento histórico que não era fácil ter no meio da euforia imperial, à época ainda muito viva e muito forte.

Um outro escritor – de origem conversa também – que se embate com o sistema vigente é Luis de Góngora. Sua discordância em relação aos aspectos representativos do sistema está presente em sua poesia satírica. Ele é um eclesiástico, mas talvez aceite essa situação, bem como o favor de alguns poderosos (fato que o levou a reprovar a si próprio pelas concessões que algumas vezes fez) como única possibilidade de subsistência de uma vida marcada pela afeição ao jogo. Quando pode, ele foge de tudo isso e escreve os poemas mais complexos da literatura clássica espanhola. Em um deles – *Soledad primera* – condena explicitamente as expedições marítimas levadas a cabo por espanhóis e portugueses, entendidas por ele apenas como realizações sob o impulso da cobiça. Tem que enfrentar os adictos ao sistema, que jamais lhe perdoaram nem sua poesia diferente nem sua origem judaica. Após sua morte, sua poesia é publicada e logo depois recolhida pela Inquisição, que condena 45 poemas como pagãos, obscenos ou subversivos.

¹⁰ A Espanha encabeçara, no século XVI, um dos maiores impérios da História. A persistência de um anacrônico sistema social e econômico, no qual o cavaleiro conquistador agia em defesa de um ideário religioso (com empresas bélicas de perfil muitas vezes quixotesco), em detrimento da formação de uma futura burguesia, levou a sucessivos fracassos políticos que, no século XVII, fragilizaram esse império, finalmente disputado pelas potências européias no começo do século XVIII, quando Espanha e suas colônias acabaram sendo subordinadas aos interesses da coroa francesa.

Um dos mais importantes aspectos da produção desses autores é o seu caráter perspectivista. Se a redescoberta da razão na Renascença levava a perceber o relativismo do próprio conhecimento racional, a pluralidade de pontos de vista colocados como fundamento do texto literário atendia a esse relativismo. As obras literárias deixavam agora de ser a mensagem unívoca emanada da autoridade onisciente do seu autor para se transformarem em um espaço no qual o leitor se defrontava com uma diversidade de sentidos muitas vezes coexistentes, expostos na forma de paradoxos a serem resolvidos.

O ponto máximo dessa realização está no romance *Don Quijote* de Cervantes. Seu autor o fez preceder de um prólogo que é aberto por duas palavras nada inocentes: “Desocupado lector”. Esse sintagma, já ele próprio ambíguo, aponta para o leitor que pega o livro para preencher um espaço de lazer, mas apela também para o leitor histórico, que até então, pouco ou nada tinha exercido seu papel de maneira ativa, já que recebia mensagens de predominante univocidade. O contrário começa a acontecer com *Don Quijote*. Um leque de diversas perspectivas da realidade – que ocupam os espaços entre as relativas noções de loucura e de sensatez – abre-se desde o início da obra; o leitor deverá optar entre elas e, mais ainda, entre os muitos significados dessa realidade literária plural.

Essa pluralidade já se encontrava em *Celestina*, a obra de Rojas, que hoje já não pode ser lida com sentidos excludentes (paródia do amor cortês, cômica fábula didático-moralizante, tragédia do deus amor, manifestação subliminar pessimista do autor converso, etc.). A rica coexistência desses sentidos permite ao leitor optar por uma ou mais dessas possibilidades.

Esse caleidoscópio de visões também é inerente à ambígua construção da narrativa de Lázaro de Tormes, narrador-protagonista do *Lazarillo de Tormes*. Nela, a aparente univocidade do discurso em primeira pessoa esconde paradoxalmente a dualidade da personagem desdobrada em narrador, que culmina na contradição entre ambos. A partir dessa contradição, cabe ao leitor intérprete moderno perscrutar os possíveis sentidos da obra, que podem ir desde a pretensamente inocente narrativa da vítima dos seus amos até a mais forte denúncia do sistema.

Com maior força ainda, a ambiguidade desafiadora do leitor está nos textos poéticos que aqui elencamos. Encontra-se, por exemplo, na paradoxal linguagem amorosa da poesia de frei Juan de la Cruz. Nela, a alegoria metafórica traduzida, própria

da literatura erudita da Idade Média e a posterior alegoria metafórica não traduzida da Renascença são substituídas pela construção poética (levemente alegórica ainda) mediante símbolos cujo sentido não é explicitado, multiplicando-se, assim, as possibilidades de leitura num grau máximo, o que é próprio da literatura da Modernidade. O amor é o tema permanente desses poemas. Mas a relação amorosa aparece exposta mediante símbolos e sem referentes espaciais ou temporais precisos. O frade poderia estar aludindo com eles à sua relação com a divindade. Os poemas, no entanto, são a construção de um universo em que todas as formas de amor podem sentir-se representadas.

Um passo além seria dado por Góngora, que suprime a alegoria e, a partir de elementos da Renascença, cria um código para a poesia, código distante tanto das metáforas já gastas da Renascença, que ele substitui por outras renovadoras e por metáforas puras ou complexas, como de qualquer coloquialismo que reduzisse a pluralidade de sentidos. Seus dois longos poemas designados como *Soledades* expõem as andanças de um naufrago que convive acidental e brevemente com alguns guardadores de cabras, primeiro, e com alguns pescadores, depois. A base é narrativa, mas Góngora constrói um universo de intenso lirismo apoiado em um permanente uso de metáforas muito audaciosas. Junto a isso, o permanente uso de vocabulário de suma erudição e de um hipérbato próprio do latim cria quase que uma língua à parte, válida apenas para a poesia. Cria-se, assim, um universo autônomo para o poema, cuja leitura seria um secular enigma. Apenas poetas do século XX – os espanhóis da geração de García Lorca – seriam leitores capazes de perceber o avançadíssimo estágio a que Góngora levou, assim, a poesia.

Trata-se, dessa maneira, em todos esses casos, de textos elaborados a partir de um plano de composição que privilegia a base intelectual de sua construção. Não se trata de registros artísticos de uma realidade externa, mas de construções pensadas em função de um sentido, ou melhor, de uma pluralidade de sentidos. Como na pintura de El Greco, temos modelos colocados em função de sentidos que se pretende obter, mais do que de momentos detidos num decurso temporal, como preferiria a arte barroca. Da mesma maneira, privilegia-se, neles, a razão como meio de aproximação analítica à realidade literária, antes do que a emoção como mediadora para o prazer estético.

Um último traço comum a todos esses autores é muito significativo. Em todos eles há um predomínio do diálogo como estrutura básica dos textos, estrutura que leva à permanente alternância dos pontos de vista e, assim, à possibilidade da explicitação do perspectivismo.

Na obra de Rojas, a importância do diálogo é tão grande que talvez seja uma das poucas unanimidades da crítica sobre *Celestina* e tenha levado algum crítico, como Gilman, a ver nela um puro diálogo agênico. A ausência de narrador faz com que as personagens existam graças a esse diálogo, o que leva à construção de caracteres e não à simples exposição de trajetórias.

Já em *Lazarillo de Tormes*, o diálogo rompe de vez com a retórica. A fala coloquial invade a narrativa, encaixando-se nela com enorme facilidade, para carregar esta da oposição básica que o livro inaugura: a distinção entre pícaro e homem de bem, que Lázaro irá anulando na medida em que consegue se apoderar da aparência (e da fala, por conseguinte) dos seus amos. E esse diálogo sustenta o paradoxo que está por toda parte, nessa história de Lázaro que, depois de aprender a ver com um cego, termina não querendo ver a si próprio, feito caricatura da caricatura, com o que seu relato se transforma num romance.

Em *Don Quijote de la Mancha*, Cervantes acaba com o monólogo dos oniscientes historiadores das novelas de cavalaria. E, da oposição entre o fidalgo “louco” (o protagonista) e o camponês “sadio” (seu escudeiro) nasce o diálogo como base da estrutura do romance cervantino, diálogo plural que é a representação invertida de uma sociedade sem espaço para o diálogo. E, mais uma vez, o diálogo é o suporte do paradoxo. Porque cabe ao leitor tentar fixar a pluralidade de significados opostos que se espalham a partir dessa realidade ficcional.

Com frei Juan de la Cruz, em sua obra-prima, o *Cântico Espiritual*, temos um diálogo de amor. Um puro diálogo de amor montado para expressar a incrível contradição de tocar a eternidade sem ter morrido, um diálogo onde as palavras perdem definitivamente as limitações do dia-a-dia para poder chegar perto de expressar esse tremendo paradoxo.

Nas *Soledades*, de Góngora, há uma primeira base de diálogo no encontro do peregrino com a realidade diferente. Todo o poema tem como suporte o caráter estranho que o universo dos pastores, camponeses e pescadores apresenta para o peregrino e, ao

mesmo tempo, o aspecto estranho que este oferece para os habitantes desse universo. O processo todo dos dois poemas é o de anulação dessas distâncias mediante o diálogo.

Por esse caminho, entendemos que, dentro desse recorte diferenciado da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII, defrontamo-nos com obras que, notadamente críticas e diferenciáveis, são fundamentais para a Modernidade, na medida em que abrem as portas às realizações que marcarão essa nova etapa da literatura: a poesia lírica capaz de construir uma linguagem exclusiva; as duas vertentes do romance – a de primeira e a de terceira pessoas -, como a narrativa onde o leitor tem a última palavra; e a anulação moderna dos limites do teatro clássico.

Por trás desse fenômeno há um último grande paradoxo que pertence não à literatura, porém à história. Porque tanta criatividade, que aponta para a liberdade do escritor e do leitor, não nasceu da liberdade, porém da necessidade de Rojas, frei Juan dela Cruz, o anônimo autor de *Lazarillo de Tormes*, Cervantes e Góngora escaparem às limitações do sistema – e até das diversas formas de prisão – pelo espaço sem limites da ambiguidade do texto literário.

Dessa maneira, a leitura da obra de Arnold Hauser e a aplicação de suas teorias à literatura espanhola nos permitiram ler essa literatura – exatamente num dos seus momentos de maior relevância – de um modo que supera as catalogações meramente cronológicas que registramos na maioria dos manuais que a historiam. Ao mesmo tempo, algumas obras podem encontrar, assim, um espaço melhor definido em suas relações com outras e, mais ainda, serem entendidas em seu papel de fundadoras da Modernidade.

Referências bibliográficas

- CARILLA, Emilio. *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos, 1983.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico, 3ª, Barcelona: Crítica, 1999. Ed. bilingüe español/português: *D. Quixote de la Mancha*. Trad. de Sergio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002 / 2007 (2 vol.).
- CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Ed. de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1984. Ed. bilingüe español/português: *Poesias Completas*. Trad. de Maria Salette Bento Cicaroni. São Paulo: Embajada de España, 1991.
- GÓNGORA. Luis de. *Soledades*. Ed. de J. R. Beverley, Madrid: Cátedra, 1980.

- GONZÁLEZ, Mario M. *Leituras de Literatura Espanhola (da Idade Média ao século XVII)*. São Paulo, Letraviva/Fapesp, 2010.
- HAUSER, Arnold. *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*. München: C. H. Beck, 1964.
- _____. *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. 2 vols. London: Routledge & Paul, 1965.
- _____. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. J. Guinsburg; Magda Franca. São Paulo: Perspectiva, 1993. 2ª. edição.
- Lazarillo de Tormes*. Ed., introd. y notas de Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1987. Ed. bilingüe español/português: *Lazarillo de Tormes*. Trad. de Heloísa C. Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina - Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- _____. *A Celestina*. Trad. Millôr Fernández. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

Site

‘Arnold Hauser’. Em: <http://www.dictionarofarthistorians.org/hausera.htm> (04/08/2010).

Recebido em 29/09/2010

Aprovado em 08/10/2010

Memória, passagens e permanência da tragédia na literatura alemã

Marcos F. Campos da Rocha¹

Abstract: This paper aims to study the literary genre tragedy and investigate how it can be truly identified in the works of two authors of the German Enlightenment and Classicism: G.E. Lessing and F. Schiller. In order to reach this goal, it is necessary first to step back to the Greek antiquity and study the origins of this type of text. Additionally, some titles by Shakespeare and Racine will be taken into consideration as further support of our claims.

Key-words: German literature - tragedy - Lessing - Schiller.

Resumo: Este artigo tem como objetivo proceder a um breve levantamento do gênero *tragédia* e verificar até que ponto ele está realmente representado no Iluminismo e no Classicismo alemão dentro da obra de G. E. Lessing e de F. Schiller. Para tanto, é necessário recuarmos no tempo até a Antiguidade clássica e estudarmos os fundamentos desse tipo de texto. O exame de alguns títulos dos autores propostos será, antes, devidamente respaldado pela apreciação de dois estágios da história da tragédia: em Shakespeare e Racine.

Palavras-chave: Literatura alemã - Tragédia - Lessing - Schiller

Zusammenfassung: Absicht des Aufsatzes ist es, eine kurze Aufhebung der literarischen Gattung *Tragödie* auszuführen und nachzusehen, inwiefern sie in der deutschen Aufklärung und Klassik besonders in den Werken G. E. Lessings und F. Schillers tatsächlich dargestellt ist. Um dieses Ziel zu erreichen, ist es zuerst einmal notwendig zurück bis zur Antike zu greifen und dort die Grundlinien dieser Art Text zu studieren. Die Untersuchung mancher Titel der erwähnten Dichter wird noch präziser durch die Miteinbeziehung der Werke Shakespeares und Racines in diesen Beitrag.

Stichwörter: Deutsche Literatur - Tragödie - Lessing - Schiller

¹ Marcos F. Campos da Rocha é professor adjunto de Língua e Literatura Alemã do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF. Email: mfcprojtoparamount2001@yahoo.com.br

1. Memória

Desde suas origens, nos séculos V e VI antes da era cristã, a tragédia se revelou como expressão de um momento de crise política quando as formas de governo na Grécia antiga se deslocavam da aristocracia para a democracia. Em tempos ainda mais remotos, quando essa transformação ainda não se havia manifestado, a arte literária dos gregos atingia um de seus clímaxes nas epopéias. Esse gênero narrativo não conhecia o Estado em metamorfose. A epopéia como um texto de fundação apresenta heróis de caráter e vontade determinados, indivíduos prontos e acabados cujos papéis e missão eram cumpridos como verdades absolutas, sem qualquer hesitação, sem espaço para dúvidas ou contestações. O herói épico – pense-se em Aquiles, Paris ou Ulisses – vence obstáculos, conquista cidades, derrota monstros e todos os inimigos. No final, sua desgraça será mais obra dos deuses do que dos homens. Séculos mais tarde, eles fornecerão o modelo para os heróis da épica moderna, em outra clave, bem entendido. O enredo épico caracteriza-se pela sucessão de acontecimentos, de artimanhas, de grandes batalhas, de rivalidades e paixões que concernem não exatamente ao indivíduo, mas a um exército inteiro. Uma nação age em bloco, tem um único objetivo. Na grande epopéia de Homero, não há tempo para individualidades nem para psicologias. Trata-se de textos de identificação de uma nação cujas cidades, antes isoladas, se reconhecem dentro do mesmo rumo civilizador. Nesse conjunto, havia diferenças e ambições conflitantes (HAUSER 1980: 94ss), mas não suficientemente nítidas para enfraquecer as alianças ou descaracterizar o perfil comum.

Ao contrário do enredo dos romances que delas descenderiam milênios mais tarde, o enredo das epopéias é baseado no heroísmo, em ações espetaculares cujos protagonistas pertencem à classe dominante ou são semideuses ou ambos. O confronto se dá sempre com o estrangeiro, com os titãs, nunca com o poder estabelecido; não há lugar ainda para a contestação. O sentimento que rege o texto épico da Grécia Antiga é o de júbilo na participação de uma missão do Estado. Por isso, seus heróis já nascem perfeitos e assim seguem até o desfecho, imbuídos da total legitimidade de suas ações e convencidos da superposição sem sobras – de seu destino e das intenções de seu soberano. A epopéia clássica desconhece qualquer tipo de migração social para cima ou para baixo. O príncipe é o herói e as disputas de poder refletem-se ao nível dos deuses. Mas nesse âmbito, o discurso é o mesmo, não importando se divindade apadrinhe qual

alteza. O desentendimento entre os poderosos do Olimpo se encaixa sem problemas na ordem estabelecida (HAUSER 1980: 102).

E essa ordem permaneceu por séculos intocada até ser revista, justamente no apogeu da Grécia antiga. Se fossem, hoje, comparadas com nossas democracias de traço ocidental qualquer uma das antigas cidades da dependência de Atenas pareceriam fortalezas do autoritarismo. O que realmente se deu foi a passagem de poder das mãos de uma aristocracia de sangue para uma aristocracia de meios e de poder político. É desse ‘povo’ que fala a história, ou seja, as cidades gregas do século V são governadas por seus patrícios. Nelas, as mulheres, os estrangeiros, os camponeses, servos e a raia miúda nunca tiveram voz (HAUSER 1980: 122). A participação era limitada aos que detinham poder econômico. A Grécia evoluiu apenas de um Estado de aristocracia de berço para uma plutocracia de fisiologistas através de um quadro identitário positivo, proporcionado pelas vitórias de Atenas nas Guerras Médicas contra os persas em 490 e 480 a. C. (ROMILLY 2008: 184).

É neste cenário de rotação política que nasce a tragédia. Os fundamentos não são mais os de incontestável hereditariedade, mas sim aqueles já não tão sólidos dos quais se originam indivíduos desprovidos de certezas imbatíveis, desamparados eventualmente pelo deus que os protege. Mesmo que sejam tão aristocratas quanto seus adversários, a estes se opõem por uma questão de honra e de justiça pessoal. É preciso que se tenha em mente que a ética que move o príncipe na tragédia é a mesma para todas as partes, ainda que sejam antagonistas. Na tragédia, discute-se o ponto-de-vista diferente dentro da mesma perspectiva de mundo, da mesma casta social. O conflito se dá entre os notáveis e o que a tragédia traz de novo é o fator desconfiança, o fator desestruturante, na medida em que o contestador se vê na contingência de reivindicar contra um *status quo* que antes o amparava e que agora terá de enfrentar sozinho.

A *Antígona* de Sófocles (495-406), por exemplo, luta contra Creonte, rei de Tebas, a fim de render as honras funerárias a seu irmão Polinice, morto diante dos muros da cidade e ali deixado por ser considerado um traidor pelo rei. A fim de que Tebas não fosse destruída pelo exército comandado por Polinice, um dos filhos do incesto de Édipo com Jocasta, Etéocle, seu irmão, resolve destacar seis generais para lutar contra seis outros do exército oponente que ameaçava a cidade. Ele próprio, o sétimo, teve de enfrentar seu irmão num desses duelos. Como se vê em *Édipo rei*, talvez a tragédia maior de Sófocles e de todos os tempos, Édipo, filho de Laio e de Jocasta,

mata, sem o saber, o próprio pai e casa-se, igualmente ignorante, com a própria mãe, dando origem a uma série de desgraças e fundando uma estirpe perseguida pela maldição.

Os enredos da tragédia se interceptam e derivam de situações que produzem outros enredos em um desenvolvimento contínuo de sucessivas ramificações. Elas remetem umas às outras, representando o entrelaçamento de destinos e a perpetuação de angústias que giram em torno do poder, da honra, do amor e do ódio, enfim, de paixões humanas.

O teatro clássico em sua expressão trágica mantém um ponto de vista aristocrático sobre o mundo. O conflito se dá nessa dimensão e nunca se origina nas camadas populares (HAUSER 1980: 123) como sucede nas comédias (MOISÉS 1999: 90) nas quais se encenam os costumes. Os autores das grandes tragédias eram, eles próprios, filhos da classe dominante ou com ela simpatizavam. Além disso, não viam com muita confiança os rumos que a democracia ateniense tomava, embora celebrassem suas conquistas.

A tragédia leva ao palco as lutas internas e a insegurança diante dessa sociedade de transição. De certa forma, a tragédia era um veículo de mediação do Estado. Tinha origens tanto na arte quanto na religião, no velho culto ao deus Dioniso (Baco para os romanos). Filho de Zeus e de Semele, ele fora arrancado do ventre da mãe, morta aos seis meses de gestação, e introduzido pelo pai entre os músculos da própria coxa. Nascido, assim, duas vezes, Dioniso torna-se um deus dos prazeres da vida. Os rituais em sua honra incluíam procissões que transportavam um enorme falo e utilizavam as máscaras que tinham a função de transferir a seu portador poderes mágicos (LESKY 2003: 58ss) os quais se perpetuaram na tragédia cujo tema é justamente a submissão dos homens a seus instintos: Édipo, que sucumbe vítima de seu desejo; Medea, na vingança assassina por ciúme de Jasão que a abandona por Creusa, filha de Creonte, rei de Corinto; Antígona, que, sob o império da consciência individual, sucumbe diante de outro Creonte, irmão de Jocasta e sucessor de Édipo em Tebas; Clitemnestra, inconformada com o sacrifício da filha Ifigênia ordenado pelo próprio pai, dá cabo do marido - Agamênon - o legendário conquistador de Tróia, também executor de Cassandra, a sacerdotisa troiana; Oreste, filho do precedente, vinga-se da mãe, Clitemnestra, e do amante desta, Egisto, com a ajuda de sua irmã, Elektra.

As tragédias gregas são um produto de um momento especial da política ática em fase de transição e um instrumento de legitimação da nova ordem, portanto, interessada em desacreditar a anterior. Representadas nos grandes anfiteatros ao ar livre, as tragédias se produziam em períodos regulares a cada ano dentro de um evento maior, de um festival, no qual os novos textos eram encenados no âmbito de um concurso que recebia, ao contrário do teatro realmente popular (farsa mimada), subvenção e diretivas do poder (HAUSER 1980: 125).

Por isso, o conteúdo dos textos, por mais patéticos, virulentos e assustadores que possam parecer não deveriam contrariar a estrutura dominante do governo que então se instalava. Ao longo de seus episódios, não se vê qualquer veleidade de cunho crítico ou revolucionário. Por servir de base moral à classe *arrivéé*, o herói trágico simbolizava o fim que o destino reservava aos antigos soberanos (HAUSER 1982: 745) e do qual, por contraste, deveria preservar os novos. A tragédia era um texto previamente autorizado nesses termos e legitimava habilmente a nova estrutura através de vocabulário e conceitos já conhecidos. HAUSER (1980: 128) alerta para o fato de que a tragédia era um drama político, construído a partir da tradição, da lenda e do mito, mas de temática estritamente cidadina, da *polis*, portanto político a partir desse ponto de vista. Ao mesmo tempo, a tragédia se constituía num meio de catarse e de entretenimento que satisfazia tanto o lado racional como o irracional, os hemisférios dionisíaco e apolíneo da natureza humana. Meio-termo conveniente entre religião, arte e *forum* de debate público, a tragédia encenava o conteúdo - possivelmente histórico - deste último valendo-se da forma do primeiro (id.).

À época de Aristóteles (384-322), a tragédia grega já havia atingido o seu ápice. Ésquilo (525-456), considerado o fundador da tragédia grega e autor de mais de oitenta peças nos é conhecido apenas pelos textos das sete que sobreviveram, dentre elas *As suplicantes*, *Os sete contra Tebas* e a trilogia *Orestia* (ROMILLY 2008: 54). Sófocles (496-406), que introduziu significativas reformas no gênero, deve seu renome a mais de cem textos deste gênero dos quais apenas sete atravessaram os tempos. *Édipo rei* é seu título mais celebrado e considerado o texto trágico por excelência, mas se faz acompanhar de outros de quilate semelhante como *Elektra*, *Édipo em Colona* e *Antígona*. O mais jovem dos três grandes nomes da tragédia grega é Eurípedes (480-406), amigo de Sócrates, e desaparecido no mesmo ano em que morreu Sófocles. Apenas dezoito das mais de noventa tragédias escritas por ele chegaram aos nossos dias.

Introdutor de um estilo mais conciliador e menos determinado sobre a ruína dos indivíduos, conhecemos dele títulos como *Ifigênia em Aulis*, *Medea*, *Alceste* e *Elektra*. Tendo vivido cem anos após esses três expoentes do gênero, o sábio de Estagiros já reunia condições suficientes para estudar esse tipo de teatro que deveria “suscitar terror, piedade e ter por objetivo a purificação, a catarse” (MOISES 1999: 496) dos sentimentos. O teatro trágico era encarado como um educador de emoções surgidas naquele momento, ou antes. A representação devia ser, por isso, uma oportunidade para o público de reelaborar em si, através do mito emblemático, um luto, uma frustração ou mesmo um antagonismo à espera de compensação (HAUSER 1980: 126).

Se compararmos as datas de nascimento e morte dos três maiores nomes da tragédia grega, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes - vale lembrar que houve vários outros autores de tragédias naquela época, além deste trio mais celebrado (ROMILLY 2008: 186) - poderemos ver que eles conviveram na Atenas em sua época mais brilhante, à proa da Liga de Delfos que derrotou os imensos exércitos persas e levou a civilização grega ao seu terceiro ou quarto apogeu. Se considerarmos períodos anteriores igualmente espetaculares como a civilização cretense, ainda no segundo milênio antes de Cristo, a renascença grega no nono século, quando nasceram os jogos olímpicos, a expansão das colônias gregas por todo o Mediterrâneo, no século sétimo, sem esquecermos o primeiro período de tirania, época de grande desenvolvimento cultural no século sexto, nos damos conta dessa trajetória.

O tempo da tragédia grega é, portanto, o tempo da Atenas clássica, de Sócrates e de Xenofonte, de grandes escultores e arquitetos. Durante os dois ou três séculos do florescimento de Atenas, é, contudo, desconcertante a evolução desse gênero de literatura. Mesmo no curto espaço de tempo que se estende entre Ésquilo, o mais velho dos três maiores dramaturgos, e Eurípedes, o mais novo, percebe-se que a tragédia se desloca de uma estrutura mais rígida para outra mais flexível. Se, em Sófocles, encontramos a expressão mais pura do gênero que se manifesta na irredutibilidade do destino de Édipo, aos poucos, nos damos conta que os entrecos estão menos impelidos à desgraça e ao horror. Segundo Arnold HAUSER (1980: 136), o acordo final não colocaria em risco a integridade da natureza trágica dos acontecimentos. O poder inicial da maldição vai cedendo lugar a uma psicologia mais refinada, em direção ao sofrimento menos marcado pela mão inexorável do fado (id.).

Com efeito, situada já no limiar da passagem do período helênico para o período helenístico, a arte de Eurípedes, o mais novo da tríade fundamental, já propõe uma saída reconciliatória para os impasses experimentados por seus heróis, os quais são, muitas das vezes, heroínas. Através delas, introduz-se o tema do amor com mais desenvoltura na tragédia (*Alceste*). Este deslocamento do eixo dramático de assuntos mais objetivos para um cenário mais lírico se deve também, em parte, ao fato de Ésquilo, o mais antigo, ter sido militar; Sófocles, um dignatário sacerdotal e Eurípedes um intelectual mais afeito às aflições do homem comum, mesmo que tivesse trabalhado como preceptor apenas de jovens de famílias ricas (HAUSER 1980: 138).

De qualquer maneira, o centro da ação mantinha-se no mito que remontava à época heróica da Grécia, a qual lograva transmitir às novas gerações um legado de valores de origem guerreira, uma herança que nunca foi e nem pôde ser negada (HAUSER 1980: 172). Mergulhado na aurora dos tempos, o patrimônio mítico que servia de nascedouro dos temas sempre recorrentes das grandes tragédias permanecia envolto pela neblina da religião, mas era reinterpretado pelo olhar da *polis* que via no mito o veículo ideal para a encenação de seus próprios incidentes (HAUSER 1980: 543).

2. Passagens

Ainda que tenha experimentado um período de reconhecimento em Roma através de Sêneca, a tragédia como gênero vai desaparecer durante toda a Idade Média para só se recuperar na Espanha, com Calderón de la Barca, e na Inglaterra, com Shakespeare. Por fim, atingirá um segundo ponto alto em sua história durante o Classicismo francês com Corneille e Racine. A sua eclipse medieval pode ser entendida, se nos dermos conta de que toda a tradição grega e romana foi devidamente interdita pela fé católica durante os séculos nos quais a filosofia e arte estiveram a serviço da nova religião. Uma reflexão mais demorada nos permite afirmar que o exercício da fé, sobretudo antes do Renascimento, não deixava margem para dúvidas. Imbuído das certezas da doutrina, o indivíduo não se colocava em xeque, isto é, não se via em contradição. O motor maior da tragédia na Grécia era a inexorabilidade do fato e do fado, tramas do “conflito trágico cerrado” (LESKY 2006: 55) contra o qual não havia escape.

O Cristianismo pretendeu suprir essa saída. Contudo, o martírio dos santos não pode ser interpretado como uma atitude trágica, uma vez que seu flagelo era consequência da fé inabalável e não de desespero. Não se via qualquer hesitação a esse respeito, uma vez que seu destino não era por eles encarado como vingança ou produto de qualquer outra paixão material. Tampouco havia qualquer espaço para digressões políticas, numa época de invasões bárbaras, migrações generalizadas na Europa central, setentrional, meridional e oriental, e muito menos até o fim das Cruzadas, um conjunto de sete ou oito enormes empreendimentos que se estenderam por quase dois séculos (1095-1290). O fim das Cruzadas marca o início do Renascimento na Itália com a poesia de Dante, a arte de Giotto e sintomaticamente a instituição do Santo Ofício, da Inquisição. No entanto, a dúvida, a encruzilhada, a tomada de decisão, o ser ou não ser passam crescentemente a assombrar o homem renascentista, no esforço de se emancipar da tutela transcendental. Instalava-se, naquele momento, uma “transgressão social” através da qual um paradigma civilizatório começava a substituir outro, ou seja, o advento da Renascença e do Barroco com suas dúvidas, reformas, descobertas e longos conflitos que pareciam se configurar como um novo cenário adequado para a tragédia (HAUSER 1982: 745).

O teatro de Shakespeare é a expressão dessa condição. Nunca um de seus heróis apela a Deus. Otelo se deixa envolver numa rede de dúvidas e intrigas e é perseguido até o fim pelo demônio do ciúme, sem ceder um instante sequer aos céus ou à razão. Hamlet, por certo, vinga-se da mãe e do padrasto não sem antes hesitar a respeito de suas convicções. Foi preciso que o fantasma do pai lhe aparecesse mais de uma vez para empurrá-lo à ação. Mesmo assim, Lionel ABEL (1968: 65) argumenta que o ódio de Hamlet pelo tio o exime de qualquer responsabilidade trágica, uma vez que o príncipe já odiava o usurpador. O mesmo crítico se pergunta por que o fantasma não ordenou a Hamlet que matasse sua mãe, o que lhe teria certamente conferido perfil trágico. Um herói trágico não deveria se dar ao luxo da indecisão, embora seja este o maior tormento do fidalgo dinamarquês (ABEL 1968: 69). O perfil de Macbeth, ao contrário, já é bem outro. De fato, ele chega a passar uma noite em claro, mas afinal decide-se pela ação; é o personagem shakespeariano de traço mais nitidamente trágico (ABEL 1968: 21). Essa condição torna-se explicitamente determinada a partir do momento em que Macbeth entra num turbilhão de decisões e de ações do qual não há mais volta (ABEL 1968: 22s). As desgraças se sucedem por sua mão, conduzida em boa parte por Lady Macbeth, um

personagem de pragmatismo diabólico. Vários outros elementos contribuem para que este texto se revista de uma atmosfera plena de agouros e de contatos com o plano do *maravilhoso* que constroem, em parte, um cenário onde poderes exteriores – nesse caso, do inferno e não do Olimpo –, têm um papel a cumprir: feiticeiras, profecias, fantasmas e florestas acentuam as notas trágicas que anunciam situações irreversíveis, porém perfeitamente coadunadas com a ambição sem limites de Macbeth.

O teatro elisabetano é ainda anterior à Revolução Gloriosa que antecedeu a Revolução Francesa em cem anos e concedeu à Inglaterra uma maturidade civil que tornou a monarquia um exercício de poder sujeito a regras e limites que os outros soberanos da Europa não conheciam. Assim como já ocorria no teatro grego, o texto de William Shakespeare não esconde o caráter moralizador que lhe é intrínseco. Seu autor não tem delírios revolucionários; levar ao palco vícios de uma realeza remota no tempo ou no espaço não era comprometedor para ele. O mesmo pode ser dito em relação a outro grande artista da tragédia em pleno Classicismo francês: Jean Racine (BARTHES 1987: 153).

Em momento algum, Racine pretendeu contestar o regime que o sustentava e no qual ele reconhecia total legitimidade. Educado no jansenismo, uma dissensão holandesa praticada na abadia católica de Port-Royal, Racine cedo aprendeu a ler os clássicos gregos e é orientado religiosamente mais pelo Antigo do que pelo Novo Testamento (ABEL 1968: 32). Trata-se de restituir a graça e salvar-se pela reconciliação ou ter a coragem de romper. No entanto, como diz Roland BARTHES (1987: 33), “reclama-se sem se revoltar”. O teatro de Racine pretende pôr em cheque a relação do homem com Deus. Ainda no entendimento de BARTHES (1987: 133), não existe tragédia sem esse impasse. O desafio aponta para a vontade de um novo nascimento cujo preço pode ser alto demais, mas que deve ser aceito pelo herói trágico que não transigirá. Contudo, por mais radical que seja a posição do desafiante, o texto em Racine mantém-se dentro dos limites do acordo político, assim como no teatro grego. Toda revolta trágica dirige-se mais contra o destino, contra a lei de Deus ou contra um capricho dos deuses, ou, no limite, contesta um soberano, não por sua maneira de governar, mas por uma questão particular. Sua literatura foi produzida em época de grande opressão civil, e não se encontrará em Racine nenhum motivo de ordem explicitamente política (ABEL 1968: 52). Por outro lado, admite-se, dentro de certos parâmetros, a discussão sobre os fundamentos da fé na França setecentista, já chamuscada por uma série de conflitos

religiosos, mas ainda sujeita a graves recaídas da opinião do rei que, por influência jesuítica, perseguiu os jansenistas e revogou o Edito de Nantes.

A tragédia francesa é eleita como o teatro da corte porque seus temas são aqueles do classicismo da Antiguidade ou da parte primeira da Bíblia, a qual admitia uma especulação que a França, dentro de um impulso renascentista e erudito, queria cultivar. Os temas serão antes de natureza existencial mais abrangente como o amor não realizado (*Fedra*), a religião (*Ester* e *Atália*), o conhecimento (*Ifigênia*) ou a sujeição (*Bezajet*). Por mais fiel que Racine tenha se mantido às regras de Aristóteles (ABEL 1968: 52), ou tenha adotado outras que configuram as três unidades de tempo, de tema e de lugar, e tenha, até mesmo, incluído um elemento tipicamente grego como o coro em *Ester* e em *Atália*, seu teatro já se preparava para um afastamento do gênero trágico. A presença do coro nos textos citados cumpre a função prevista por Aristóteles (id.: 54): de comentar o rumo dos acontecimentos e de anunciar a catástrofe por vir. Racine despede-se das tragédias de traço irredutível após *Fedra* (BARTHES 1987: 149).

O divórcio de Racine desse tipo de texto é marcado pelas peças de caráter conciliatório, numa trajetória que lembra a de Eurípedes, mais de dois mil anos dele distante. O impasse fundamental é resolvido através ou de um acordo ou da morte do antagonista. Esse rompimento com a tragédia de corte ortodoxo pode ter-se dado por motivos circunstanciais: Luiz XIV preferia as peças que terminassem em entendimento (BARTHES 1968: 54). Como o autor não podia arriscar perder o patrocínio, ele dará, a partir daí, preferência a heróis de cunho cada vez mais burgueses e de caráter mais psicologizado (id.: 137). A intenção passa a ser a de conferir ao novo teatro um estatuto de teatro clássico, mas a tendência psicologizante dos textos posteriores, ao longo da história da literatura, é inevitável. Os deuses se despedem e deixam no lugar o comportamento racional voltado para a reconciliação. O exílio de Deus anunciaria a morte da tragédia?

3. Permanência

O Iluminismo alemão, dentro do espírito otimista e conciliador da *Aufklärung*, encontra sua expressão para o teatro nas páginas de Lessing, porém nem *Emilia Galotti* tampouco *Nathan der Weise* poderiam ser enquadrados como tragédias, pois falta-lhes aquilo que

Schelling identificava como indispensável ao herói trágico: a ação a partir do seu motor fundamental - a necessidade intrínseca (SZONDI 2004: 32). Galotti é vítima de um plano sórdido e da intransigência do pai. Não se pode imputar-lhe nenhuma responsabilidade. Nathan é um filósofo cujo objetivo é demonstrar uma tese. Nenhum dos dois está imbuído de uma certeza inquestionável, nem de um ímpeto incontido. Além disso, no âmbito da forma, Lessing já havia se comprometido com um programa de revisão e crítica ao teatro clássico de Corneille e Racine, ainda na primeira metade do século XVIII, defendido por Gottsched. Sua *Dramaturgia de Hamburgo* argumentava que a Alemanha deveria se emancipar desse modelo e construir um repertório próprio de inspiração liberal.

Lessing acreditava que o ambiente e a forma rígida das três unidades - de tempo, de lugar e de tema – já estavam ultrapassadas e que era preciso recriar o teatro transpondo para a esfera burguesa o drama de uma classe em tímida ascensão na Alemanha (SCHLOSSER 1994: 143). E como toda classe em ascensão procura ser aceita, sobretudo pelos que ainda tem a voz de mando, o teatro burguês de Lessing, por mais esclarecido e até emancipador que possa parecer, é um teatro de índole conciliatória. Sua crítica aos abusos do absolutismo se desloca para outras latitudes para evitar problemas com a censura, mas as entrelinhas são suficientemente largas para permitir boa leitura e transmitir o recado. A questão é a classificação: mesmo o conceito de **tragédia burguesa** parece fora de lugar. De qualquer maneira, já se intuía que a **queda exemplar** (LESKY 2006: 32) poderia ser também aplicada ao homem comum e, mais importante, que o desafio antes lançado ao destino através de um enfrentamento com Deus(es) poderia ser transferido para um enfrentamento com leis e tiranos despóticos, o que, de fato, já acontecia desde os clássicos gregos, só que desta vez, sem ajuda ou participação de qualquer Olimpo. Ou seja, o pequeno herói plebeu se encontrava igualmente em condições de se lançar da **altitude trágica**. Contudo, na época de Lessing, uma classe que pretendia ser reconhecida deveria ser cuidadosa ao contestar. SCHLOSSER (1994: 143) nos lembra que o próprio vocabulário escolhido pelo iluminista dá conta disso, ainda que em termos teóricos dentro da sua *Dramaturgia*: O espectador deve compartilhar o medo, mas não o terror. Anatol ROSENFELD (1993: 216) formula com maior acerto:

O terror estabelece um abismo entre o palco e a platéia, mostrando-nos destinos horripilantes de reis com quem não podemos identificar-nos. O medo, ao contrário, é suscitado pelo sofrimento de nossos semelhantes, sofrimentos que podem atingir a nós mesmos a qualquer momento. O terror liga-se ao destino temível dos grandes à queda deles de augustas alturas.

Seria o medo um sentimento mais de acordo com a racionalidade iluminista e o terror um sentimento de épocas nas quais reinava o arbítrio descontrolado de um soberano moral e “politicamente” condenável, cuja identificação pelo público poderia constranger a maioria dos príncipes alemães? Seja como for, o terror vibra outras cordas da sensibilidade, pois sabemos da inexorabilidade do destino sobre os dias do herói. A influência de Lessing pode ter sido de alcance limitado sobre os séculos XVIII e XIX na Alemanha, ainda muito tímida e indecisa a respeito de sua vocação iluminista que descambou para um Idealismo que passou ao largo das questões civis e se concentrou em estudos de juízo, de história e de estética.

A trajetória de Friedrich Schiller (1759-1804) apontava para uma continuidade do itinerário de Lessing. Superada e renegada sua fase pré-romântica do *Sturm und Drang*, o grande poeta suábio envereda por uma trilha cujos indicadores de direção apontavam para as vias da emancipação. Contudo, seu caminho contorna os trechos mais íngrimes do Iluminismo e percorre as paisagens menos abruptas do Classicismo. De fato, sua arte já não é mais aquela de arroubos e impetuosidades das cenas curtas e tempestuosas de seus *Salteadores*. O drama de Schiller toma rumo paralelo ao de Lessing e se refugia na história de países estrangeiros (*Carlos, Orléans, Tell e Stuart*) ou remotamente alemães (*Wallenstein*) para encenar os impasses gravíssimos do absolutismo. Mas poderão esses textos ser considerados tragédias? Goethe renunciara conscientemente a elas devido à sua posição política e à sua natureza pessoal conciliatória (SZONDI 2004: 48). Sua opinião era de que a expressão trágica permanecia irreduzível, isto é, não admitia qualquer possibilidade de acordo. Os heróis de Schiller, com exceção de Guilherme Tell, sucumbem todos diante do poder, mas também o revolucionário suíço é posto à prova pelo tirano Gessler da maneira mais cruel. Além disso, não lhes faltava uma necessidade, fosse ela a de libertar a pátria de um jugo, de rechaçar os inimigos ou de salvar a própria pele. Possuíam, portanto, um projeto, um objetivo, uma determinação. Entretanto, nenhum deles é um herói realmente burguês, pois estavam a serviço de outros pontos de vista; os que eram aristocratas tinham caído em suas respectivas desgraças. Faltar-lhes-ia paixão?

Talvez a grande diferença seja a de que alguns heróis de Schiller sejam, a princípio, revolucionários e os heróis gregos, não. Estes agem por uma questão de direito intrínseca à sua posição. Impõe-se-lhes uma situação de impasse existencial, mas nunca de impasse político, pois nenhum deles contesta a natureza do poder. Possuiriam os protagonistas de Schiller a índole revolucionária que os elevaria, por certo, a altitudes trágicas? Estudioso atento da história, Schiller colocou seus heróis dentro desta perspectiva, ela própria sujeita às contingências existentes em seu país, o Württemberg do sudoeste alemão, governado por um déspota muito pouco ou nada esclarecido cuja intransigência obrigou o escritor a se refugiar em Estados vizinhos e lá encenar seus textos.

Por outro lado, o atendimento a alguns aspectos formais da tragédia clássica, como a inclusão de coros em *Die Braut von Messina* favoreceria sua classificação como tal, mesmo que falte a esta peça de Schiller um motivo de natureza existencial mais contundente? Ou estaria Schiller consciente de seus limites, conferindo ao texto, através do coro, apenas um elemento que ajudaria a sublinhar a poesia nas falas e, assim, a intensificar a experiência artística (BAUMANN e OBERLE 1996: 111)? Tentemos, então, outra formulação.

A força da identificação subtrai-se aos seus protagonistas, pois eles se mantêm na condição de mártires ou de heróis frustrados cujo impasse não propicia a identificação catártica, não se transfiguraram em matéria épica; tampouco seus traços alcançaram a dimensão do mito. Anatol ROSENFELD (1993: 75) se refere a uma “liberdade íntima” desses destinos que evoluem em um espaço à parte, num vácuo afetivo no qual a identificação com o espectador ou com o leitor é mediada ou talvez diluída pela importância do fato histórico e da extensa retórica, sempre relevantes para Schiller (STEINER 2006: 99), mas que deixam em segundo plano a angústia humana, pessoal.

Tentemos, agora, uma revisão: nem os grandes nomes da tragédia na Grécia tampouco Shakespeare ou Racine contestaram seus reis. O clássico francês foi suficientemente hábil e cauteloso ao ambientar suas tragédias fora da França e nas longínquas épocas de heróis e mitos. A própria Grécia antiga, ao contrário, era palco dos textos de seus dramaturgos porque possuía material épico suficientemente sedimentado e identificado pela *polis* (LESKY 2006: 43 e 131).

Lessing elege o homem comum e desloca a ação para fora da Alemanha. Esse recurso não ameaçaria a estrutura da tragédia, se este homem comum protagonizasse o texto de forma suficientemente trágica; isto só se dá quando o personagem é confrontado com uma questão incontornável para sua existência e enfrenta a inexorabilidade do destino (LESKY 2006: 55) através da suprema necessidade de uma decisão (SZONDI 2004: 32).

O fato de o enredo ser transportado confere à trama um ponto de contraste significativo, no entanto, a transferência não será grave se a matéria dramática transcender o mero registro histórico e alcançar o âmbito do mito (LESKY 2006: 78), onde residem as paixões humanas, como o fez Racine. Além disso, Lessing não lhes atribui coragem suficiente para encarar o árbitro. Ou seja, tanto o Iluminismo como o Classicismo alemão produzem textos nos quais se nota um substrato trágico que, no entanto, parece estranhamente diluído.

Ao contrário de seus antecessores, os poetas alemães já estavam suficientemente amadurecidos para reconhecer o estado de coisas dentro de suas respectivas fronteiras e na Alemanha em geral. E, uma vez reconhecidas estas circunstâncias, não havia mais o que se fazer. Otto Maria CARPEAUX (1968: 73 e 76) refere-se a uma revolução que se passa só no pensamento. No entanto, é curioso observar como os heróis de Schiller se encaixam bem dentro de cenários trágicos. Sequer lhes faltaria outro elemento intrínseco da épica também presente na tragédia clássica, que é a distância cronológica que confere aos personagens credibilidade e dimensão histórica.

Sem dúvida, certo número de elementos parece ser indispensável ao texto trágico a fim de que ele se caracterize como tal. Albin LESKY (2006: 33) prioriza a preponderância da ação sobre qualquer elucubração de ordem psicológica. George STEINER (2006: XVIII) atribui grande importância à consciência a respeito do próprio desamparo metafísico por parte do herói. A essas rubricas poderíamos acrescentar o fator identificação, catártico de todo texto trágico, o qual deverá conter em si elementos suficientes a proporcionar reconhecimento e legitimação do sofrimento por parte do leitor ou espectador. Elementos de ordem universal que ecoam em cada coração e mente e conferem ao texto trágico uma fonte de identificações e estão além das circunstâncias geográficas e históricas em que são ambientados.

O talento de Schiller estava pronto para outorgar ao classicismo alemão um grande texto trágico que estivesse de acordo com a consciência de seu autor. Mas isto

teria representado um enorme risco político e um retorno aos ímpetos do *Sturm und Drang* do qual o poeta já havia se despedido. Seu projeto trágico teria se realizado com mais nitidez em *Demétrio*. O personagem-título não se envolve com qualquer questão politicamente contestatória, senão com o tema de sua própria legitimidade (SZONDI 2004: 119ss). No início, tomado como verdadeiro sucessor do czar, ele acaba por se ver e se construir como tal, mesmo sabendo que era um usurpador. Quando a verdade lhe é finalmente revelada, ele luta desesperadamente consigo mesmo para manter-se impávido no poder. O conflito se dá dessa forma porque ouviu sozinho a revelação da boca de um mensageiro que é imediatamente assassinado. A tragicidade de Demétrio é, assim, de ordem estritamente pessoal e, de certa forma, diz respeito a cada um de nós preocupados que estamos em conferir a maior legitimidade possível à nossa existência. A trama, entretanto, toma outros rumos. Demétrio é, por sua vez, eliminado e a sucessão ao trono se transforma em mera corrida de obstáculos. Aquilo que se configurou tão nitidamente como cenário trágico, acaba por se mostrar como um drama de *boulevard*. Afinal, se aquele cuja necessidade intrínseca era se afirmar como alguém que ele não era, uma vez eliminado de cena, o texto, que antes detinha alto potencial de tragicidade, se perde. Aos pretendentes ao trono faltavam início e fim de um mesmo caminho: destituídos de uma necessidade existencial incontornável - afirmar-se como indivíduo - estavam apenas interessados em fazer valer suas prerrogativas dinásticas. Nenhum deles se inseria numa problemática que, segundo Scheler (*apud* SZONDI 2004: 73) define-se como “a dialética própria da tragédia”, a saber, aquilo que deveria proporcionar a elevação do indivíduo, no caso de Demétrio, sua (auto)afirmação como monarca, acaba se tornando o motivo de sua perda.

4. Perspectivas

Nem Lessing nem Schiller puderam (ou não acharam conveniente) encenar a questão da minoridade civil burguesa. A tragédia autêntica do Iluminismo alemão teria sido esse enfrentamento, mas no lugar dele o que se tem são enredos transplantados, exilados em outros tempos e espaços cujos heróis por vezes se encaixam com dificuldade no perfil trágico mais ortodoxo. De qualquer forma, é sintomático que tanto Schiller quanto Lessing tenham sido autores proscritos no III.Reich. A draconiana censura nacional-socialista suspeitava de qualquer texto que insinuasse reivindicar liberdade, não importa

em que registro dramático. A Alemanha do pós-guerra reabilitou esses autores em boa hora, pois a população alemã ansiava por textos nacionais que ilustrassem de modo suficientemente claro os abusos do poder. A ascensão da burguesia e, com o tempo, da classe operária nas democracias de traço ocidental acabou por formar um novo cenário de contingências que ultrapassa o antigo *forum* aristocrático e se expande por toda a sociedade. O drama substitui as tragédias, mas herda delas uma tensão, um impasse a superar. Nos textos mais significativos, é o indivíduo anônimo erguido à altura trágica e exemplar. Seus algozes não são mais reis, deuses ou príncipes infiéis, mas sim aquilo que se encontra mais perto dele e que deveria ser o motivo de sua redenção: a Modernidade. No entanto - a cada época sua tragédia específica - nas sombras de sedutores labirintos vagueiam outras criaturas que engendram secretamente sua perda.

Referências bibliográficas

- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BAUMANN, B.; OBERLE, B. *Deutsche Literatur in Epochen*. Ismaning: Max Hueber, 1996.
- BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CARPEAUX, Otto M. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamênon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- _____. *Os sete contra Tebas*. Porto Alegre: L & PM, 2007.
- EURÍPEDES. *Alceste, Electra, Hipólito*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- _____. *As fenícias*. Porto Alegre: L & PM, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. v.1, São Paulo: Mestre Jou, 1980.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. v.2, São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LESSING, Gotthold E. *Emilia Galotti*. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2007.
- _____. *Werke*. München: Carl Hanser Verlag, 1971. 2. Bd.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- RACINE, Jean. *Théâtre complet*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- ROMILLY, Jaqueline. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.
- SCHILLER, Friedrich. *Dramen*. Wien: Ullstein, 1947. 2 Bd.
- SCHLOSSER, Horst. *DTV-Atlas zur deutschen Literatur: Tafeln und Texte*. München: DTV, 1994.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- _____. *Macbeth*. Porto Alegre: L & PM, 2006.

_____. *Hamlet*. Porto Alegre: L & PM, 2007.

SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L & PM, 2006.

_____. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L & PM, 2007.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Recebido em 30/04/2010

Aprovado em 08/10/2010

A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa

Daniel R. Bonomo¹

Abstract: This article results from a research carried out between April and June of 2010 in the Instituto de Estudos Brasileiros at the Universidade de São Paulo, in which a complete list of titles related to the German language and culture was collected from João Guimarães Rosa's personal library. Alongside a description of the procedures taken, we offer a comment on some of the most important aspects of the material analysed, including its recurrent themes and features, such as the marginalia found in volumes by authors like Nietzsche, Kafka and Erich Auerbach, as well as on the general context of Guimarães Rosa's German readings. We intend to contribute to the studies of Guimarães Rosa's literary sources, and also to throw light on an object that may be of future interest within the German studies in Brazil.

Keywords: Guimarães Rosa's personal library; Guimarães Rosa's German readings and sources; Guimarães Rosa's marginalia.

Resumo: O artigo resulta de pesquisa realizada entre os meses de abril e junho de 2010 no Instituto de Estudos Brasileiros (USP) e apresenta a listagem completa dos títulos pertencentes à biblioteca de João Guimarães Rosa que de algum modo se relacionam à língua e cultura alemãs. Descrevemos nosso procedimento e procuramos privilegiar alguns aspectos do material estudado, elaborando uma introdução ao levantamento, comentando as presenças mais significativas, os temas recorrentes e a marginália encontrada em volumes de autores como Nietzsche, Kafka e Erich Auerbach, bem como o contexto da relação de Guimarães Rosa com as leituras alemãs. Intentamos contribuir no estudo de fontes da obra do autor de *Grande sertão: veredas* e desejamos por fim divulgar um objeto de provável interesse no âmbito dos estudos germanísticos brasileiros.

Palavras-chave: biblioteca pessoal de Guimarães Rosa; leituras e fontes alemãs de Guimarães Rosa; marginália de Guimarães Rosa.

Entre as bibliotecas pessoais reunidas e preservadas nas unidades do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), encontra-se o conjunto de livros e periódicos que pertenceu a João Guimarães Rosa. Como já se divulgou e evidências confirmam (como a presença de citações na obra e nos documentos do seu

¹ Doutorando em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Email: drbonomo@gmail.com

espólio de autores e títulos que não se encontram atualmente na biblioteca do IEB), Guimarães Rosa pouco zelou pela manutenção do acervo dos livros adquiridos, lidos ou consultados durante a vida – daí que os exemplares no momento agrupados não representam a totalidade das suas leituras. Segundo Suzi Frankl SPERBER, a primeira a pesquisar na biblioteca do autor mineiro, Guimarães Rosa “[...] não tinha apego aos livros como entidades físicas. Só conservou aquilo que lhe interessou mais: no momento da sua morte, a sua biblioteca continha só 2477 livros. Para sua famosa cultura era pouco” (1976: 16). Imagina-se, portanto, que tenha deixado livros nas cidades em que trabalhou como integrante do serviço diplomático (Hamburgo, Bogotá, Paris), bem como tenha emprestado outros de/para amigos e bibliotecas. Mas o número “reduzido” é também expressivo e encerra títulos importantes para a melhor compreensão dos campos de interesse e das práticas de leitura do autor de *Corpo de Baile*.

A biblioteca de Guimarães Rosa dispõe hoje de aproximadamente 2900 livros e periódicos.² Os livros somam perto de 2770 volumes (o número de títulos é um pouco mais reduzido).³ Como a diversidade dos títulos dificulta a apreensão do conjunto, contribuímos, aqui, com o levantamento de uma das faces da biblioteca, mais precisamente a que volta seu interesse, em sentido amplo, para a cultura e língua alemãs. Nosso procedimento foi consultar as fichas de todos os títulos da biblioteca e reunir aqueles de autores de língua alemã (livros em alemão ou traduzidos para outros idiomas), bem como os de diversos autores traduzidos para a língua alemã, como também os que, de algum modo, passam por temas comuns ao recorte realizado.⁴ A pesquisa revelou aproximadamente 360 títulos do que nomeamos a “biblioteca alemã” de Guimarães Rosa, constatando que a língua alemã – depois das línguas portuguesa e francesa –, foi importante via de acesso do escritor a diversos autores, à leitura e estudo de temas do seu interesse e de línguas com que estava menos habituado.⁵

² Aproveitamos, aqui, para agradecer aos funcionários do IEB que nos auxiliaram nesta pesquisa.

³ Há diversos títulos em edições compostas por mais de um volume como, por exemplo, o *Brehms Tierleben*, do zoólogo Alfred Brehm, que, na edição de Guimarães Rosa, estende-se por 12 volumes. A diferença entre o número de registros do IEB e o número apresentado por Suzi F. SPERBER provavelmente resulta da distinção entre volumes e títulos. Contudo, também notamos que há títulos registrados por Sperber cujo paradeiro é desconhecido, como um livro de Hermann Alexander von Keyserling (*Del sufrimiento a la plenitud*), por exemplo, que não está na coleção do IEB.

⁴ Nossa pesquisa ocupou-se apenas dos livros de Guimarães Rosa, desconsiderando, neste momento, os periódicos.

⁵ Atribuímos a notícia da “biblioteca alemã” de Guimarães Rosa a Paulo Astor SOETHE (2005), que calculou aproximadamente 120 livros relacionados ao tema.

1. Guimarães Rosa e a língua e literatura alemãs

O encontro de Guimarães Rosa com a língua alemã remonta à infância do escritor, conforme suas palavras:

Lá, em Minas Gerais, quando com nove anos de idade, muito espantei os meus, ao comprar, por mim mesmo, uma gramática alemã, para estudá-la, sozinho, sentado à beira da calçada, nos intervalos de jogar, com outros meninos, *football* de rua. Só foi isso por inato amor às palavras recortadas de exatas consoantes: tais como *Kraft* e *Sanft*, *Welt* e *Wald*, e *Gnade* e *Pfad* e *Haupt* e *Schwung* e *Schmiss*. Do que, depois, querer estudar medicina também em livros alemães, aproximar-me de Schiller, Heine, Goethe, e namorar, de preferência, as louras moças de origem alemã. (2003: 324)

A mudança para Hamburgo, em 1938, como funcionário do corpo diplomático, aproximaria o escritor do idioma.⁶ Muitos dos livros de Guimarães Rosa em língua alemã são desse período (ou comprados nesse período), como demonstra nossa listagem. Mais tarde, em entrevista a Günter Lorenz, em janeiro de 1965, o autor afirmaria:

Conheço bastante bem a literatura alemã. Por exemplo, o *Simplicissimus* é para mim muito importante. Amo Goethe, admiro e venero Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade de pensamento de Rilke, a importância monstruosa, espantosa de Freud. Todos estes autores me impressionaram e me influenciaram muito intensamente, sem dúvida. (*apud* LORENZ 1973: 344-45)

A fala integra a famosa e bastante escorregadia conversa de Guimarães Rosa com Lorenz. Não insistiremos nas suspeitas – aqui pouco importam –, mas verificamos, simplesmente, inexistir qualquer exemplar de Robert Musil em sua biblioteca; também há muito pouco de Freud, Kafka e Thomas Mann, apesar da influência declarada. Entretanto, de Goethe e Rilke há títulos importantes, bem como se encontra o

⁶ Remetemos ao estudo de Paulo A. SOETHE que considera a relação complexa de Guimarães Rosa com a língua e cultura alemãs, bem como sua manifestação na obra do escritor (os “contos alemães” de *Ave, palavra*): “A simpatia pela língua e cultura da Alemanha (que entendo ser sincera e intensa em Rosa) não se deve a uma admiração ingênua e cega, que comentadores lhe atribuem de maneira quase leviana, mas sim a uma constatação das ambivalências da herança cultural e histórica daquele país, algo que desperta nele um misto de crítica discreta (por via irônica) e espelhamento (não raro sob o signo da autocomiseração)” (2005: 289).

Simplicissimus, de Grimmelshausen.⁷ As presenças ou ausências no espólio do IEB, contudo, dizem pouco; este é um passo inicial: constatamos um corpo desigual de autores e títulos e uma variedade grande nas áreas de interesse. Para o futuro, permanece a tarefa de investigar o que efetivamente dialoga de maneira fecunda com a obra de Guimarães Rosa ou não.

Como a listagem da biblioteca alemã sugere, a língua alemã possibilitou o acesso de Guimarães Rosa a assuntos diversos: há livros de mineralogia e mapas astronômicos, equitação e jogos diversos, vestuário, música e artes plásticas, bem como estão presentes a medicina e a psicologia (incluindo estudos de hipnose, magnetismo e mesmerismo), a geografia e a política, a história e a arqueologia. Rosa utilizou-se também do alemão para a leitura de guias de locais como Berlim, Hamburgo, Baden-Baden, Budapeste, Copenhague, Estocolmo, Florença, Roma e Londres. Aproximou-se ainda, por meio de dicionários, métodos e livros didáticos alemães, de línguas como o árabe (variantes síria e egípcia), finlandês, grego (antigo e moderno), hebraico, japonês, lituano, mandarim, russo e sueco.

Em nosso recorte, a literatura ocupa, segundo o critério linguístico, dois segmentos: a literatura de língua alemã (em alemão ou traduzida para outras línguas) e a de outras línguas traduzidas para o alemão. Destas, há desde os gregos até os modernos; daquelas, o arco não é menos amplo e vai das antigas sagas germânicas a autores do século XX. Devemos considerar, no entanto, a personalidade do conjunto, imaginando que as escolhas não se orientam apenas pela representatividade dos títulos no interior do cânone, mas sobretudo pelas inclinações do escritor, que, por sua vez, não são conhecidas somente por meio da apreciação de exemplares da sua biblioteca (muito menos por meio de parte dela). Afinal, como em qualquer coleção, há muitos volumes sem marcas de leitura, o que não significa, necessariamente, maior ou menor interesse por essas obras, como também o exame da marginália dos livros de fato lidos não permite conclusões inequívocas. A relação de Guimarães Rosa com os livros de sua biblioteca supõe algo mais complexo – não de todo determinável – e a noção de que atravessar um texto do escritor é também, de algum modo, ser atravessado por suas

⁷ A edição de Guimarães Rosa não contém o texto completo do *Simplicissimus*. Sobre a relação da narrativa alemã seiscentista com o *Grande sertão: veredas* há ensaio de Marcus V. Mazzari (cf. bibliografia).

leituras, o que não é novidade para a crítica, como também não é característica que se aplicaria com exclusividade ao tipo de prosa do autor de *Grande sertão: veredas*.

Uma idéia geral da coleção, como a compreendemos, privilegiando alguns nomes, sugere o valor do conjunto: as leituras alemãs de Guimarães Rosa iniciam em Homero, cuja *Ilíada* está em muitas páginas comentada.⁸ Dos gregos há também Ésquilo e a *Batracomiomaquia* (*Tierepos*, conforme a anotação de Guimarães Rosa); dos latinos há Petrônio, Marcial, Tibulo e a *Germânia*, de Tácito (em língua portuguesa). E, ainda no campo dos antigos, há edições alemãs de narrativas chinesas, das *Mil e uma noites* e uma reunião de sagas dinamarquesas de Saxo Grammaticus (autor mencionado em “O recado do morro”), bem como novelas italianas renascentistas e o *Heptamerão*, de Margarida de Navarra. Notamos também a presença de obras como a *Kalevala*, epopéia finlandesa, um número significativo de peças de Ibsen e as memórias de Casanova. E talvez surpreenda a alguém verificar a relação de autores dinamarqueses: além do mencionado Saxo Grammaticus, há Hans Christian Andersen, Carl Ewald, Herman Bang, Johannes Vilhelm Jensen, Svend Fleuron e Gunnar Gunnarson, que, apesar da origem islandesa, escreveu, sobretudo, em danês.

Da literatura de língua alemã na biblioteca de Guimarães Rosa há desde uma reunião de sagas antigas ou um texto como o *Meier Helmbrecht* (em francês), passando pela tradução luterana do texto bíblico, por Grimmelshausen e Angelus Silesius (*O peregrino querubínico*), até os autores clássicos e românticos dos séculos XVIII e XIX: livros de Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Novalis, Hoffmann, Kleist, Jacob e Wilhelm Grimm, Heine e Adelbert von Chamisso. Também se encontram representados os nomes heterogêneos de Willibald Alexis, Hebbel, Gustav Freytag, Theodor Storm, Conrad von Bolanden, Wilhelm Raabe, Sacher-Masoch, Agnes Sapper e Gustav Meyrink.⁹ Dos autores modernos mais importantes há um número considerável de títulos de Rainer Maria Rilke, além da presença tímida de Thomas Mann, Kafka, Hermann Broch, Franz Werfel e Ernst Jünger (um título para cada um).¹⁰ Autores menos conhecidos no Brasil, como Franz Blei, Wilhelm Schmidtbonn, Werner

⁸ Sobre as leituras de Homero por Guimarães Rosa há estudo de Ana Luiza Martins COSTA (1997-98).

⁹ Em artigo sobre Meyrink (junho de 1951) publicado n’*O Jornal*, Otto Maria CARPEAUX dizia: “Ficou-me na memória uma conversa, há vários anos atrás, na Livraria José Olympio, com Guimarães Rosa que se admirara do destino póstumo do escritor austríaco Gustav Meyrink, mundialmente famoso por volta de 1920 – seu romance *O Golem* foi traduzido para todas as línguas – e hoje esquecido [...]”.

¹⁰ Há tese comparativa de Paulo Astor SOETHE que aproxima o *Grande sertão: veredas* da *Montanha mágica*, de Thomas Mann (1999).

Bergengruen, Hans Erich Nossack e Heinz Kükelhaus também têm lugar nas estantes de Guimarães Rosa.

Entre os pensadores não faltam Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Keyserling, Spengler e Karl Jaspers; Freud, Jung e nomes da psicologia e psiquiatria como Paul Helwig e Eugen Bleuler. E também há muito do pensamento religioso, desde o *Tao Te Ching*, de Lao Zi e os discursos de Buda, até os escritos de J. J. Ignaz von Döllinger e Odo Casel, contemplando a mística alemã do medievo tardio de Mestre Eckhart e a *Imitação de Cristo*, de Thomas von Kempen. E ainda poderíamos citar as presenças de Max Scheller, Martin Buber, Ortega y Gasset e Baltasar Gracián (em tradução de Schopenhauer). Guimarães Rosa, como Riobaldo, “bebe água de todo rio”.

2. O cômico e o Kafka de Guimarães Rosa

Nossa pesquisa também contribui para o conhecimento das relações de Guimarães Rosa com o *humour* (o uso do termo estrangeiro era costume do próprio escritor). A presença do cômico é fundamental desde os textos do *Sagarana* e observável em aspectos da sua ficção, como a disparidade de algumas escolhas linguísticas, a caracterização burlesca de personagens, o tratamento desencontrado de alguns diálogos e o engendramento de situações pouco prováveis.¹¹ Mais evidentes em uma ou outra narrativa, as configurações do cômico ainda contam com a reflexão de cunho teórico do autor de *Tutaméia*, como atestam os “prefácios” do livro, sobretudo “Aletria e hermenêutica”, espécie de poética em que a “estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (1969: 03). Se o anedótico tem, portanto, lugar de destaque na obra de Guimarães Rosa, não surpreende que o tratamento do assunto acompanhe o autor desde muito antes. Nas anotações do período hamburguês,¹² ou seja, aproximadamente três décadas antes da

¹¹ Recentemente (2009), publicou-se na França o artigo de Nilce SANT’ANNA MARTINS, num volume duplo de revista dedicada ao escritor, em que a pesquisadora propõe uma definição para o tipo de humor observado em Guimarães Rosa: “O humorismo rosiano não é do tipo sarcástico, mordaz, corrosivo, impiedoso; é, geralmente, de tom ameno, jovial, bonachão: focaliza o ridículo, o extravagante, o despropositado, o insólito risível, o “estúrdio” (para usar um termo do agrado do escritor), com tolerância, sem a invectiva, a revolta, a indignação, a intenção moralista de castigar os costumes que são predicados da sátira. É um humorismo que se prende mais ao bom-humor, à graça, à espirituosidade do que ao mau-humor, ao azedume, ao rancor”.

¹² Referimo-nos ao “diário de Hamburgo”, “diário alemão” ou “diário de guerra”, títulos comumente utilizados para identificar as anotações de João Guimarães Rosa entre 1939 e 1942. O documento pertence ao Fundo Henriqueta Lisboa, integrante do Acervo de Escritores Mineiros, da UFMG. Sobre o material há estudo de Georg OTTE, bem como matérias publicadas na imprensa (cf. bibliografia).

publicação, em vida, do seu último livro, encontram-se algumas das primeiras versões de um conteúdo que seria aproveitado nas *Terceiras estórias*. Aparecem listadas, por exemplo, sob o tema da “abstração”, a anedota do garoto perdido dos pais (“viram, por aí, um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?”), as definições do nada (“um balão, sem pele”) e da vitrola (“você sabe o que é uma máquina de costura? pois a vitrola é muito diferente...”), a explicação do “telégrafo-sem-fio” e a referência à sua existência pré-histórica. Conforme indicação do próprio Guimarães Rosa, a definição do aparelho de mensagens como um cachorro bassê, “tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas”: “Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...” (esta a definição do telégrafo, pois o “telégrafo-sem-fio” seria o mesmo, “mas sem o corpo do cachorro”); a definição do aparelho teria origem na leitura dos livros de Peter Purzelbaum, *Vom Kommiss, Kaczmarek und den Maikäfern* ou *Der fröhliche Kommiss*, que são coleções de anedotas militares (apenas seriam substituídas as localidades de Berlim e Dresden por Minas Gerais e Rio de Janeiro).

No contexto medonho do conflito iniciado em 1939, as anotações e recortes de anedotas publicadas na imprensa convivem no diário do período com as notícias de bombardeios e da política de ódio e exclusão nazistas.¹³ Exemplo é a descoberta de Christian Morgenstern, em anotação de dezembro de 1940: “Os Hahn convidaram-me para jantar (vigília de Natal). Peru, etc. Conteí anedotas de portugueses; em troca, revelaram-me Christian Morgenstern (*Alle Galgenlieder*) [...]”. Como os livros de Purzelbaum, também o de Morgenstern se encontra no acervo do IEB. E também muitos outros que dão uma ideia da dimensão do seu interesse: uma versão da história de Till Eulenspiegel, espécie de personagem picaresco da tradição alemã; uma coleção de desenhos satíricos dos mitos gregos intitulada *Heiterer Olymp*; uma antologia de anedotas médicas reunidas por Eduard Stemplinger; uma reunião de textos irônicos de Peter Bamm, publicados na imprensa; os “versos morais e imorais” de Fred Endrikat; anedotas de Hamburgo por Erwin Garvens e o *Klein Erna*, de Vera Möller; uma coletânea de textos humorísticos de autores variados da literatura alemã, organizada por

¹³ Sobre o tema da Segunda Guerra Mundial damos notícia de um conjunto de livros cuja contribuição para o estudo da relação de Guimarães Rosa com os problemas do período é certa. Podemos citar a presença da obra de Gustave Gilbert sobre os Julgamentos de Nuremberg, por exemplo; também há o livro sobre Hitler de Hermann Rauschning e o diário de William Shirer, correspondente em Berlim da Columbia Broadcasting System (CBS), todos com marcas expressivas de leitura.

Hans Balzer; e, por fim, o livro de anedotas de Wilhelm Scholz, no qual encontramos a possível fonte para uma passagem de “Nós, os temulentos”, também um dos “prefácios” de *Tutaméia*. No livro de Scholz, a anedota leva o título de “Er wartet”, “Ele espera”, formulando-se da seguinte maneira:

Ein Betrunkener Soldat steht am Laternenpfahl und hält sich fest. Ein Schutzmann kommt und fragt ihn: Was machen Sie denn hier? Die ganze Stadt dreht sich um mich. Nun warte ich, bis die Kaserne kommt, und dann gehe ich hinein. (1938: 180)¹⁴

Reformulada com a propriedade do estilo rosiano e conformada ao caso do bêbado protagonista do terceiro “prefácio” de *Tutaméia*, a semelhante anedota:

E, hora depois, peru-de-fim-de-ano, pairava ali, chave no ar, na mão, constando-se de tranquilo terremoto. – Eu? Estou esperando a vez da minha casa passar, para poder abrir... Meteram-no a dentro (1969: 104).

Mas o aproveitamento de material alheio é apenas uma das faces de um processo criativo de maior complexidade. A obra de Guimarães Rosa, como a de todo grande escritor, realiza diálogos os mais distintos, inclusive com assuntos e autores de uma literatura aparentemente distante da sua, como exemplifica sua relação com a ficção de Franz Kafka. Na entrevista a Günter Lorenz, Kafka é mencionado com admiração. Não se pode precisar, contudo, quais dos seus livros Guimarães Rosa conheceu e de fato leu; também não se pode, de modo detalhado, saber de que maneira apreciou o autor tcheco. A biblioteca do IEB guarda apenas um de seus livros: *O processo*, em tradução francesa. Neste se observa algo curioso: Guimarães Rosa cola um pequeno recorte de jornal no livro, na primeira página, em português, sem identificar a origem, com o seguinte comentário:

Num lugar pouco acessível, na revista flamenga *Vlaamse Gids* (números de setembro e outubro de 1954), publica H. Uyttersprot estudos originalíssimos sobre Kafka. O crítico não encontra nada de confusão e dificuldades nos contos e no *Castelo*, cujos originais Brod recebeu do próprio Kafka, isto é, na boa ordem das páginas. Difícil e confuso só é o *Processo*, cujos originais o próprio Brod pôs em ordem. Mas, parece, em ordem errada. O crítico esclarece a obra, propondo nova ordem dos capítulos: 1, 4, 2, 3, 5, 6, 9, 7, 8... 10, havendo entre

¹⁴ Nossa tradução: “Um soldado bêbado agarra-se a um poste de luz. Um policial se aproxima e pergunta: ‘O que o senhor faz aqui?’/ ‘Toda a cidade está girando à minha volta. Então estou esperando até que chegue o quartel para entrar”.

os capítulos 8 e 10 uma lacuna. O resultado da releitura, conforme essa nova ordem dos capítulos, é realmente impressionante.

A polêmica e o interesse em torno da ordenação da narrativa de Kafka não bastaram, contudo, para que a leitura de Guimarães Rosa ultrapassasse o capítulo quinto (ou bastaram para que não o ultrapassasse?), e na ordem de Max Brod, conforme as páginas ainda fechadas do restante do volume atestam. O exemplar apresenta ainda uma única anotação no capítulo terceiro, quando o protagonista K. percorre os cartórios e há uma tentativa de conversa com outro acusado cujo fracasso apenas faz aproximar um guarda. A passagem, por algum motivo e momento indeterminados, prendeu a atenção de Guimarães Rosa, pois os “detalhes do incidente” estão sublinhados, como a caracterização do vigia, reconhecido “por um sabre cuja bainha, ao menos pela cor, era feita de alumínio”, observado em seus “passos muito apressados, porém muito curtos, provavelmente regulados pela gota” (KAFKA 2001: 84). E os trechos sublinhados ainda são explicados por Guimarães Rosa à margem da página como os “detalhes realistas”, demonstrando sua consideração do pormenor – talvez no intuito de observar a qualidade do realismo de Kafka, cuja prosa foi muitas vezes reduzida a seu efeito onírico. Porém não há mais anotações no volume e a leitura é interrompida; e não podemos identificar o que motivou semelhante abandono – as circunstâncias são provavelmente irrecuperáveis: talvez desinteresse, talvez uma espécie de incômodo, contrariando a admiração declarada (um pouco como a perturbação da leitura de Machado de Assis por Guimarães Rosa, verificada nos seus manuscritos do período hamburguês), pois Guimarães Rosa e Kafka não são escritores de inclinações similares nas escolhas dos temas e tons narrativos, embora talvez possam convergir na escrita labiríntica dos seus romances.¹⁵

¹⁵ A identificação da literatura de Kafka com o labirinto, além de elucidativa, é recorrente e lugar-comum. No caso de Guimarães Rosa, o seguinte comentário de Willi BOLLE vem ao caso: “Utilizando as categorias do estudo de Manfred Schmeling sobre o discurso labiríntico [...] podemos distinguir em *Grande sertão: veredas* um aspecto teseico e um aspecto dedálico. Assim como o seu mítico precursor Teseu, também Riobaldo é um herói *errando* (itinerando) através do espaço labiríntico. Já do ponto de vista do seu criador, o escritor João Guimarães Rosa, a questão do labirinto se coloca num nível mais técnico. Assim como o labirinto de Creta foi um artefato inventado pelo mítico arquiteto Dédalo, também o labirinto verbal de *Grande sertão: veredas* é algo construído, uma *ordem artificial*” (2004: 81). Dar continuidade à relação que surge a partir do labirinto enquanto discurso e imagem sugestiva é problema para outra ocasião. Apenas notamos que a aproximação dos dois autores nos fornece de imediato uma distinção, ainda que superficial, na configuração metafórica: o labirinto do sertão rosiano assemelha-se mais a um labirinto a céu aberto, oscilante, entre a secura e a vereda, mas algo esperançoso, ao passo que o labirinto kafkiano é mais comumente opaco e opressor. Nos dois casos, porém, insistem a ameaça do ambiente e as limitações próprias às personagens. Entenda-se, ainda, que o labirinto, como já bem notou

Se há desinteresse ou algo parecido na leitura de Kafka por Guimarães Rosa, isso pouco acrescenta à investigação, pois notamos a possibilidade de interferência na ideia que a literatura do autor tcheco frequentemente desperta – o contra-senso, o despropósito –, como ocorre no prefácio mencionado de *Tutaméia*. Nesse texto, Guimarães Rosa utiliza-se da chave humorística para a interpretação do que considera episódio absurdo à maneira de Kafka:

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: – “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: – “Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...” (ROSA 1969: 04).

A anedota, que é forma simples e modelo para a compreensão da “estória” na obra de Guimarães Rosa, “pulo do cômico ao excelso”, é também chave para uma compreensão particular de Kafka: “[...] *ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito*” (ROSA 1969: 04).

3. Exemplares de outras espécies

O estudo da vida e comportamento dos animais sempre foi caro a Guimarães Rosa. A obra do escritor o comprova, bem como suas declarações enfatizam essa predileção. Sua biblioteca, por conseguinte – não somente no corte alemão –, confirma o que diz o pesquisador e revela algumas das fontes utilizadas no estudo do assunto para além da observação *in loco*. Como o terreno é amplo e escapa à nossa competência, limitamo-nos a mencionar alguma variedade como o *Brehms Tierleben*, obra capital da zoologia popular do século XIX e consultada pelo escritor em várias ocasiões; ou os livros de Carl Hagenbeck, conhecido mercador de animais e diretor do zoológico (Tierpark Hagenbeck) muito visitado por Guimarães Rosa em Stellingen, ao norte de Hamburgo. Há também a presença de escritores conhecidos por suas histórias em que protagonizam animais, como os dois exemplares de Paul Eipper e um de Ernest Thompson Seton

BARTHES, pode ser um “falso bom assunto”, pertencendo melhor àquilo que nomeia “narratividade forte, incandescente” (2005: 250).

(traduzido para o alemão); e há cientistas como os ornitólogos Oskar Heinroth e Helmut Sick, que se naturalizou brasileiro e com sua pesquisa contribuiu, inclusive, para a tradução do *Grande sertão: veredas*, como se observa na leitura da correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason.¹⁶

Do exame de outros exemplares, destacamos a leitura de alguns teóricos da literatura. Há estudos em língua alemã das literaturas russa, espanhola, francesa, inglesa, americana e títulos importantes como o *Mimesis*, de Auerbach, e *Literatura européia e Idade Média latina*, de Ernst Robert Curtius. Neste, cuja edição brasileira conta com a colaboração do amigo Paulo Rónai, Guimarães Rosa não se deteve, segundo os indícios do exemplar. No entanto, percorreu melhor o livro de Auerbach (em tradução para o espanhol), sublinhando alguns trechos – embora interessantes, são ainda marcas discretas e que não podem medir, portanto, muito do seu interesse por um estudo da representação literária “determinada sociologicamente segundo o momento histórico” (AUERBACH 2002: 409).¹⁷ O estudo da marginália, neste caso, auxilia no entendimento da obra do próprio Guimarães Rosa, tal como o escritor parece querer concebê-la, no seu misticismo particular, quando, por exemplo, sublinha trecho sobre as intenções artísticas de Flaubert:

Elas desembocam numa teoria que é, em última análise, mística, mas que repousa, na prática, como todo verdadeiro misticismo, sobre a razão, a experiência e a disciplina; uma teoria da submersão nos objetos da realidade que se esquece de si mesma, através da qual estes objetos seriam transformados (*par une chimie merveilleuse*) e evoluiriam até atingir a maturidade verbal. Desta forma, os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece a si próprio, o seu coração serve-lhe tão-somente para sentir o dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma **paciência fanática**, for alcançado, **a expressão linguística plena**, que ao mesmo tempo **apanha integralmente o objeto em questão** e o julga imparcialmente, apresenta-se de per si: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. (AUERBACH 2002: 436)¹⁸

¹⁶ Cf. as cartas de 22 de janeiro, 14 de fevereiro, 11 de março e 11 de maio de 1964, publicadas no volume de sua correspondência (2003).

¹⁷ Guimarães Rosa procurou preservar-se das manifestações de natureza teórica, bem como evitou pronunciar-se relativamente a outros autores. Seus prefácios no *Tutaméia* são casos raros de cruzamento do ficcional com a reflexão teórica sobre a literatura. Numa dissertação recente, Mônica F. Rodrigues GAMA (2008) chama a atenção para um manuscrito presente nos rascunhos de “Sobre a escova e a dúvida” em que se reconhecem os nomes de Joyce, Kafka, Faulkner e Lukács. No contexto, como demonstra o prefácio publicado, utiliza-se da ironia que o tratamento de um personagem-escritor, visitante e pedante, permite, agrupando nomes díspares como representantes de uma literatura que fosse a última palavra nos meios cultos, por exemplo.

¹⁸ Os trechos destacados estão sublinhados por Guimarães Rosa.

No mesmo livro, mais um trecho sublinhado talvez seja compreensível como um comentário à própria obra. Porém, dessa vez, não se apontaria, como no caso anterior, para o método de trabalho e sua concepção do valor da palavra precisa, senão para o efeito confuso que uma obra de peso promove na sua avaliação pública, como foram os casos de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas* (como foi o caso dos Goncourt no século XIX, conforme Auerbach): “[...] a originalidade da obra nova e importante faria com que o público, ainda não acostumado à sua forma de expressão, se sentisse primeiramente apenas confuso e inquieto, e só pudesse acostumar-se à nova linguagem formal gradualmente” (2002: 450).

O estudo da marginália oferece a possibilidade da leitura de um autor no outro e por meio do outro. Alguns cruzamentos são mais claros e os oferecem a própria obra de Guimarães Rosa e seus depoimentos mais conhecidos e melhor registrados; outros surgem do trabalho de pesquisa e da intuição do leitor. Sabemos, por exemplo, da religiosidade do escritor (notável também em nossa listagem) ou de sua preferência por filósofos como Plotino ou Bergson. Porém contribuem igualmente suas relações com outros nomes. Afinal, constatar, por exemplo, que o escritor leu com interesse parte da obra de Nietzsche (em tradução francesa) deve ser também revelador. Há nesse encontro uma dose de conflito, uma vez que o polêmico é a expressão do desacordo de algumas poucas notas de Guimarães Rosa. Na leitura de *Humano, demasiado humano*, por exemplo, em face de um aforismo como o 129, nomeado “Liberalidade proibida”, e que afirma não haver “[...] no mundo amor e bondade bastantes, para que ainda possamos dá-los a seres imaginários” (NIETZSCHE 2009: 92), Guimarães Rosa escreve uma única palavra (e o sinal da ênfase): “erro!”. No mesmo livro, quando o filósofo alemão expõe suas considerações a respeito da “origem da fé”, Guimarães Rosa manifesta uma vez mais sua discordância: o fragmento considera a fé enquanto hábito de um “espírito cativo” e vincula sua prática ao exercício de um costume em que não regem os fundamentos de qualquer razão: “[...] como alguém que, nascendo numa região vinícola, torna-se bebedor de vinho” (NIETZSCHE 2009: 144). A última frase do aforismo é sublinhada por Guimarães Rosa: “Habituar-se a princípios intelectuais sem razões é algo que chamamos de fé” (NIETZSCHE 2009: 145). A frase leva um comentário curioso do escritor à margem: “Falso. V. m% caso aos 14 anos. V. Saulo de Tharso. Há

a fé à primeira vista”.¹⁹ À fé como hábito, portanto, Guimarães Rosa opõe a fé adquirida por revelação, associando um episódio da sua vida pessoal (aqui um dado interessante para o estudo biográfico) à aparição de Jesus para Saulo. Nesse mesmo horizonte, poderíamos também recordar, do *Grande sertão: veredas*, o jagunço Joé Cazuzo, que,

[...] em arraso de um tirotêi [...] se ajoelhou giro no chão do cerrado, levantava os braços que nem esgalho de jatobá seco, e só gritava, urro claro e urro surdo: – “*Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos!...*” Gritava não esbarrava. – “*Eu vi a Virgem!...*” Ele almou? (ROSA 1958: 20-21)

Mas o aproveitamento de Nietzsche por Guimarães Rosa não se faz apenas da observação de recusas. Ainda é possível identificar uma espécie de recorte no pensamento do filósofo a fim de esclarecer noções mais íntimas do universo rosiano. Um exemplo do procedimento é o que se lê à margem do fragmento intitulado “O que há de inocente nas chamadas más ações”, em que se destaca o seguinte trecho: “O indivíduo pode, na condição que precede o Estado, tratar outros seres de maneira dura e cruel, visando *intimidá-los*: para garantir sua existência, através de provas intimidantes de seu poder” (NIETZSCHE 2009: 70). Ao lado do trecho, o escritor anota: “Cangaceiros” (que, na sua obra, são mais “jagunços”), dando nome à ideia que assume data e lugar novos. A transferência de um pensamento assim é, contudo, apenas um dos indícios que dão testemunho da diversidade dos diálogos que têm lugar no processo criativo de um escritor como Guimarães Rosa. Nos limites de um trabalho introdutório, procuramos dar um passo em direção a pesquisa mais ampla e que desenvolva a idéia segundo a qual na leitura da obra de João Guimarães Rosa – e nem tudo está nos livros... – são muitas as leituras.

Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I – da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁹ O sinal “m%” é recorrente nos manuscritos de João Guimarães Rosa. Refere-se à sua própria pessoa e criações: trechos, frases e palavras de sua autoria, observações de toda ordem, sejam invenções, sejam apropriações de material alheio.

- BOLLE, Willi. *grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. Meyrink, escritor imperfeito. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 03 de junho de 1951.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de Homero. In: *Revista USP* 36, 1997-98, 47-73.
- GAMA, Mônica F. Rodrigues. *Sobre o que não deveu caber. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 2008.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina. Panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo, E. P. U., 1973.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. O humor na obra de Guimarães Rosa. In: *Plural Pluriel. Revue des cultures de langue portugaise* 4-5, 2009.
- MAZZARI, Marcus V. Figurações do mal e do maligno no *Grande sertão: veredas*. In: *Estudos Avançados* 22, 64, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- OTTE, Georg. O “diário alemão” de João Guimarães Rosa. In: Duarte, Lélia Parreira *et al.* (ed.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte, PUC Minas, 2003, 285-90.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2003.
- _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1958.
- _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- SOETHE, Paulo Astor. A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico. In: *Scripta* 17, 9, 2005, 287-301.
- SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 1999.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

Anexo

Listagem dos títulos da biblioteca alemã de João Guimarães Rosa

- AESCHYLUS. *Agamemnon*. Tradução de Hans Wolzogen. Leipzig: Reclam, s. d.
- AESCHYLUS. *Das Totenopfer*. Tradução de Hans Wolzogen. Leipzig: Reclam, s. d.
- Aladdin und die Wunderlampe. Aus Tausend und eine Nacht*. München: Hugo Schmidt, 1919.
- ALMEIDA, Renato. *Fausto: ensaio sobre o problema do ser*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1951.
- ALEXIS, Willibald. *Der falsche Woldemar. Vaterländischer Roman*. Halle a. d. S.: Otto Hendel, s. d.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Märchen*. Berlin: Th. Knaur Nachf, 1938.
- ANGELLOZ, Joseph-François (org.). *Meisterwerke deutscher Lyrik*. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.
- ARSENIOW, Nicolas von. *Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart*. Mainz: Dioskuren, 1929. (margin.)
- ASCHMIES, Michael. *Metoula-Sprachführer. Litauisch*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, s. d.
- ATKINSON, William Walker. *Gedankenkraft im Geschäfts und Alltagsleben*. Berlin: Psychologischer Verlag, s. d.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Tradução de I. Villanueva e E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. (margin.)
- BALZER, Hans (org.). *Geister deutscher Heiterkeit*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1934.
- BAMM, Peter. *Feuilletons*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1949
- BANG, Herman. *Die vier Teufel*. Berlin: Fischer, 1926.
- BARTH, Willi. *Metoula-Sprachführer. Neugriechisch*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1913.
- BEHEIM-SCHWARZBACH, Martin. *Das Buch vom Schach. Eine Darstellung und Anweisung für die Freunde des Spiels*. Leipzig: Insel, s. d.
- Bengalische Erzähler. Der Sieg der Seele*. Tradução de Reinhard Wagner. Berlin: Wegweiser, s. d. (margin.)
- BENSE, Max. *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes, 1965.
- BERGENGRUEN, Werner. *Am Himmel wie auf Erden*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1940.
- BERGENGRUEN, Werner. *Der Grosstyrann und das Gericht*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1940.
- BERGENGRUEN, Werner. *Der letzte Rittmeister*. München: Nymphenburger, 1952.

- BERGENGRUEN, Werner. *Der spanische Rosenstock*. Zürich: Arche, 1946.
- BERGENGRUEN, Werner. *Der Tod von Reval. Kuriose Geschichte aus einer alten Stadt*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1939.
- BERGENGRUEN, Werner. *Die drei Falken*. Dresden: Wilhelm Heyne, 1937.
- BERGENGRUEN, Werner. *Die Rittmeisterin*. München: Nymphenburger, 1954.
- Bericht der Diözesan-Abgeordneten an den hohen Regierungsrath des Kantons Aargau betreffend die Amtsenthebung des Herrn Eugen Lachat, Bischofs von Basel*. Aarau: Albrecht, 1873.
- Berlin und Umgebung. Mit Angaben für Automobilisten*. Berlin: Grieben, 1936.
- (Die) Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Tradução de Lutero. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1961.
- BINZER, Ina von. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. São Paulo: Anhembi, 1956. (margin.)
- BISCHOFF, Joseph Eduard Konrad. *Der Teufel in der Schule. Volkserzählung von Conrad von Bolanden*. Freiburg im Breisgau: Herderische Verlagshandlung, 1896.
- BLATTNER, Karl. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der russischen und deutschen Sprache*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1929.
- BLEI, Franz; SOMOFF, Constantin. *Das Lesebuch der Marquise*. München: Hans von Weber, 1908.
- BLEULER, Eugen. *Lehrbuch der Psychiatrie*. Berlin: Julius Springer, 1937.
- BLÜMICH, Max. *Aljechins Sieg*. Leipzig: Leipziger Zeitung, s. d.
- BOBERG, Torsten. *Die seltsame Wolfsjagd des Lars Emerentius Renander und andere Erzählungen aus dem schwedischen Hochgebirge*. Tradução de Ilse Mener-Lüne. Berlin: Safari, 1941.
- BÖER, Friedrich. *750 Jahre Hamburger Hafen*. Hamburg: Paul Hartung, 1939.
- BÖHMIG, Ludwig. *Zoologia I*. Tradução de E. Fernández Galiano. Barcelona: Labor, 1926.
- BÖRNER, Rudolf. *Was ist das für ein Stein*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1938.
- BRANDT, Paul. *Lebenskultur im alten Griechenland*. Wien: Paul Aretz, 1925.
- BREASTED, James Henry. *Geschichte Aegyptens*. Zürich: Phaidon, 1936.
- BREHM, Alfred Edmund. *Brehms Tierleben*. Wien: Gutenberg-Verlag Christensen & Co., 1926-28.
- BRINCKMANN, Alfred. *Schachmeister. Wie sie kämpfen und siegen*. Leipzig: Hans Hedewigs Nachf, 1932.
- BROCH, Hermann. *Der Tod des Vergil*. Zürich: Rhein, 1945. (margin.)
- BRÖRING, Theodor. *Metoula-Sprachführer. Nordchinesisch*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1914.
- BRUHN, Wolfgang. *Kostüm und Mode. Eine bunte Fibel*. Leipzig: Staackmann, 1938.
- BUBER, Martin. *Die Geschichten des Rabbi Nachman*. Frankfurt: Fischer, 1955. (margin.)
- BUBER, Martin. *I and thou*. Tradução de Ronald G. Smith. New York: Charles Scribner's Sons, 1958. (margin.)

- BÜCKEN, Ernst. *Wörterbuch der Musik*. Leipzig: Dieterich'sche Verlagshandlung, 1940.
- Budapest und Umgebung*. Berlin: Grieben, 1937.
- BÜDDEMANN, Werner. *Welcher Stil ist das?* Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1938.
- BUDDHA. *Die Reden Gotamo Buddhos*. Tradução de Karl Eugen Neumann. München: Piper, 1924.
- BURCKHARDT, Jakob C. *Briefe*. Fritz Kaphahn (org.). Leipzig: Dieterich'sche Verlagshandlung, 1929.
- BURCKHARDT, Jakob C. *Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*. Tradução de Auguste Gérard. Paris: Firmin-Didot, s. d. (margin.)
- BUSCHAN, Georg Hermann Theodor. *Die Völker Asiens, Australiens und der Südseeinseln*. Berlin: Globus, s. d.
- CASANOVA DE SEINGALT, Giacomo Girolamo. *Erinnerungen aus galanter Zeit*. Berlin: Wilhelm Borngräber, 1911.
- CASEL, Odo. *La véritable image de l'homme*. Tradução de Maurice Lefèvre. Paris: Ch. Beyaert-Bruges, 1954.
- CHAMISSO, Adelbert von. *Peter Schlemihl's Wundersame Geschichte*. Paris: Hatier, 1941.
- CHRISTIE, Agatha M. C. *Der Rote Kimono*. München: Wilhelm Goldmann, 1955.
- CLARAC, E. *Deutsches Sprachbuch*. Paris: Masson, 1937.
- COLOMBIER, Pierre du. *L'art allemand*. Paris: Larousse, 1946.
- CROY, Otto Roman. *Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie*. Halle: Wilhelm Knapp, 1948.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.
- Dänische Heldensagen nach Saxo Grammaticus*. HERMANN, Paul (org.). Jena: Eugen Diederich, 1925.
- DAPONTE, R. (org.). *Novellen der Renaissance*. Wien: Heim, 1928.
- DENCKER, Klaus Peter. *Als Mensch unter Menschen*. Hamburg, 1965.
- DOEBLIN, Alfred. *Les pages immortelles de Confucius*. Paris: Corrêa, 1947.
- DÖLLINGER, Johann Joseph Ignaz von. *O Papa e o Concílio: a questão religiosa*. Versão e introdução de Ruy Barbosa. São Paulo: Saraiva, 1930. (margin.)
- (Die) dreizehnstöckige Pagode. Altchinesische Liebesgeschichten*. Tradução de Franz Kuhn. Berlin: Steiniger, 1940.
- Duden. Rechtsschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1949.
- Duden. Der grosse Duden*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1938.
- DUFRESNE, Jean. *Kleines Lehrbuch des Damenspiels*. Leipzig: Reclam, 1884.
- DUFRESNE, Jean. *Lehrbuch des Schachspiels*. Leipzig: Reclam, 1941.
- ECKHART, Johann. *Traité et sermons*. Paris: Aubier, 1942. (margin.)
- (Les) Efforts du Gouvernement Allemand et de ses Allies en faveur de l'Unité de l'Allemagne; 1955-1966*. Ministère Fédéral des Affaires Étrangères, 1966.

- EHRENZWEIG, Stephen. *Zoo*. Berlin: Herbert Stuffer, 1930.
- EIPPER, Paul. *Du, liebe Katze!* München: Piper, 1953.
- EIPPER, Paul. *Tiere sehen dich an*. Berlin: Dietrich Reimer, 1929.
- ELSNER, Wilhelm. *Unvergängliche deutsche Lyrik*. Hamburg: Hans von Hugo, 1947. (marg.).
- ENDRIKAT, Fred. *Höchst weltliche Sündenfiabel. Moralische und „unmoralische“ Verse*. Berlin: Buchwarte, 1940.
- EPTING, Karl (org.). *Poètes et penseurs*. Paris: Fernand Sorlot, 1941. (margin.)
- ERICH, Oswald Adolf. *Deutsche Volkstrachten*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1934.
- EWALD, Carl Anton. *Das Sternchenkind und andere Geschichten*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1927.
- FESSLER, Julius; RUFF, Otto. *Gasschutz. Gashilfe gegen Giftgase. Merkbüchlein für Laienhelfer bis zum Eingreifen des Arztes*. Leipzig: Alwin Fröhlich, 1940. (margin.)
- FISCHER, Ernst. *The necessity of art. A marxist approach*. Tradução de Anna Bostock. New York: Penguin, 1959. (margin.)
- FLEURON, Svend. *Katzenvolk*. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1956.
- FORST-BATTAGLIA, Otto. *Die französische Literatur der Gegenwart – 1870-1927*. Wiesbaden: Dioskuren, 1928.
- FÖRSTER, Hans Walter. *Alt – Hamburg heute in Wort und Bild*. Hamburg: Georg Toepffer, 1938.
- FRANCÉ, Raoul Heinrich. *Lebenswunder der Tierwelt: eine Tierkunde für Jedermann*. Berlin: Deutscher Verlag, 1940. (margin.)
- FREUD, Sigmund. *Totem et tabou. Interpretation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Tradução de Samuel Jankélévitch. Paris: Payot, 1947.
- FREYTAG, Gustav. *Der dreissigjährige Krieg*. Berlin: Weltgeist, s. d.
- FRIELING, Heinrich. *Edle Steine: ein Kapitel aus der Mineralogie*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1937.
- FROHBERG, Wolfgang Otto. *Brasilianisch-Portugiesisch; praktisches Lehrbuch für den Selbstunterricht; neue leichtverständliche Aussprache-Darstellung, grammatische Grundbegriffe; dem brasilianischen leben entnommener Übungsstoff mit Schlüssel, Gespräche des Alltags, kaufmännischer Briefstil, Wörterverzeichnis; Leitfaden, in kurzer Zeit ohne Lehrer die Sprache Brasiliens richtig zu beherrschen*. Berlin-Dahlen: Schultze, 1938.
- (Der) *Froschmäusekrieg: Batrachomyomachia*. Tradução de Thassilo von Scheffer. München: Heimeran, 1941. (margin.)
- FUCHS, Paul. *Russische Konversations-Grammatik zum Schul-, Privat- und Selbstunterricht*. Heidelberg: J. Groos, 1938.
- GARVENS, Erwin. *Der fröhliche Jungfernstieg. Hamburger Anekdoten*. Berlin: Kiepenheuer, 1940.
- GASTER, Bernhard. *Nouveau dictionnaire des langues française et allemande*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1930.
- GILBERT, Gustave. *Le journal de Nuremberg*. Paris: Flammarion, 1948. (margin.)

- GOETHE, J. W. von. *Balladen*. Leipzig: Griffel, 1925.
- GOETHE, J. W. von. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*. Ludwig Geiger (org.). Leipzig: Reclam, 1902.
- GOETHE, J. W. von. *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Tradução de Jean Chuzeville. Paris: Gallimard, 1949.
- GOETHE, J. W. von. *Faust*. Texto alemão acompanhado da tradução de Gérard de Nerval. Paris: Joseph Gilbert, s. d.
- GOETHE, J. W. von. *Faust. Deuxième partie*. Tradução de Henri Lichtenberger. Paris: Aubier, s. d. (margin.)
- GOETHE, J. W. von. *Gedichte*. München: Wilhelm Goldmann, 1958.
- (Mit) *Goethe durch das Jahr. Ein Kalender für das Jahr 1951*. Zürich: Artemis, 1951. (margin.)
- GOETHE, J. W. von. *Goethes Gedichte. Auswahl*. Rudolf Franz (org.). Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing, 1923.
- GOETHE, J. W. von. *Italienische Reise*. Theodor Friedrich (org.). Leipzig: Reclam, s. d. (margin.)
- GOETHE, J. W. von. *Maximes et réflexions*. Tradução de S. Sklower. Paris: Brockhaus/Avenarius, 1842.
- GOETHE, J. W. von. *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*. Tradução de Pierre du Colombier. Paris: Aubier, 1941. (margin.)
- GÖTZ, Wilhelm; KOSCH, Alois. *Was fliegt denn da? Tabelle zur Bestimmung der Vögel Mitteleuropas von Wilhelm Götz und Alois Kosch*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1936. (margin.)
- GRACIÁN Y MORALES, Baltasar. *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit*. Tradução de A. Schopenhauer. Berlin: Deutsche Bibliothek, s. d. (margin.)
- GRIMM (Brüder). *Märchen*. Leipzig: Reclam, 1937.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob C. von. *Der abendteuerliche Simplicissimus. Eine Auswahl des Urtextes von 1669*. W. Hofstaetter (org.). Stuttgart: Reclam, 1950.
- GRONE, Heinrich. *Kleine Sternkunde für Anfänger auf 6 Postkarten*. Hamburg: Otto Meissner, 1931.
- GRUBER, Arthur. *Federzeichnen. Eine Anleitung für Anfänger und Freunde des Zeichnens mit der Feder*. Ravensburg: Otto Maier, 1940.
- GUDERIAN, Heinz. *Panzer líder. A verdadeira história dos Panzers e a sua influência na Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1966. (margin.)
- GUILLAUME, Augustin. *La guerre germano-soviétique: 1941-1945*. Paris: Payot, 1949. (margin.)
- GUIMARÃES, Maria Azambuja de Alencastro. *Die brasilianische Geschichte. Ein Abriss*. Tradução de Hans Jürgen Horch. Rio de Janeiro: Brasilianisches Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten, 1952.
- GUNDERT, Wilhelm; SCHIMMEL, Annemarie; SCHUBRING, Walther (eds.). *Lyrik des Ostens*. München: Hanser, 1958.
- GUNDOLF, Friedrich. *Goethe*. Tradução de Jean Chuzeville. Paris: Grasset, 1932. (margin.)

- GUNNARSSON, Gunnar. *Advent im Hochgebirge*. Tradução de Helmut de Boor. Stuttgart: Reclam, 1951.
- GÜNTHER, Hans F. K. *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*. Berlin: J. F. Lehmanns, 1937.
- HAGENBECK, Carl. *Von Tieren und Menschen*. Berlin: Vita, 1908.
- HAGENBECK, Carl. *Führer durch Carl Hagenbecks Tierpark. Hamburg-Stellingen*. Hamburg: Carl Hagenbecks Tierpark, 1940. (margin.)
- HALLIER, Emil. *Metoula-Sprachführer. Japanisch*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1913.
- HÄMÄLÄINEN, Armas. *Langenscheidts Reise Dolmetscher. Finnisch*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1934.
- Hamburg. Kleine Ausgabe*. Berlin: Grieben, 1939.
- Hansestadt Hamburg und ihre beliebtesten Ausflugsziele*. Kiel: A. Burkhardt, s. d.
- HARDER, Ernst. *Kleine Arabische Sprachlehre*. Heidelberg: J. Groos, 1938.
- HARTLAUB, G. F. *Gustave Doré*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1923.
- HAUG, Hans. *Grünwald (Mathis Nithart)*. Paris: Braun, s. d.
- HAUSENSTEIN, Wilhelm. *Das Land der Griechen. Fahrten in Hellas*. Frankfurt a. M.: Societät, 1934.
- HEBBEL, Christian Friedrich. *Eine Autobiographie nach Tagebüchern und Briefen*. Introdução e notas de Willibald Klinke. Zürich: Manesse, 1945.
- HEGEL, G. W. F. *Esthétique*. Tradução de J. G. Paris: Aubier, 1944.
- HEICHEN, Walter (org.). *Die Entscheidungsschlachten der Weltgeschichte von Marathon bis Tsushima. Ein Buch vom Ringen der Völker um die Machtstellung in alter und neuer Zeit*. Altenburg: Geibel, 1915. (margin.)
- HEIMERAN, Ernst; HOFMANN, Michel. *Antike Weisheit. Eine Sammlung lateinischer und griechischer Gedanken*. München: Heimeran, 1939.
- HEINE, Heinrich. *Italien*. Hartwig Jess (org.). Leipzig: Reclam, s. d. (margin.)
- HEINROTH, Oskar. *Aus dem Leben der Vögel*. Berlin: Julius Springer, 1938.
- Heiterer Olymp. Gezeichnet von Fr. Bilek. Beschrieben von Peter Simpel*. Stuttgart: W. Spemann, 1940.
- Helmbrecht. Le fermier. (Meier Helmbrecht.)* Tradução de André Moret. Paris: Aubier, 1938.
- HELWIG, Paul. *Charakterologie*. Leipzig/Berlin: Teubner, 1936.
- HENTSCHEL, Ernst. *Das Leben des Weltmeeres*. Berlin: Julius Springer, 1929. (margin.)
- HERDER, J. G. von. *Journal de mon voyage en l'an 1769*. Tradução de Max Rouché. Paris: Aubier, 1942.
- HESSE, Otto Ernst. *Der Abschied. Vier Novellen um Kant*. Königsberg: Gräfe & Unzer, 1928.
- HILTY, Carl. *Glück*. Leipzig: Huber, 1922. (margin.)
- Historische Gemälde. Eine Sammlung meisterhafter Novellen und Erzählungen*. (C. F. Meyer; Gottfried Keller; Theodor Fontane; Hans Voß; Gustav Freytag.) Berlin: Weltgeist, s. d.
- HOFFMANN, E. T. A. *Erzählungen*. München: Holbein, s. d.

- HOMER. *Ilias*. Tradução de Thassilo von Scheffer. Leipzig: Dieterich'sche Verlagshandlung, 1938. (margin.)
- HOMER. *Odysee*. Tradução de J. H. Voss. Berlin: Tempel, s. d.
- HUNGERLAND, Helmut. *Sugestões para a crítica de arte e outros ensaios*. Tradução de Catharina Baratz Cannabrava. Rio de Janeiro: MEC, 1959.
- HURET, Jules. *Em Allemagne. De Hamburg aux marches de Pologne*. Paris: Charpentier, 1908.
- HUTER, Carl. H. *Das Gesicht und sein Geheimnis. Handbuch der Menschenkenntnis. Ausdruck und Charakter in der menschlichen Gestalt*. Dresden: Huter, 1939.
- IBSEN, Henrik. *Brand*. Tradução de L. Passarge. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Der Bund der Jugend*. Tradução de Wilhelm Lange. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Das Fest auf Solhaug*. Tradução de Emma Klingensfeld. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Die Frau vom Meer*. Tradução de M. von Borch. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Kaiser und Galiläer*. Tradução de Ernst Brausewetter. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Die Komödie der Liebe*. Tradução de Philipp Schweitzer. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Nora oder ein Puppenheim*. Tradução de Wilhelm Lange. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Nordische Heerfahrt*. Tradução de M. von Borch. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Tradução de L. Passarge. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Rosmersholm*. Tradução de A. Zinck. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Die Stützen der Gesellschaft*. Tradução de Wilhelm Lange. Leipzig: Reclam, s. d.
- IBSEN, Henrik. *Die Wildente*. Tradução de Ernst Brausewetter. Leipzig: Reclam, s. d.
- Illustrierte Führer Baden-Baden und Umgebung*. Baden-Baden: Brodesser, s. d.
- ITALIAANDER, Rolf. *Immer wenn ich unterwegs bin. Verse und kleine Prosa*. Wien: Mundus, 1962.
- JACKSON, Hiram. *Ausführliche Anleitung zum Hypnotismus, Mesmerismus, Hellsehen, suggestiver Therapeutik und der Erziehung im Schlafzustande*. Berlin: Psychologischer Verlag, s. d.
- JAHN, Johannes. *Wörterbuch der Kunst*. Stuttgart: Kröner, 1940.
- JASPERS, Karl. *Introduction à la philosophie*. Tradução de Jeanne Hersch. Paris: Plon, 1951.
- JASPERS, Karl. *Vernunft und Existenz. Fünf Vorlesungen*. Bremen: Storm, 1949.
- JEAN PAUL. *Vie de Fixlein. Régent de cinquième*. Tradução de Pierre Velut. Paris: Aubier, 1943.
- JEAN PAUL. *Voyage du proviseur Fälbel. Vie de Maria Wutz*. Tradução de Geneviève Bianquis. Paris: Aubier, 1930. (margin.)
- JENSEN, Johannes Vilhelm. *Der Monsun und andere Tiergeschichten*. Berlin: Fischer, 1925.

- JUNG, C. G. *Aspects du drame contemporain*. Tradução de R. Cahen-Salabelle. Paris: Vendôme, 1948. (margin.)
- JÜNGER, Ernst. *Journal I: 1941-1943*. Paris: René Julliard, 1951. (margin.)
- KAFKA, Franz. *Le procès*. Tradução de Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard, 1953. (margin.)
- Kalewala. Das Heldenlied des finnischen Volkes. Erzählt von Arthur Luther*. Leipzig: Esche, 1936.
- KALTHOFF, Henrike. *Punhos de Berlim às margens do Reno e Ruhr: breve história da evolução prussiano-alemã nos últimos 150 anos, vista por um renano*. São Paulo: Cupolo, 1946.
- KANT, Immanuel. *Extraits*. Caire: Institut Français, 1945.
- KARUTZ, Richard; KRAEMER, Augustin. *Die Völker Nord- und Mittel- Asiens*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1925.
- KEMPEN, Thomas von. *Imitatio Christi. Das Buch von der Nachfolge Christi*. Franz Keller (org.). Freiburg im Breisgau: Herderische Verlagshandlung, 1938. (margin.)
- KEYSERLING, H. Alexander von. *Le monde qui nait*. Tradução de Christian Sénéchal. Paris: Stock, 1929.
- KEYSERLING, H. Alexander von. *Das Reisetagebuch eines Philosophen*. Darmstadt: Otto Reichl, 1921. (margin.)
- KLEIN, Hans W. *1000 idiomatische französische Redensarten mit Erklärungen und Beispielen*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1937.
- KLEIST, Heinrich von. *Die Hermannsschlacht. Ein Drama in fünf Aufzügen*. Leipzig: Reclam, s. d.
- KLÖS, Heinz-Georg. *Wegweiser durch den Zoologischen Garten Berlin*. Berlin: Aktien-Verein des Zoologischen Garten, 1962.
- KOOP, Hugo. *Über die Lehrbarkeit der Tugend. Untersuchungen zum platonischen und nachplatonischen Problem des Lehrens und Lernens*. Würzburg: K. Triltsch, 1940.
- Kopenhagen und Umgebung*. Berlin: Grieben, 1935. (margin.)
- KOSCH, Alois. *Was ist das für ein Baum? Tabelle zum Bestimmen von über 300 wichtigen Bäumen und Sträuchern*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1938.
- KRAUSE, Konrad. *Werkstatt der Wortkunst. Eine Poetik in Selbstzeugnissen deutscher Dichter*. Berlin/München: Oldenbourg, 1942.
- KRUG, Wilhelm. *1000 Verse*. Berlin: Schützen, 1940.
- KRÜGER, Wilhelm. *Unser Pferd und seine Vorfahren*. Berlin: Julius Springer, 1939.
- KÜKELHAUS, Heinz. *Thomas le pêcheur de perles*. Tradução de Jeanne Fournier-Pargoire. Paris: Albin Michel, 1949.
- KÜMMEL, Otto. *Die Kunst Ostasiens*. Berlin: Cassirer, 1934.
- Kurzer Führer durch das Goethehaus und das Goethe-Nationalmuseum*. Weimar, 1938.
- KUSMIN, Michail Alexeievitch. *Alexandrinische Gesänge*. Tradução de Alexander Eliasberg. München: Musarion, 1921.
- LAFUE, Pierre. *Histoire de l'Allemagne*. Paris: Flammarion, 1950. (margin.)

- LAMMEYER, Joseph. *Metoula-Sprachführer. Arabisch (Syrisch)*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1913.
- LANG, Martin (org.). *Kleines Lesebuch*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1948.
- LANGE, Johannes. *Kurzgefasstes Lehrbuch der Psychiatrie*. Leipzig: Georg Thieme, 1939.
- LÂO-TSE. *Taoteking. Das Buch des Alten von Sinn und Leben*. Tradução de Richard Wilhelm. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederich, 1957.
- Leitfaden zur praktischen Erlernung des Billardspiels*. Neurode: Ed. Rose, 1908.
- LESSING, G. E. *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*. Leipzig: Reclam, 1941.
- LEWINSOHN, Richard. *Eine Geschichte der Tiere. Ihr Einfluss auf Zivilisation und Kultur*. Hamburg: Rowohlt, 1952.
- LEYST, Gerhard. *1000 Wörter Russisch*. Berlin: Ullstein, 1936.
- LOETSCHER, Hugo. *Abwässer. Ein Gutachten*. Zürich: Arche, 1963.
- London*. Berlin: Grieben, 1938. (margin.)
- LORENZ, Günther. *Federico García Lorca*. Karlsruhe: Rowohlt, 1963.
- LORENZ, Günther. *Literatur in Lateinamerika*. Zürich: Galerie, 1967.
- LUDWIG, A. *Aussaat. Deutsches Lesebuch für höhere Schulen. Erste Abteilung*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1931.
- LUDWIG, A. *Aussaat. Deutsches Lesebuch für höhere Schulen. Siebente Abteilung*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1933.
- Lufthansa Travel Guide. Südamerika/South America/Amérique du Sud*. Hamburg: Nagel, 1962.
- LUTHER, Martin. *Sendbrief vom Dolmetschen und vier andere Schriften weltlichen Inhalts*. Leipzig: Reclam, 1938.
- MADÁCH, Imre. *Die Tragödie des Menschen*. Tradução de Eugen Planer. Halle a. d. S.: Otto Hendel, 1891.
- MAJER, Beniamin. *Neuer praktischer Führer von Florenz und Umgegend*. Rom/Mailand/Venedig: Scrocchi, s. d.
- MANN, Thomas. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt: Fischer, 1955.
- MARAIS, Eugène Nielen. *Die Seele der weissen Ameise*. Berlin: Herbig, 1939.
- Marginalien zu J. G. Rosa: Grande Sertão*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.
- MARTIALIS, Marcus Valerius. *Martials Sinngedichte*. Tradução de Horst Rüdiger. München: Heimeran, s. d.
- MASPERO, Gaston C. C. *Geschichte der Kunst in Ägypten*. Stuttgart: Julius Hoffman, 1925.
- MAUTHNER, Fritz. *Wörterbuch der Philosophie*. Leipzig: Felix Meiner, 1923-24.
- MEISSNER, Carl. *Phraséologie latine*. Tradução de Charles Pascal. Paris: Klincksieck, 1942.
- MENGE, Herman. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der griechischen und deutschen Sprache*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1910.
- MEYRINK, Gustav. *Der Golem*. Leipzig: Kurt Wolff, 1916.
- MEYRINK, Gustav. *La notte di Valpurga*. Milano: Fratelli Boca, 1944.

- MICHAELIS, H. *Novo dicionario da lingua portugueza e allemã enriquecido com os termos technicos do commercio e da industria, das sciencias e das artes e da linguagem familiar*. Leipzig: Brockhaus, 1923.
- MICHAUD, Régis. *Die amerikanische Literatur der Gegenwart*. Tradução de Käthe Illch. Leipzig: Dioskuren, 1931. (margin.)
- MIETHE, Adolf. *Unter der Sonne Oberägyptens. Neben den Pfaden der Wissenschaft*. Berlin: Reimer, 1924.
- (Die) *Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift*. Leipzig: Insel, s. d.
- MOHR, Adrian. *Deutschland. Ein Bildwerk*. München: Ludwig Simon, s. d.
- MÖLLER, Vera. *Klein Erna. Ganz dumme Hamburger Geschichten*. Hamburg: Hans Christian, s. d.
- MORGENSTERN, Christian. *Alle Galgenlieder*. Leipzig: Insel, 1940.
- MÜSELER, Wilhelm. *Reitlehre*. Berlin: Paul Parey, 1936.
- NAVARRÉ, Marguerite de. *Das Heptameron. Die Erzählungen der Königin von Navarra*. Lübeck/Leipzig: Antäus, 1939.
- NEUMANN, Adolpho. *Nova grammatica alemã, theorica e pratica, segundo o systema de Emilio Otto*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s. d.
- NEURAUTER, Nivard. *Ohne Gott – Ohne Glück. Geschichte der Katholischen Kirche mit Sonderteil zum Anno Santo 1950*. Wagner, 1949.
- NEUNTEUFEL, Adolf. *Yasí-Yateré. Acht Jahre Tierfang und Jagd im Urwald von Paraguai*. Leipzig: Brockhaus, 1941. (margin.)
- NIETZSCHE, F. W. *Humain, trop humain. Première partie*. Vols. I e II. Tradução de A. M. Desrousseaux. Paris: Mercure de France, 1941. (margin.)
- NIETZSCHE, F. W. *Le voyageur et son ombre. Humain, trop humain. Deuxième partie*. Tradução de Henri Albert. Paris: Mercure de France, 1943. (margin.)
- NIETZSCHE, F. W. *Pages choisies*. Tradução de Henri Albert. Paris: Mercure de France, 1947. (margin.)
- NIETZSCHE, F. W. *Par delà le bien et le mal*. Tradução de Henri Albert. Paris: Mercure de France, 1948. (margin.)
- NOSSACK, Hans Erich. *Interview avec la mort*. Tradução de Denise Naville. Paris: Gallimard, 1950.
- NOVALIS. *Henri d'Ofterdingen*. Tradução de Marcel Camus. Edição bilíngue. Paris: Aubier, s. d. (margin.)
- NOVALIS. *Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa*. Wiesbaden: Insel, 1950.
- NOVALIS. *Petits écrits*. Tradução de Geneviève Bianquis. Edição bilíngue. Paris: Aubier, 1947. (margin.)
- ORTEGA Y GASSET, José. *Buch des Betrachters*. Helene Weyl (org.). Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, s. d.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Stern und Unstern. Gedanken über Spanien Landschaft und Geschichte*. Helene Weyl (org.). Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, s. d.
- OTTO, Emilio. *Gramática elemental de la lengua alemana*. Heidelberg: J. Groos, 1911.

- PESCHEL, Oskar. *Geschichte der Erdkunde bis auf A. v. Humboldt und Carl Ritter*. München: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1865.
- PETERICH, Eckart. *Kleine Mythologie – die Götter und Helden der Griechen*. Frankfurt am Main: Societät, 1937.
- PETERS, Ludwig. *30 Stunden Finnisch für Anfänger*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1940.
- PETERSEN, Georg Paysen. *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Stuttgart: Ferdinand Carl, s. d.
- PETRICONI, H. *Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870*. Wiesbaden: Dioskuren, 1926.
- PETRONIUS. *Das Gastmahl des Trimalchio. Nach dem Satiricon des Petronius*. Tradução de Wilhelm Heinse. Düsseldorf: Ernst Ohle, 1913.
- PIPER, Reinhard. *Das Tier in der Kunst*. München: Piper, 1910.
- PLAUT, Hermann. *Japanische Konversations-Grammatik mit Lesestücken und Gesprächen*. Heidelberg: J. Groos, 1936.
- PLOETZ, Karl. *Auszug aus der alten, mittleren, neueren und neuesten Geschichte*. Berlin/Leipzig: Ploetz, 1938.
- PODHAJSKY, A. *Die spanische Reitschule*. Wels: Welsermühle, 1953.
- POHL, Johann Baptist Emanuel. *Viagem no interior do Brasil. Empreendida nos anos de 1817 a 1821 e publicada por ordem de Sua Majestade o Imperador da Áustria Francisco Primeiro*. Tradução do Instituto Nacional do Livro da edição de Viena, 1837. Rio de Janeiro: INL, 1951.
- POSSE, Hans. *Die staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresden: Wilhelm und Bertha von Baensch Stiftung, 1929.
- POURTALES, Guy de. *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi*. Paris: Gallimard, 1928.
- PURZELBAUM, Peter. *Der fröhliche Kommiss. Kaczmarek III*. Berlin: Brunnen, 1928.
- PURZELBAUM, Peter. *Vom Kommiss, Kaczmarek und den Maikäfern*. Berlin: Brunnen, 1926.
- RAABE, Wilhelm. *La chronique de la rue aux Moineaux*. Tradução de Adna Lévy. Paris: Aubier, 1931. (margin.)
- RAJBERTI, Giovanni. *Katzen-Natur*. Tübingen: Heimeran, 1941.
- RAUSCHERT, Manfred. *Die technischen Erfahrungen meiner Forschungsreisen in Nord-Brasilien 1954/1956 Abschlussbericht*. Bonn: Schmidt & Co., 1957.
- RAUSCHERT, Manfred. *Forscherfahrt zum Inini*. Wien: St. Gabriel, s. d.
- RAUSCHNING, Hermann. *Hitler m'a dit: confidences du Führer sur son plan de conquête du monde*. Paris: Cooperation, 1939. (margin.)
- Republik Österreich Staatsamt für Äusseres. *Diplomatische Aktenstücke zur Vorgeschichte des Krieges 1914. Ergänzungen und Nachträge zum Österreichisch-Ungarischen Rotbuch I. Teil – 28. Juni bis 23. Juli 1914*. Wien: Staatsdruckerei, 1919.
- RICHTER, Albert; GÖRRES, Guido. *Deutsche Heldensagen*. Leipzig: Schmidt & Günther, s. d.
- RICHTER, Johann P. F. *Vie de Fixlein. Régent de cinquième*. Tradução de Pierre Velut. Paris: Aubier, 1943.

- RICHTER, Johann. P. F. *Voyage du proviseur Fälbel. Vie de Maria Wutz*. Tradução de Geneviève Bianquis. Paris: Aubier, 1930. (margin.)
- RILKE, R. M. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Leipzig: Insel, 1940.
- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta/A canção de amor e de morte do portabastante Cristovão Rilke*. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meirelles. Rio de Janeiro: Globo, 1961.
- RILKE, R. M. *Das Marien-Leben*. Leipzig: Insel, s. d.
- RILKE, R. M. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: (sem editora), 1956.
- RILKE, R. M. *Geschichten vom lieben Gott*. Wiesbaden: Insel, 1922.
- RILKE, R. M. *Histoires du bon Dieu*. Paris: Émile Paul Frères, 1950.
- RILKE, R. M. *Späte Gedichte*. Leipzig: Insel, 1934.
- RILKE, R. M. *Stimmen der Freunde*. Freiburg im Breisgau: Urban, 1931.
- RILKE, R. M. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Wiesbaden: Insel, 1950.
- Rom und Umgebung*. Berlin: Grieben, 1937. (margin.)
- ROSENFELD, Anatol. *Doze estudos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- ROYER, Louis-Charles. *L'amour em Allemagne*. Paris: Les Editions de France, 1930.
- RÜDIGER, Horst (org.). *Griechische Gedichte*. München: Heimeran, 1939.
- RÜDIGER, Horst (org.). *Lateinische Gedichte*. München: Heimeran, 1937.
- SACHER-MASOCH, Leopold von. *La pantoufle de Sapho et autres contes*. Tradução de D. Dolores. Paris: Charles Carrington, 1907.
- SAPPER, Agnes. *Gretchen Reinwalds erstes und letztes Schuljahr*. Stuttgart: D. Gundert, s. d.
- SCHELER, Max F. *Zur Rehabilitierung der Tugend*. Zürich: Arche, 1950. (margin.)
- SCHERR, Johannes. *La société et les moeurs allemandes*. Tradução de Victor Tissot. Paris: Dentu, 1877. (margin.)
- SCHILLER, J. C. F. von. *Guillaume Tell*. Texto alemão. Paris: Hachette, 1900. (margin.)
- SCHILLER, J. C. F. von. *Wallenstein*. Vol. I. *Wallensteins Lager; Die Piccolomini*. Stuttgart: Reclam, 1949. (margin.)
- SCHILLER, J. C. F. von. *Wallenstein*. Vol. II. *Wallensteins Tod*. Paris: Hatier, 1939. (margin.)
- SCHILLING, Heinar. *Weltgeschichte. Ereignisse und Daten von der Eiszeit bis heute*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1933. (margin.)
- Schlag nach! Wissenswerte Tatsachen aus allen Gebieten*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1938.
- SCHMID, Bastian. *Zur Psychologie unserer Haustiere*. Frankfurt am Main: Societät, 1939. (margin.)
- SCHMIDT, Heinrich. *Philosophisches Wörterbuch*. Leipzig: Alfred Kröner, 1934.
- SCHMIDTBONN, Wilhelm. *Die siebzig Geschichten des Papageien*. Leipzig: Rütten & Loening, 1937.

- SCHOLZ, Wilhelm von. *Das Buch des Lachens. Schnurren, Schwänke und Anekdoten*. Berlin: Deutscher Verlag, 1938.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Aphorismen zur Lebensweisheit*. Heinrich F. C. Hannsmann (org.). Stuttgart: Schuler, 1948. (margin.)
- SCHREIBER, Walter T. *Praktische Grammatik der altgriechischen Sprache. Mit besonderer Berücksichtigung des attischen Dialektes. Für den Selbstunterricht. Mit griechisch-deutschen und deutsch-griechischen Wörterverzeichnis*. Wien/Leipzig: Hartleben, s. d.
- SCHRÖDER, Werner. *Das Aquarium, Terrarium und Insektarium im Zoologischen Garten Berlin*. Berlin: Aktien Verein des Zoologischen Garten, s. d.
- SCHUCHHARDT, Karl. *Vorgeschichte von Deutschland*. Berlin/München: Oldenbourg, 1935.
- SCHUMANN, Otto. *Meyers Opernbuch. Einführung in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplanoper*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1938.
- SCHWANTES, M. H. Gustav. *Deutschlands Urgeschichte*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1934.
- SCHWARZ, Heinrich. *Langenscheidts dictionnaire de poche de langues française et allemande*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1929.
- SETON, Ernest Thompson. *Tiere der Wildnis*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, s. d.
- SHIRER, William L. *Diário de Berlim. Jornal de um correspondente estrangeiro, 1934-1941*. Tradução de M. P. Moreira Filho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. (margin.)
- SICK, Heinrich Helmut. *A proteção das aves contra a umidade*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1963.
- SICK, Heinrich Helmut. *Sons emitidos pelas aves independentemente do órgão vocal. Caso de Conopophaga Lineata (Wied)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Ciências, 1965.
- SICK, Heinrich Helmut. *Tucaní entre los indios y los animales del centro del Brasil: relato de la primeira travesía Sudeste-Noroeste del Brasil Central*. Tradução de Francisco Payarols. Barcelona: Labor, 1960.
- SILESIUS, Angelus. *Aus dem Cherubinischen Wandersmann und anderen geistlichen Dichtungen*. Erich Haring (org.). Stuttgart: Reclam, 1950.
- SILESIUS, Angelus. *Pèlerin Chérubinique*. Tradução de Henri Plaud. Paris: Aubier, 1946. (margin.)
- SNOKO-BOROWSKY, Eugène. *So darfst du nicht Schach spielen!* Tradução de G. Wiarda. Leipzig: Hans Hedewigs Nachf, s. d.
- SOARES, João Batista G. A. Martins. *Poemas alemães*. São Paulo: Martins, 1954.
- Sociedade Brasileira de Romanistas. *A Alemanha no coração do Brasil*. Rio de Janeiro, 1964.
- SOFFEL, Karl. *Der Tierkreis. Das Tier in der Dichtung aller Völker und Zeiten*. Berlin: Erich Reiss, s. d.
- SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Tradução de Manuel Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1940-42. (margin.)

- SPENLÉ, Jean-Édouard. *La pensée allemande de Luther à Nietzsche*. Paris: Armand Colin, 1949. (margin.)
- SPRINGER, Anton Heinrich. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Leipzig: Alfred Kröner, 1918-20.
- Staatliche Gemäldegalerie, Dresden. *Katalog der alten Meister*. Dresden/Berlin: Wilhelm und Bertha von Baensch Stiftung/Julius Bard, 1930.
- STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine Necker, baronesa de. *De l'Allemagne*. Vol. I. Paris: Flammarion, s. d. (margin.)
- STAMMLER, Wolfgang. *Alte deutsche Tierfabeln*. Jena: Eugen Diederich, 1926.
- STEHLI, Georg Jakob. *Welches Tier ist das? Tabellen zum Bestimmen der wildlebenden Säugetiere, Kriechtiere und Lurche Grossdeutschlands*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1940.
- STEMPLINGER, Eduard. *Von berühmten Ärzten. 202 Anekdoten aus authentischen Quellen gesammelt*. München: Piper, 1938.
- Stockholm und Umgebung*. Berlin: Grieben, 1933.
- STORM, Theodor. *Der Schimmelreiter*. Walther Herrmann (org.). Stuttgart: Reclam, 1949.
- STRAGANZ, P. M. *Illustrierte Weltgeschichte der neuesten Zeit. Von der grossen französischen Revolution (1789) bis vor dem Ausbruch des Weltkrieges*. München: Allgemeine Verlags-Gesellschaft m.b.H., s. d.
- TACITUS, Publius Cornelius. *Germânia*. Tradução de Sady Garibaldi. Rio de Janeiro: Para Todos, 1943.
- Tausend und eine Nacht. Liebesgeschichten aus 1001 Nacht*. Leipzig: Antäus, 1939.
- TEMPLER, Bernhard. *Grammatik der hebräischen Sprache für den Selbstunterricht*. Leipzig/Wien: Hartleben, s. d.
- TIBULLUS, Aulus Albius. *Elegien*. Tradução de Werner Fraustadt. München: Heimeran, 1940. (margin.)
- TIMMERMANS, Felix. *Kleine Leute in Flandern*. Stuttgart: Reclam, 1949.
- TRAUTNER, Hanns. *Sagen vom Harz*. Magdeburg: Otto Lindner, 1938.
- TURNBULL, Victor. *Lehrgang des persönlichen Magnetismus. Selbstbeherrschung und Charakterbildung*. Berlin: Psychologischer Verlag, s. d. (margin.)
- (Ein) *Unterrichts-Kursus über den Heilmagnetismus in fünf Kapiteln*. Berlin: Psychologischer Verlag, s. d.
- V. B. *Strassen. Atlas von Deutschland*. München: Zentralverlag der N. S. D. A. P., 1936.
- VARÉ, Daniele. *Der lachende Diplomat*. Berlin: Paul Zsolnay, 1940.
- VAVRINA, Fritz. *Metoula-Sprachführer. Arabisch (Ägyptisch)*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1916.
- VOLZ, Hans. *Daten und Geschichte der N.S.D.A.P.* Berlin/Leipzig: Ploetz, 1938.
- WAETZOLDT, Wilhelm. *Du und die Kunst. Eine Einführung in Kunst*. Berlin: Deutscher Verlag, 1938.
- WAGNER, Richard W. *Das Rheingold*. Mainz: B. Schott's Söhne, s. d.
- WAGNER, Richard W. *Das Rheingold*. Leipzig: Reclam, 1937. (margin.)
- WASSERZIEHER, Ernst. *Leben und Weben der Sprache*. Berlin/Bonn: Dümmler, 1935.

- WASSERZIEHER, Ernst. *Sprachgeschichtliche Plaudereien*. Berlin/Bonn: Dümmler, 1930.
- WERFEL, Franz. *Die vierzig Tage des Musa Dagh*. Berlin: Paul Zsolnay, 1933.
- WIDMANN, Walter. *Welcher Stern ist das? 48 ganzseitige Sternkarten mit einer Tabelle zum Bestimmen der Sternbilder in allen Jahreszeiten, mit sieben Farbtafeln und zahlreichen Textbildern*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1939.
- WIDMANN, Walter. *Welcher Stern ist das? 60 Sternkarten mit einer Tabelle zum Bestimmen der Sternbilder in allen Jahreszeiten und einer kurzen Einführung über unser Wissen von den Sternen*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1952.
- WILD, Friedrich. *Die Englische Literatur der Gegenwart seit 1870. Drama und Roman*. Wiesbaden: Dioskuren, 1928.
- WILD, Friedrich. *Die Englische Literatur der Gegenwart seit 1870. Versdichtungen*. Leipzig: Dioskuren, 1931.
- WILDERMANN, Hans. *Die Geschichte von der keuschen Susanna Juda und Thamar*. München: Waldhauss, s. d.
- WILLENS, Emilio. *A aculturação dos alemães no Brasil. Estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1946.
- WINTER, Nevin Otto. *Die Elbe: das Ein- und Ausgangstor Deutschlands*. Berlin: Dietrich Reimer, 1934. (margin.)
- WOLF, Werner. *Kleine schwedische Sprachlehre*. Heidelberg: J. Groos, 1938.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*. Tradução de M. D. Hottinger. New York: Dover, s. d.
- WYKEHAM, Reginald. *1000 idiomatische englische Redensarten*. Berlin/Schöneberg: Langenscheidt, 1936.
- Zeichner machen Witze*. Frankfurt am Main: Societät, 1941.
- ZUKOWSKY, Ludwig. *Aus Wald und Flur. Tiere unserer Heimat*. Hamburg: Cigaretten-Bilderdienst, 1938.

Recebido em 10/10/2010

Aprovado em 31/10/2010

O trágico em *A hora e a vez de Augusto Matraga*: uma leitura nietzschiana

Paulo Henrique da Silva Gregório¹

Abstract: This article presents a study of the short story “A hora e a vez de Augusto Matraga”, by Guimarães Rosa, which investigates how the tragic appears in this literary work and how it might represent a redemption signal to the main character. The study is based on Nietzsche’s concept of the tragedy, constituted by the fusion between two opposite impulses. They are related to Apollo and Dionysus’ spirits that represent appearance and essence, respectively.

Keywords: Nietzsche; the tragic; “A hora e a vez de Augusto Matraga”; Guimarães Rosa.

Resumo: Neste artigo é feito um estudo do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, de modo a se observar como o trágico manifesta-se nessa obra e como ele pode representar um sinal de salvação para a personagem principal. Tal estudo está ancorado na concepção de trágico nietzschiana, segundo a qual a tragédia se constitui a partir da fusão de duas forças opostas, referentes aos espíritos de Apolo e Dioniso, representantes da aparência e da essência, respectivamente.

Palavras-chave: Nietzsche; trágico; “A hora e a vez de Augusto Matraga”; Guimarães Rosa.

O trabalho com a linguagem empreendido por Guimarães Rosa em suas obras, por meio do qual ele cria neologismos e uma sintaxe que, muitas vezes, não corresponde ao padrão culto da língua portuguesa, costuma ser considerado o seu traço *sui generis*. Dado esse aspecto, é possível ter uma noção acerca das dificuldades com as quais se depararam os tradutores da obra desse autor, tendo em vista a impossibilidade de se

¹ Mestrando em Estudos da Linguagem na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Email: paulohenrich@yahoo.com.br

transpor, em muitos casos, estruturas sintáticas ou mesmo certas expressões para outro idioma. Curt Meyer-Clason – considerado por Rosa “um gênio da tradução” (LORENZ 1991: 71), o melhor que ele conheceu – chega a afirmar que a “recriação dos inúmeros neologismos do autor de *Grande sertão*, às vezes realizável, às vezes irrealizável, seria tema para um livro ou para um seminário para estudantes bilíngües.” (CHIAPPINI 2002: 371, grifos da autora). Meyer-Clason aponta ainda que traduzir Rosa significa “solicitar a ajuda de todas as forças da imaginação; colocar em campo uma tropa inteira de faculdades imaginativas; tentar aqui e acolá pregar uma peça no autor, superar-lhe num ponto e por vezes registrar uma vantagem.” (BUSSOLOTTI 2003: 153).

A produção ficcional rosiana foi traduzida para vários idiomas, dentre os quais podem ser apontados, além do alemão, o inglês, o italiano e o francês. A preferência pela tradução alemã estava relacionada não só ao trabalho realizado por Meyer-Clason, mas também ao próprio fato de que o idioma alemão, segundo o autor, era o “mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento” em que tentou “vazar” os seus livros (*apud* BUSSOLOTTI 2003: 70). Assim, em correspondências trocadas com Meyer-Clason, Rosa fazia questão de acompanhar o processo de tradução, dando sugestões, apontando equívocos, enfim, empreendendo esforços para que sua obra pudesse ter uma recepção positiva por parte dos leitores da Alemanha, país onde atuou como cônsul-adjunto, entre 1938 e 1942.

De fato, a recepção na Alemanha foi bastante considerável, tanto que *Grande Sertão* teve três edições esgotadas no mesmo ano em que foi lançado, 1964. Dentre os críticos que se posicionaram diante do lançamento dessa obra está Günter Lorenz, que, numa crítica publicada na revista *Humboldt*, elogia a obra e enaltece o autor, considerando-o “herdeiro legítimo de Joyce e Proust, de Thomas Mann e Faulkner, e, desde o aparecimento de seu primeiro romance traduzido, candidato ao Prêmio Nobel de Literatura.” (*apud* BUSSOLOTTI 2003: 380). Meyer-Clason, por sua vez, atenta para a questão da dificuldade de acesso à obra rosiana pelos leitores da Alemanha, embora, de acordo com o tradutor, “as versões alemãs estivessem [...] mais acessíveis ao leitor alemão do que as portuguesas ao leitor brasileiro.” (*apud* BUSSOLOTTI 2003: 50). Mesmo assim, depois de *Grande Sertão*, ainda foram publicados nesse país os livros

Corps de Ballet (1966), *Das dritte Ufer des Flusses* (1968), *Mein Onkel der Jaguar* (1981) e *Sagarana* (1982).

A despeito do apontamento de Meyer-Clason, a linguagem “difícil” de Guimarães Rosa não impediu sua boa receptividade por parte dos leitores brasileiros. Na verdade, a projeção do autor em outros países parece ser oriunda da dimensão que sua obra atingiu, primeiro, no Brasil, onde começou a ser prestigiado enquanto literato a partir de publicação de seu primeiro livro, *Sagarana*. CANDIDO (1991: 245), ressaltando o valor dessa obra, afirma que ela “nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura”. Dos contos que integram essa coletânea, ele considera “A hora e a vez de Augusto Matraga”, no qual se centrará a abordagem do presente estudo, a “obra-prima do livro”, tendo em vista que Rosa, “deixando de certo modo a objetividade da arte-pela-arte, entra em região quase épica de humanidade e cria um dos grandes tipos de nossa literatura” (CANDIDO 1991: 247).

A tradução de “A hora e a vez de Augusto Matraga” para outros idiomas representou o marco inicial da divulgação de Guimarães Rosa em outros países, o que parece ser um indício da posição de destaque que esse conto ocupa em meio à produção ficcional rosiana. Nele, o autor traz à tona a história de Nhô Augusto Esteves, um homem de prestígio que, depois de ser abandonado pela esposa e espancado pelos próprios capangas, passa a ter como única opção o refúgio e a adoção de uma vida de penitência, em prol da própria salvação. Sob os cuidados de um casal de negros, passa a viver no povoado do Tombador, lugar distante de onde residia inicialmente, permanecendo lá durante muito tempo, rezando, trabalhando para ajudar aos outros, até que decide partir em busca daquilo que seria a sua “hora” e “vez”. Sob a guia de um jegue, chega a um povoado chamado Rala-Coco, onde encontra Joãozinho Bem-Bem, contra quem combate em favor de um homem que estava prestes a ser assassinado pelo outro. Depois de mortalmente ferido, é aclamado pela coragem de haver enfrentado Bem-Bem, bandido temido naquela região, e passa, assim, a ser considerado um santo.

A trajetória da personagem costuma ser dividida em três fases: na primeira, é posto em relevo o seu comportamento libertino e desenfreado; na segunda, observa-se a mudança de postura e o desejo de buscar a salvação para a alma; por fim, no estágio em que parte em busca de sua “hora” e “vez”, é impelido a agir em função de dois

impulsos, relacionados às outras duas fases, e que se manifestam de modo equilibrado. Essa divisão tripartível é sugerida logo no início da narrativa, quando o narrador se refere à personagem desta maneira: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem” (ROSA 2001: 363). Ou seja: Augusto Esteves, Nhô Augusto e Matraga são nomes que estão associados ao perfil assumido pela personagem naquelas três fases, respectivamente. Nesse sentido, a observação de cada uma delas vai servir de ponto de partida para o estudo aqui proposto, cujo objetivo é analisar, primeiro, como o trágico se instala no conto, e, por fim, de que forma o trágico pode representar um fator por meio do qual a personagem atinge a própria libertação.

Antes que se parta para o estudo propriamente dito do texto, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre a concepção de trágico elaborada por Nietzsche, na qual está ancorado o presente estudo. Em seus escritos acerca da origem da tragédia grega, ele afirma que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do **apolíneo** e do **dionisíaco**, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE 1992: 27, grifos do autor). Nesse sentido, embora se mantenham em constante estado de confronto, esses dois instintos podem vir a se emparelhar e, desse emparelhamento, geram a obra que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca: a tragédia ática. Portanto, de acordo com essa concepção nietzschiana, o trágico se constitui a partir da fusão de traços inerentes a cada um daqueles dois espíritos.

Com relação a esses traços, dos quais trataremos mais adiante, é possível associá-los às fases da trajetória da personagem de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, ou seja, tendo em vista os caracteres próprios das entidades Dioniso e Apolo, partiremos da ideia de que Nhô Augusto Esteves vive uma fase dionisíaca, uma apolínea, e outra, ainda, em que as duas se entrecruzam. Seguindo esse tripé, serão analisadas, separadamente, as duas primeiras, para que, por fim, possa ser percebido como elas se fundem na terceira fase da personagem, de modo a instalar o trágico no conto.

A inserção das obras de Guimarães Rosa na problemática referente ao trágico é algo recorrente na fortuna crítica do autor. Consuelo ALBERGARIA, por exemplo, no

ensaio “O sentido do trágico em ‘A terceira margem do rio’”, traça um paralelo entre a “unidade de ação” desse conto “e a do teatro grego clássico” (ALBERGARIA 1991: 523), identificando como trágico o estado de imobilidade das personagens, o qual se assemelha ao de outras, como Prometeu e Io, de *Prometeu acorrentado*. Trabalhando com essa mesma obra, Eduino ORIONE parte de uma associação entre ela e o drama barroco alemão, e, uma vez identificados na personagem principal aspectos como a melancolia – “marca distintiva do herói trágico barroco”, segundo ORIONE (2008: 69) –, afirma-se que Rosa empreende, no referido conto, uma reelaboração do drama barroco. Outro estudo relevante a ser apontado é o de Ettore FINAZZI-AGRÒ que, em sua análise de *Grande Sertão: veredas*, assinala que o trágico reside em uma aporia inerente a esta obra. Tal aporia estaria relacionada à posição de neutralidade assumida por Riobaldo, tendo em vista o caráter dúbio de sua individualidade – neutralidade cujo resultado é o que o autor denomina “suspensão trágica” (FINAZZI-AGRÒ 2002: 125).²

Assim, podemos passar para o estudo do conto. Em se tratando de uma análise de cunho literário, o elemento central será o texto rosiano, em detrimento de considerações de ordem teórico-conceitual, pois estas apenas fornecerão bases para que se possa compreender de forma coerente a problemática do trágico na obra literária em questão.

1. Augusto Esteves e o furor dionisíaco

A primeira fase da personagem vai do início da narrativa até o ponto em que é espancada e marcada com ferro em brasa pelos capangas do Major Consilva, atirando-se, logo em seguida, de um penhasco. Já em sua primeira aparição no conto, Augusto Esteves é apresentado pelo narrador como um homem de índole imperativa, que impunha a sua superioridade aos habitantes do povoado do Murici. O respeito e até certo temor que estes lhe destinavam eram devidos não só à posição de destaque da qual gozava em decorrência da posse de muitos bens, como fazendas e terras, mas também

² É válido mencionarmos, também, as dissertações de mestrado elaboradas por Eduardo LEITÃO (2006) e Ana COSTA (2006), nas quais se analisa o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de modo a associá-lo ao mito de Apolo e Dioniso, embora a ênfase não seja dada à questão do trágico.

ao modo violento com que costumava agir quando eram impostos empecilhos aos seus objetivos. No fragmento abaixo, ele aparece determinado a arrematar uma prostituta exposta em um leilão.

E, aí, de repente, houve um deslocamento de gentes, e Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com braço em tenso, angulando os cotovelos, varou a frente da massa, se encarou com a Sariema, e pôs-lhe o dedo no queixo. Depois, com voz de meio-dia, berrou para o leiloeiro Tião:

– Cinqüenta mil-réis!... (ROSA, 2001: 364).

Ele se desloca em meio ao povo tal qual um animal disposto a agarrar sua presa. O modo como age diante da Sariema, que parece indicar a supremacia do predador diante da fragilidade da presa, bem como o berro que solta para o leiloeiro revelam instintos primitivos, animais, da individualidade da personagem. É devido a esse temperamento, dominante em toda essa primeira fase, que é possível caracterizá-la como dionisíaca, tomando por base os pressupostos nietzschianos. Para NIETZSCHE (1992: 35), no estado dionisíaco “o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se”. Assim, o indivíduo se sente livre para fazer uso de todas as suas potencialidades, não obedecendo a leis, regras ou qualquer coisa que possa servir de aprisionamento para o espírito que deseja experimentar o novo. Conforme assinala BRANDÃO (1991: 140, grifos do autor), “o deus da *mania* e da *orgia* configura a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. [...] Dioniso retrataria as forças de dissolução da personalidade: a regressão às forças caóticas e primordiais da vida”. Nessa perspectiva, observemos em que aspectos essas forças agem sobre Nhô Augusto Esteves, impulsionando-o a agir dionisiacamente.

O primeiro a ser apontado diz respeito ao modo desregrado e libertino como ele se portava em todos os âmbitos de sua vida. No fragmento que segue, o narrador aponta os principais traços característicos da individualidade da personagem:

E ela [Dinória] conhecia e temia os repentes de Nhô Augusto. Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre fechado em si. Nem com a menina se importava. Dela, Dinória, gostava, às vezes; da sua

boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda – no Saco-da-Embira, nas Pindaibas, ou no retiro do Morro Azul – ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas. (ROSA 2001: 368-369).

A comparação feita entre o comportamento de Nhô Augusto e o de um “bicho” corrobora a ideia de que havia um instinto animalesco impregnado na natureza do seu ser. Nesse sentido, tal qual animal livre que é aprisionado, sentia-se insatisfeito quando se via em casa, uma vez que o verdadeiro prazer era encontrado na vida de libertinagem junto aos capangas e às prostitutas, ou quando ia “em busca de qualquer luz em porta aberta, aonde houvesse assombro de homens, para entrar no meio ou desapartar” (ROSA 2001: 368), esbanjando sua valentia. Tal conduta pode ser compreendida como um “berro” contra qualquer tipo de repressão ao seu desejo de experimentar sensações, próprio do espírito de Dioniso. Segundo BRANDÃO (1985: 11, grifos do autor), “o *homo dionysiacus*, integrado a Dioniso, através do *êxtase* e do *entusiasmo*, se libera de certos condicionamentos e interditos de ordem ética, política, e social.” Nesse sentido, uma vez em desacordo com os ditames impostos pelo mundo, a personagem parece estar permanentemente extasiada, como se vivesse em constante estado de embriaguez. LIMA (2006: 49) assinala que Dioniso é a “divindade que expõe o homem ao suplício, oferecendo-lhe, em contrapartida, a alegria orgiástica da embriaguez.”

Outra característica que revela o modo de ser dionisíaco de Augusto Esteves é o seu impulso para matar. “Para isso, sim, ele prestava muito” (ROSA 2001: 369), conforme assinala o narrador. Mas é preciso esclarecer que a manifestação do espírito de Dioniso não se dá no próprio ato de matar, e sim nos fatores que levam a personagem a querer fazê-lo, geralmente agindo por vingança, em consonância com os seus instintos. Por causa destes é que ele não hesita levar à morte alguém que, por exemplo, tenha ameaçado a sua honra, ou então contrariado seus desígnios, como foi o caso do abandono por parte da mulher e dos capangas, deixando-o furioso e decidido a fazer o acerto de conta com todos eles, como podemos perceber no trecho abaixo:

Nele, mal-e-mal, por debaixo da raiva, uma idéia resolveu por si: antes de ir à Mombuca, para matar o Ovídio e a Dinória, precisava de cair com o Major

Consilva e os capangas. Se não, se deixasse o resto por acertar, perdia a força. E foi. (ROSA 2001: 373).

O aspecto instintivo da personagem fica evidente nesse trecho. Assim como um predador, que ao devorar a sua presa o faz por necessidade, pois precisa do alimento, Nhô Augusto mata não porque seja mau, mas para não perder a força, a honra, numa briga em que seus concorrentes haviam se apropriado daquilo que era seu e, por esse motivo, não admitia sair em desvantagem da disputa. O Quim Recadeiro, diante da resolução tomada pelo seu senhor, faz questão de alertá-lo acerca dos perigos aos quais estava exposto, tendo em vista os comentários que eram feitos a respeito dele: “estão dizendo que o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação...” (ROSA 2001: 373). Mais uma vez a conduta da personagem é comparada à de um animal, no caso, uma cobra, a qual, sendo “má” – expressão utilizada provavelmente para fazer menção às espécies peçonhentas –, deve ser morta por aquele que, por desventura, cruze o seu caminho, pois sua natureza determina que assim proceda. Nesse sentido, assim como ela dispõe da peçonha, ele tem a habilidade para matar, da qual se utiliza conforme seus instintos vingativos determinem.

Enquanto queria se vingar da esposa, dos capangas e do Major Consilva, este último almejava o mesmo em relação a ele, tendo articulado, para tanto, um modo de tirar-lhe a vida. Percebemos aí um embate entre duas forças marcadamente dionisíacas, mas, dessa vez, a supremacia de Augusto Esteves foi sobreposta pelo poderio do Major, que, por intermédio daqueles mesmos capangas, deixou o outro entre a vida e a morte, embora acreditasse ter dado fim à existência dele, como podemos verificar no seguinte fragmento:

O Major, lá da varanda, apertando muito os olhos, para espiar, e se abanando com o chapéu, tirou ladainha:

– Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, minha gente?

E os cacundeiros em coro:

– Não tem não! Tem mais não!... (ROSA 2001: 375).

A resposta dada pelos capangas assinala o fim dessa fase dionisíaca, selada com a marca de ferro em brasa impressa no corpo de Nhô Augusto. Ele, como “era couro ainda por

curtir” (ROSA 2001: 373), ao invés de se entregar à morte, atira-se no penhasco, pois, na situação que se encontrava, não temia uma desgraça maior. Essa queda pode ser interpretada como um símbolo da mudança que acontecerá na vida dele, que, destituído de seu posto de dominador, desonrado, abandonado pela mulher e pelos capangas, passa a enxergar como única alternativa a adoção de uma nova forma de viver, completamente oposta à anterior, ao encontro da qual ele se lançava.

2. Nhô Augusto sob o manto apolíneo

Depois que se atira no penhasco e é encontrado pelo preto, Nhô Augusto inicia a sua fase apolínea. Ao invés de buscar a vingança contra os inimigos, volta-se para si, refletindo sobre suas atitudes, pensando na esposa e na filha, das quais passou a sentir saudades, consciente de que as tinha perdido para sempre. Com a sensação de ter caído “num fundo de abismo, em outro mundo distante” (ROSA 2001: 378), ele passa a recorrer a Deus, mostrando-se frágil, necessitado do auxílio de uma força superior, desejando, inclusive, ser absolvido dos pecados. Foi quando o casal de pretos trouxe um padre para visitá-lo, com quem pôde conversar e se confessar, recebendo orientações de como dar prosseguimento à vida, as quais foram decisivas para essa sua nova fase. O padre recomendou-lhe que esquecesse a mulher, renunciasse à vingança, fizesse penitência, trabalhasse em prol dos outros, e acrescentou: “Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele...” (ROSA 2001: 380). Por fim, o reverendo proferiu as últimas palavras, as quais ficaram incrustadas na mente de Nhô Augusto:

– Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua. (ROSA 2001: 380).

Assim, em busca da sua “hora” e “vez”, Nhô Augusto passa a agir apolineamente, domando o seu “mau gênio”, ou seja, aprisionando o espírito de Dioniso sob o véu de Apolo, “deus da individuação, do sonho e da ilusão, da aparência e da arte plástica”

(PERRUSI 2000: 9), propiciador de “um comedimento e equilíbrio que lhe são próprios” (LIMA 2006: 50). Mudando-se para o povoado do Tombador, “onde, às vezes, pouco às vezes e somente quando transviados de boa rota, passavam uns bruaqueiros tangendo tropa, ou uns baianos corajosos migrando rumo sul” (ROSA 2001: 382), começa uma nova vida, longe de tudo o que pudesse desviá-lo do seu ideal de salvação. Esse isolamento no âmbito do espaço físico reflete o próprio ato da personagem de se voltar para si, reconciliando-se com o próprio ser, entrando em consonância com o *principium individuationis* apolíneo. Nesse sentido, Nhô Augusto, embora trabalhasse incansavelmente em benefício dos outros, não esquecia em momento nenhum de si mesmo, daquele seu ideal. A propósito, todo o esforço que empreendia nos trabalhos estava diretamente atrelado à esperança de que sua “hora” chegaria, pois esse era o caminho para alcançá-la, conforme recomendara o padre. Nem mesmo no dia dedicado ao descanso ele ficava ocioso, sempre ocupando o tempo com alguma atividade, como podemos observar no fragmento que segue.

Nos domingos, tinha o seu gosto de tomar descanso: batendo mato, o dia inteiro, sem sossego, sem espingarda nenhuma e nem nenhuma arma para caçar; e, de tardinha, fazendo parte com as velhas corocas que rezavam o terço ou os meses dos santos. Mas fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra qualidade de música que escuma tristezas no coração. (ROSA 2001: 382-383).

Embora aparentemente satisfeito com a nova vida, Nhô Augusto não dá espaço para que certas lembranças provenientes de sua fase dionisíaca venham à tona, por isso foge das sanfonas e violas. Ele parece temer que aquele velho instinto surja das profundezas do seu ser, como a fênix renasce das cinzas, levando-o novamente à perdição. Nesse novo estágio, o princípio de individuação apolíneo, manifestado na busca pela própria “hora”, é o único meio que Nhô Augusto tem para garantir a sua existência, pois para ele “a vida já se acabara, e só esperava era a salvação da sua alma e a misericórdia de Deus Nosso Senhor. Nunca mais seria gente!” (ROSA 2001: 380). Conforme aponta MACHADO (2005: 7) os “deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de individuação.” Assim, apesar de ter rompido com o estado dionisíaco, este não se extingue, mas permanece na personagem em estado latente, subjugado pela força

apolínea. Para BENCHIMOL (2002: 67, grifo do autor), o triunfo de Apolo representa uma “imposição da *medida* à massa instintiva, e da submissão desta ao império de uma única vontade ordenadora e direcionadora”. Em consonância com essas ideias, MACHADO (2001: 97) afirma que “o saber apolíneo evidencia-se parcial, ao deixar de lado algo que não pode ser ignorado fatalmente e que se impõe: a outra força artística que brota da natureza, o dionisíaco.” Apolo seria, assim, “sempre ulterior, no sentido de irromper justamente para conter o caráter arrebatador” de Dioniso (LIMA 2006: 55).

Enquanto se individualiza, desvinculando-se, desse modo, do universo no qual estava inserido enquanto homem dionisíaco, Nhô Augusto passa por um processo de mutilação da sua própria essência, precisando renunciar a tudo o que, por instinto, era habituado a praticar. Tal processo pode ser interpretado como um sinal da situação de declínio em que se encontrava a personagem, tendo em vista que o seu esforço para manter o instinto dionisíaco sob o jugo apolíneo parece gerar sofrimento. Nesse caso, podemos conceber como desditosa a situação da personagem, a qual parece consciente de que está destinada a conviver com um conflito interno entre dois instintos completamente opostos até que chegue a sua “hora”. Conforme assinala LESKY (1976: 21), na situação trágica “há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece a saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição.”

Mesmo fugindo das situações que pudessem conduzi-lo àquela fase inicial, certo acontecimento serviu para atizar o instinto dionisíaco de Nhô Augusto: a visita de Tião. Este trouxe notícias sobre Dinória, Mimita, o Major Consilva e até o Quim, as quais em nada lhe agradaram. A primeira ainda estava vivendo com Ovídio, pensando até em casar; a filha havia se tornado prostituta; o Major se apropriara de algumas de suas terras; e o Quim morrera baleado por tentar vingar a “morte” do patrão. Com o espírito abalado, Nhô Augusto tentava se revestir da armadura apolínea, repetindo a jaculatória ensinada pelo padre, de modo a conter o ameaçador furor de Dioniso, mas isso pouco adiantou, pois

[...] daí em seguida, ele não guardou mais poder para espantar a tristeza. E, com a tristeza, uma vontade doente de fazer coisas mal-feitas, uma vontade sem calor no corpo, só pensada: como que, se bebesse e cigarrasse, e ficasse sem

trabalhar nem rezar, haveria de recuperar sua força de homem e seu acerto de outro tempo, junto com a pressa das coisas, como os outros sabiam viver. (ROSA 2001: 385).

A partir de então, seus instintos dionisíacos começam novamente a se manifestar, embora timidamente, por meio da vontade de “fazer coisas mal-feitas” e também no modo como passou a se lamentar de sua condição, consciente de que, apesar de haver perdido tudo, inclusive a honra, encontrava-se desprovido de sua “força de homem e seu acerto de outro tempo”, não lhe restando outra alternativa senão a vida de penitência. A personagem conhece suas potencialidades, das quais se utilizava libertinamente outrora, e se entristece diante do fato de que foram reduzidas a apenas um ideal, o da busca pela “hora”. Em diálogo com a preta Quitéria, ele expressa sua tristeza: “Já fiz penitência esses anos todos, e não posso ter prejuízo deles! Se eu quisesse desperdiçar essa penitência feita, ficava sem uma coisa nem outra... Sou um desgraçado, mãe Quitéria, mas o meu dia há-de-chegar!...” (ROSA 2001: 387).

Como se não bastasse a visita de Tião, outro evento surge para reavivar ainda mais o ânimo dionisíaco da personagem: a chegada de Joãozinho Bem-Bem e seu bando no povoado do Tombador. Enquanto o povo se aterrorizava com a presença dos visitantes, Nhô Augusto não hesitou se aproximar deles e lhes oferecer abrigo. Assim, dedicou todos os esforços para proporcionar aos hóspedes o que havia de melhor em sua casa, contentando-se em receber, como recompensa, momentos de conversa, nos quais se deleitava com as narrativas contadas pelos parceiros de Bem-Bem. Além disso, contemplava admirado o vigor físico daqueles homens, e, não se contendo, apalpava-lhes os braços, como se, por meio daquele contato pudesse restituir a sua força, a sua “homência” (ROSA 2001: 385). Tomado pela euforia dionisíaca, teve, em certo momento, um sobressalto, expressando-se tal qual um verdadeiro chefe de jagunços, como podemos verificar neste fragmento:

– Opa! Ôi-ai!... A gente botar você, mais você, de longe, com as clavinhas... E você outro, aí, mas este compadre de cara séria, p’ra voltearem... E este companheirinho chegador, pra chegar na frente, e não dizer até logo!... E depois chover sem chuva, com o pau escrevendo e lendo, e arma de fogo debulhando, e homem mudo gritando, e os do-lado-de-lá correndo e pedindo perdão!... (ROSA 2001: 394).

Esses ímpetos de euforia eram observados por Joãozinho Bem-Bem, que, antes de partir, pôs em xeque aquela identidade beata assumida pelo outro: “– Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende. Está-se vendo que não viveu sempre aqui nessa grotta, capinando roça e cortando lenha... [...] Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto?” (ROSA 2001: 396). Assim, com esse convite, o chefe do bando, como homem dionisíaco que era, revela sua capacidade de lançar “um olhar verdadeiro à essência das coisas” (NIETZSCHE 1992: 56), e reconhece no “mano velho” um espírito semelhante ao seu, dotado dos requisitos necessários para que pudesse acompanhá-lo nas aventuras pelo sertão. Nessa perspectiva, a vida de penitência assumida por Nhô Augusto pode ser interpretada como um meio de que ele se utilizava para suportar a vergonha que sentia de si mesmo e, desse modo, “esperar melhor, mais sem pressa, a hora da libertação.” (ROSA 2001: 389). Para atingir tal ideal, era preciso domar seus instintos, velar sua verdadeira essência, pois não dispunha mais da “homênia” de outrora para poder agir dionisiacamente. Portanto, assumir a aparência de homem penitente era, antes de tudo, uma necessidade, pois o ser verdadeiro, o “Uno-primordial”, enquanto “eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa”, conforme assinala NIETZSCHE (1992: 39).

Depois do convite de Joãozinho Bem-Bem, passou a ser dominado de modo mais intenso por essa euforia. Parece que o chamado do chefe – uma mostra de que confiava na força do outro – serviu para restabelecer paulatinamente sua autoconfiança. Assim, sentindo-se mais forte, começava a ter certa repulsa pela situação em que permanecia desde muito tempo, conforme podemos perceber no fragmento seguinte, em cujo início o narrador faz referência a Bem-Bem e seus homens:

Aqueles, sim, que estavam no bom, porque não tinham de pensar em coisa nenhuma de salvação de alma, e podiam andar no mundo, de cabeça em pé... Só ele, Nhô Augusto, era quem estava todo desonrado, porque, mesmo lá, na sua terra, se alguém se lembrava ainda do seu nome, havia de ser para arrastá-lo pela rua da amargura... (ROSA 2001: 397).

A retomada do vínculo com as lembranças do passado incitava ainda mais os seus instintos primitivos, os quais passaram a se fortalecer num movimento crescente, manifestando-se em alguns comportamentos da personagem, como a saudade que voltou a sentir das mulheres, a retomada do hábito de fumar e o modo mecânico como passou a proferir a frase “cada um tem sua hora, e há de chegar a minha vez!” (ROSA 2001: 398). Certa noite, teve um sonho “no qual havia um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força” (ROSA 2001: 397-398). Como vemos, Deus assume uma configuração tipicamente dionisíaca, incentivando a personagem não a agir de acordo com os preceitos morais, mas sim pelos próprios instintos. A propósito, esse sonho parece representar uma ordem para que Nhô Augusto parta em busca da sua “hora”, o que, de fato, o faz. Antes da partida, sentia que “a força da vida nele latejava, em ondas largas, numa tensão reconfortante, que era um regresso e um ressurgimento.” (ROSA 2001: 398). Esse paradoxo entre regresso e ressurgimento remete ao equilíbrio entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, marcante em sua terceira e última fase.

3. Augusto Matraga e o estabelecimento do trágico

O equilíbrio entre os estados apolíneo e dionisíaco é revelado no modo despreocupado como Nhô Augusto parte em busca de sua libertação: ele parecia haver recuperado a sua força, mas não pretendia retornar ao seu primeiro estágio; preferia continuar à procura da sua “hora”. Guiado por um jegue, parava a todo momento para contemplar a natureza e interagir com ela, tal qual um animal que, depois de preso durante muito tempo, é reinserido em seu habitat natural. Ele se reintegrava, assim, a essa natureza, trazendo à tona seus instintos dionisíacos, os quais tinham assumido uma feição apolinizada. E assim seguia o seu destino, sem se apressar, e “quando o jegue empacava [...] Nhô Augusto ficava em cima, mui concorde, rezando o terço, até que o jerico se decidisse a caminhar outra vez” (ROSA 2001: 404).

E nesse ritmo ele é conduzido ao arraial do Rala-Coco, muito próximo ao Murici, onde se deparou com um grande tumulto, ocasionado pela presença da jagunçada de Joãozinho Bem-Bem. Este último estava à espera de um homem cujo filho

havia matado um de seus jagunços, o Juruminho, e, por esse motivo, segundo a lógica do chefe, era questão de honra vingar o companheiro. Como o matador havia fugido, restava à família pagar pelo crime. Em meio a toda essa confusão, Nhô Augusto foi recebido por Bem-Bem na fazenda em que estava hospedado, demonstrando grande satisfação por estar novamente na companhia daquela figura que tanto admirava. Nessa ocasião, o chefe dos jagunços aproveitou para questionar mais uma vez o comportamento beato do outro, atuando como uma força perturbadora do equilíbrio em que o “mano velho” se encontrava. Como homem dionisíaco, Joãozinho Bem-Bem, penetrando com olhar profundo na essência de Nhô Augusto, sabia que por trás daquela santidade toda havia um homem instintivo, valente.

Mais uma vez, ele convida Nhô Augusto a se tornar um de seus jagunços, para ocupar o lugar de Juruminho, atizando, assim, os instintos dionisíacos do “mano velho”. Na fase em que este se encontrava, com seus impulsos em estado de equilíbrio, um chamado dessa natureza “estava sendo a maior das suas tentações” (ROSA 2001: 407). Era como se o espírito de Dioniso estivesse a ser convocado a ressurgir e subjugar o apolíneo, o que faria a personagem renunciar ao ideal de salvação para se entranhar novamente no caos dionisíaco. Sendo assim, todo o tempo dedicado à vida de penitência, de isolamento, esforçando-se constantemente para não pensar em vingança, trabalhando e rezando sem cessar, em nome daquele ideal, tudo isso teria sido em vão. Era preciso decidir entre seguir o chefe e, assim, poder viver “no bom”, sem se preocupar com a salvação da alma, ou continuar à procura de sua “hora” e “vez”.

Embora dispondo dessas duas alternativas, completamente excludentes, Nhô Augusto estava decidido a persistir no seu ideal de libertação, e, desse modo, comunica sua decisão ao chefe do grupo: “– Não posso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem!... Depois de tantos anos... Fico muito agradecido, mas não posso, não fale nisso mais...” (ROSA 2001: 407). Parecia doloroso ter de tomar aquela decisão, pois sabia que estava desperdiçando a oportunidade de se utilizar livremente da força da vida que latejava em seu ser. Mas era preferível manter sua essência dionisíaca sob o véu apolíneo da aparência, pois era nesse equilíbrio de forças que a personagem alcançaria sua redenção.

O prenúncio do fim da trajetória de busca empreendida por Nhô Augusto se dá quando, em defesa do pai do assassino de Juruminho, ele desafia o companheiro

Joãozinho Bem-Bem, que havia renegado a intercessão do “mano velho” em favor daquele pai: “– Pois então... – E Nhô Augusto riu, como quem vai contar uma grande anedota –... Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...” (ROSA 2001: 409). Nesse momento, seus instintos dionisíaco e apolíneo passam a se manifestar simultaneamente, numa igualdade de forças, impulsionando as ações da personagem. Dionisiacamente ele se dispunha a confrontar com o chefe dos jagunços, expressando a sua valentia e força; regido pela moral apolínea, não compactuava com o desejo de vingança do companheiro, impondo-se para defender o homem, que havia clamado em nome de Jesus Cristo e da Virgem Maria. Tomada a resolução, ele anuncia o início do confronto: “– Epa! Nomopadrosfilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou a minha vez!...” (ROSA 2001: 410).

Depois que invoca proteção da santíssima trindade, ele se utiliza de uma expressão chula para se referir a Bem-Bem e seus jagunços, revelando-se sob a ação das forças apolínea e dionisíaca, respectivamente. Mas é sob a atuação da primeira que ele permanece durante o confronto, no fim do qual, com o corpo todo atingido por balas, fere mortalmente com a faca Joãozinho Bem-Bem, de modo que “um mundo de cobras sangrentas” (ROSA 2001: 411) emergiu de seu corpo, fazendo-o cair ajoelhado. Quando já estão prestes a morrer, perdoam-se mutuamente, estabelecendo um pacto de amizade, conforme verificamos neste trecho:

– Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!... Eu sempre lhe disse que era bom mesmo, mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer... Quero acabar sendo amigos...

– Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos... (ROSA 2001: 411).

Assim, a “hora” e a “vez” da personagem representam, ao mesmo tempo, aniquilamento e redenção. Libertar-se não poderia significar outra coisa senão a morte, pois só por meio desta é que o herói poderia restituir o que havia nele de mais essencial: o sentimento de supremacia inerente à sua individualidade, ao qual precisou renunciar

durante a fase que denominamos apolínea. Continuar a viver significaria estar sempre fugindo do passado que tanto lhe trouxe desgraças e perdas, e essa fuga representaria uma negação da sua própria essência dionisíaca. Em contrapartida, por meio da morte ele estaria se lançando em um mundo no qual, provavelmente, não precisaria mais se esconder, reintegrando-se, por fim, à sua natureza. Mas o modo como se daria essa morte é que determinaria a “hora” e a “vez” da personagem aqui na terra, e por isso ele soube esperar o momento em que, trazendo à tona os seus instintos dionisíacos, morreria para salvar a vida de um homem, em convergência com a faceta apolínea de sua individualidade. MACHADO (1999: 25), referindo-se à tragédia segundo Nietzsche, afirma que esta representa o conflito “entre o *principium individuationis* e o uno originário; ou, mais precisamente, ela representa a derrota do saber apolíneo e a vitória do saber dionisíaco na medida em que faz da individuação um mal e a causa de todo sofrimento.” O próprio NIETZSCHE (*apud* MACHADO 1999: 25) assinala que

Para o herói trágico é necessário perecer, por onde ele deve vencer. Nessa antítese, que faz pensar, nós pressentimos a suprema avaliação da individuação [...]: o Uno originário tem necessidade dela para atingir o fim último de seu prazer, de modo que o desaparecimento se torna tão digno e venerável quanto o nascimento e que aquilo que nasceu deve cumprir, com o desaparecimento, a tarefa que lhe incumbe como individualidade.

Assim, a libertação da personagem se dá pelo viés do trágico, ou seja, ela atinge a sua “hora” e “vez” quando se encontra sob a ação equilibrada do apolíneo e dionisíaco, equilíbrio esse no qual reside a essência do trágico, segundo a concepção nietzschiana. De acordo com esta, a “tragédia não produz sofrimento mas alegria: uma alegria que não é mascaramento da dor, nem resignação, mas a expressão de uma resistência ao próprio sofrimento” (MACHADO 1999: 25). Nesse sentido, a morte de Nhô Augusto representa seu triunfo diante do sofrimento de ter que renunciar aos seus instintos dionisíacos em nome de um ideal de salvação, o qual não era inerente à essência do seu ser, configurando-se, ao que parece, como um pretexto para que ele pudesse ver recuperada a honra, a sua posição inicial. Nos últimos instantes de vida, fez questão de proclamar, com o rosto radiante: “– Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas!” (ROSA 2001: 412). Parecia que a

grande recompensa para a personagem seria a aclamação por parte das pessoas, o reconhecimento do seu ato, como se por meio disso sentisse a restituição completa de sua “homênia”, seu prestígio, tal qual um retorno ao uno primordial. O próprio lugar onde ocorre o desfecho da narrativa, no povoado próximo ao Murici, onde ela havia se iniciado, pode remeter a essa ideia do retorno.

MACHADO (1999: 26) assinala que a visão trágica do mundo nietzschiana “é um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e a essência: o único modo de superar a oposição metafísica de valores.” Isso parece corroborar a ideia de se associar a trajetória da personagem à questão do trágico, tendo em vista o conflito que ela vivencia entre a essência dionisíaca e o mundo da aparência apolíneo, bem como o resultado desse jogo dual, ou seja, a redenção. Nesse sentido, o trágico, conforme vimos, é sinônimo de libertação para Nhô Augusto, o qual, depois do seu declínio, não visualizava qualquer possibilidade de voltar a ser o que fora outrora, o Augusto Esteves das Pindaíbas, e só por meio de outro viés é que poderia conquistar uma nova ascensão. Assim, a fase apolínea foi fundamental para que o instinto dionisíaco, responsável pela decadência da personagem, assumisse uma nova feição, apolinizada, e o resultado desse entrecruzamento de forças, a morte, tornou-se motivo de gozo, como podemos perceber neste fragmento: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento.” (ROSA 2001: 413). Segundo SPERBER (1982: 37, grifo da autora), “Matraga recobra um *nome*; realiza-se em termos nacionais: macho, guerreiro valente e combativo [...]. É a unidade reconquistada.”

Rosa, em entrevista concedida a Ascendino Leite, afirma: “O que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte” (*apud* DIJK 1997: 55). E esses aspectos não deixam de estar presentes em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, conto em que o autor, ao trazer à tona o jogo entre essência e aparência, acaba por representar a tragédia da vida humana, o eterno conflito de forças com que o ser humano normalmente se depara, precisando escolher entre certo ou errado, bem ou mal, orientado por forças apolíneas e dionisíacas. Muitas vezes, dada a impossibilidade de escolha, vê-se obrigado a se apegar à única opção restante, embora precise fugir de sua essência e se revestir do véu da aparência. Assim, muito mais do

que contar uma história, Rosa, nesse conto, representa algo inerente ao homem, fazendo com que a experiência de leitura possa funcionar como um verdadeiro convite ao leitor a refletir sobre a própria existência.

Referências bibliográficas

- ALBERGARIA, Consuelo. O sentido do trágico em “A terceira margem do rio”. In: COUTINHO, F. Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, 520-526.
- BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2002.
- BRANDÃO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 1985.
- _____. *Mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1991.
- BUSSOLOTTI, Maria A. F. Marcondes (Org.). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, F. Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, 243-247.
- CHIAPPINI, Lígia. Entrevista: Curt Meyer-Clason. *Scripta*, 5 (10), 2002, 369-378.
- COSTA, Ana V. B. *O mito em “A hora e a vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 2006.
- DIJCK, Sônia Maria van (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Universitária, 1997.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Aporia e passagem: a sobrevivência do “trágico” em Guimarães Rosa. *Scripta*, 5 (10), 2002, 122-128.
- LEITÃO, Eduardo J. P. S. *Augusto Matraga: um herói além do bem e do mal – uma perspectiva trágico-ontológica*. 2006. 233f. Dissertação de Mestrado. PPGEL/UFRN, Natal, 2006.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg et al. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: UNIJUÍ, 2006.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, F. Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, 62-97.
- MACHADO, Roberto. A arte trágica e a apologia da aparência. In: *Nietzsche e a verdade*. São Paulo, Paz e Terra, 1999, 17-28.
- _____. *Zarathustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. Arte, ciência, filosofia. In: MACHADO, R. (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, 7-34.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Gregório, P. H. S. – O trágico em “Augusto Matraga”

ORIONE, Eduino J. de Macedo. O drama barroco em “A terceira margem do rio”. In: *Ângulo* 115, Lorena, 2008, 67-72. <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/view/99/86> (27/10/2010).

PERRUSI, M. S. Nietzsche, pensador do trágico. In: *Revista Symposium* (1), 2000, 5-12.

ROSA, João Guimarães. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, 363-413.

SPERBER, Suzi Frankl. Sagarana. In: *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

Recebido em 01/10/2010

Aprovado em 13/10/2010

Questões de interculturalidade no ensino da língua alemã como segunda língua DaZ (*Deutsch als Zweitsprache*) – O caso dos “ovinhos de Páscoa” (*Ostereier*)

Mônica Maria Guimarães Savendra¹

Heloisa Liberto²

Robson Carapeto-Conceição³

Abstract: This article offers a short overview about the teaching of German in Brazil. Following the concepts and dimensions of bilingualism and bilinguality, it identifies the teaching of German as a second language and deals with the aspect of the intercultural learning in two bilingual schools in Rio de Janeiro, where the German language is defined as language and culture 2. This paper proposes a reflection on the issue of interculturalism within the theme that surrounds Easter eggs as an illustrative example of the way a holiday is celebrated in bilingual school contexts. This study is based on a sociocultural perspective of language, focusing on the relationship between language, identity and social structure.

Keywords: German teaching in Brazil, second language und second cultural acquisition, interculturalism, school context.

Resumo: O presente artigo oferece um breve panorama acerca do ensino da língua alemã no Brasil. Seguindo os conceitos e dimensões de bilinguismo e bilingualidade, identifica o ensino de língua alemã como segunda língua e trata do aspecto da interculturalidade restrito à análise da prática em duas escolas bilíngues do Rio de Janeiro, onde a língua/cultura alemã é a segunda língua.(L2) Propõe-

1 Doutora em Linguística; Professor Adjunto do Instituto de Letras (GLE) da Universidade Federal Fluminense-UFF. Email: msavendra@uol.com.br

2 Doutoranda em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense-UFF; professora do Colégio Cruzeiro. Email: heloisaliberto@vm.uff.br

3 Mestrando em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense-UFF; professor da Escola Corcovado. Email: carapetoto@yahoo.com.br

se uma reflexão sobre a questão da interculturalidade no âmbito da comemoração de datas festivas em escolas bilíngues. Dentro dessa temática e no contexto escolar bilíngue, delimitamos o estudo a eventos comemorativos como a Páscoa, marcados pela distribuição de ovos de Páscoa/*Ostereier*. O estudo baseia-se em uma perspectiva sociocultural da linguagem e ressalta as relações entre língua, identidade e estrutura social.

Palavras-chave: Ensino de alemão no Brasil, aquisição de língua 2 e cultura 2, interculturalidade, contexto escolar

1. A Língua Alemã no Brasil

Na última versão do *Ethnologue* (LEWIS 2009), publicada em 2009, são identificadas 6909 línguas, usadas por 5.959.511.717 falantes. Na tabela de distribuição das línguas, a partir do número de falantes que as usam como primeira, o alemão ocupa o décimo lugar com 90,3 milhões de falantes distribuídos em 43 países/regiões. Além disso, a língua alemã (LA) também é considerada uma das mais difundidas línguas dentre as ensinadas como língua estrangeira, de acordo com os dados disponíveis no site das línguas da União Europeia.⁴ Mais de 40 milhões de pessoas utilizam o alemão regularmente como meio de comunicação, seja como segunda língua (L2) ou como língua estrangeira (LE). Fora do âmbito europeu, o alemão é mundialmente ensinado em escolas e instituições de ensino superior (AMMON 2009).

No Brasil, a LA é uma língua **em** e **de** contato. **Língua em contato** porquanto é língua minoritária alóctone⁵. **Língua de contato** porquanto é ensinada como língua estrangeira (LE) e como segunda língua (L2) na rede oficial de ensino fundamental, médio, universitário e ainda em cursos livres.

As estatísticas sobre o número de imigrantes no Brasil não são acessíveis, pois a última informação numérica encontrada no site do IBGE data de 1931, quando foram identificadas comunidades de imigrantes alemães em 10 estados brasileiros: RS, SC, PR, SP, RJ, ES, MG, BA, PE e GO, nos quais havia ocorrência do ensino de alemão em escolas evangélicas, católicas e mistas com um total de 56.596 estudantes. Especificou-se apenas o número de comunidades imigrantes existentes nas determinadas regiões. Atualmente,

4 Cf. http://ec.europa.eu/education/languages/languages-of-europe/index_pt.htm

5 Alóctone significa basicamente língua transplantada ou língua de imigração. (Cf. SAVENDRA & HEYE 2006)

encontramos no site do Instituto de Políticas Linguísticas (IPOL) referências a 35 línguas de imigrantes no Brasil, das quais o alemão ocupa um lugar de destaque, com o desenvolvimento de muitos projetos que lutam pela manutenção da LA como língua de imigrantes (Cf. www.ipol.org.br).

Como língua de contato, identificamos que existem atualmente mais de 70 mil estudantes de LA nas escolas, universidades e cursos particulares. A Alemanha investe maciçamente no ensino do idioma no Brasil. É importante ressaltar o papel do órgão Central das Escolas Alemãs (ZfA – *Zentralstelle für das Auslandsschulwesen*), do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD - *Deutscher Akademischer Austauschdienst*) e do Instituto Goethe, órgãos alemães que trabalham para disseminar a LA no Brasil.

A LA no Brasil é ministrada atualmente em 353 escolas, sendo 279 públicas e 74 particulares, distribuídas em diferentes estados, de norte a sul do país, conforme observado no quadro a seguir, segundo os dados do site *falemao*.⁶

ESTADOS	ESC. PÚBLICAS	ESC.PARTICULARES	TOTAL
Pernambuco	2	-	2
Rio de Janeiro	3	6	9
São Paulo	21	20	41
Paraná	10	6	16
Santa Catarina	97	13	110
R. Grande do Sul	146	29	175
TOTAL	279	74	353

No Ensino Superior são oferecidos cursos de graduação em LA em 21 Universidades Públicas: UFPA, UFMG, UNB, UFPB, Unicamp, UFPR, UFSC, UFC, UECE, UEPB, UFF, UFAL, UFRGS, UFPE, UERJ, UFRJ, UFBA, UFMA, UNESP, USP e UFES e em três universidades particulares: Unisinos (RS), UCSAL (BA) e UCG (GO).

⁶ Cf. www.falemao.com.br (23/06/2010).

No âmbito dos cursos livres, o Instituto Goethe é o órgão oficial de preparo e certificação em LA no exterior. Das 123 unidades da América do Sul, 5 estão no Brasil, o que corresponde a 36,5% dos alunos da América Latina.

Outros fatores que caracterizam a LA como língua e cultura **de** e **em** contato no Brasil são a aquisição formal em escolas, universidades e cursos livres, bem como a aquisição natural do contato com imigrantes alemães que vivem no Brasil desde o final do século XIX. Desse contato linguístico e cultural surgem traços interculturais, manifestos não somente pelo uso funcional das línguas portuguesa e alemã em diferentes ambientes comunicativos, como também pela cultura mesclada, assumida como identidade nacional brasileira.

O ensino da LA como LE é conhecido como DaF (*Deutsch als Fremdsprache*); o ensino da LA como L2 é conhecido como DaZ (*Deutsch als Zweitsprache*). No presente estudo, a definição que envolve os conceitos de DaF e DaZ segue os conceitos e dimensões de bilinguismo e bilinguagem definidos em SAVENDRA (2009). Bilinguismo é definido como a situação em que coexistem duas línguas como meio de comunicação num determinado espaço social, ou seja, um estado situacionalmente compartimentalizado de uso de **duas** línguas.⁷ Bilinguagem representa os diferentes estágios de bilinguismo, pelo quais os indivíduos portadores da condição de bilíngue passam na sua trajetória de vida. Os estágios são vistos como processos situacionalmente fluidos e definem, de forma dinâmica a bicompetência linguística, comunicativa e cultural nas diferentes épocas e situações de vida.

A coexistência de duas línguas em diferentes espaços sociais deve ser analisada segundo a condição particular dos indivíduos que se tornam bilíngues. Esta condição é caracterizada pelo contexto e idade de aquisição; pela variação de uso das línguas - função tópica - e, ainda, pela manutenção ou abandono das línguas em decorrência de fatores sociais e comportamentais, tais como: família, grupo social, escolaridade e ocupações profissionais. A proposta é considerar a condição particular de indivíduos bilíngues de forma *dinâmica*, uma vez que ela se modifica na trajetória de vida dos indivíduos e assume diferentes contornos em relação ao domínio e à variação de uso de ambas as línguas. As dimensões do bilinguismo são sintetizadas em estudos sociolinguísticos que apontam como fatores responsáveis pela caracterização de situações bilíngues: a comunidade linguística, os papéis e as funções

7 O grifo em “duas” esclarece que o termo bilinguismo é usado para definir apenas a situação de uso de duas línguas, independente das outras que estariam compondo o quadro linguístico da situação bilíngue em destaque no momento da análise. Neste estudo, diglossia não é considerada uma situação de bilinguismo.

sociais, o *status* relativo dos falantes e das línguas, o tópico e o domínio linguístico e social. Tais fatores são considerados como definidores de um estado situacionalmente compartimentalizado de coexistência de duas línguas como meio de interação social, que permitem identificar comunidades bilíngues.

Levando-se em conta que as situações de bilinguismo são relativas, de acordo com os indivíduos que as compõem, torna-se necessário considerar as dimensões de bilinguismo na análise das diferentes situações de bilinguismo. Tais dimensões permitem, numa perspectiva complementar à anterior, identificar a fluidez das situações de bilinguismo, através do uso individual linguístico, identificado pelo **contexto de aquisição das línguas** e pelo seu **uso funcional variado** em diferentes momentos de uma dada situação de bilinguismo. No que se refere ao contexto de aquisição, são identificadas três situações que propiciam a condição de bilíngue: a) se uma língua é adquirida ao mesmo tempo que a outra, ambas são consideradas L1 (**L1ab**); b) se uma língua é adquirida posteriormente à outra, antes da primeira ter sido maturacionada (já ter atingido maturidade linguística), uma é considerada L1 e a outra L2 (**L1 + L2**); c) se uma língua é adquirida posteriormente à outra, depois da primeira ter sido maturacionada, uma é considerada língua materna (LM) e a outra língua estrangeira (LE). A situação neste caso é **LM + LE**.

Dentro desta perspectiva, ficam definidos como elementos diferenciadores do contexto de aquisição de duas línguas: a idade e a maturidade linguística. O quadro a seguir ilustra esta proposta:

ÉPOCA DE AQUISIÇÃO	TIPO DE BILINGUISMO
INFÂNCIA	L1ab ou L1 + L2
ADOLESCÊNCIA	L1 + L2 ou LM+ LE
ADULTO	LM + LE

Neste trabalho, delimitamos discutir a questão da interculturalidade no âmbito da comemoração de datas festivas em escolas bilíngues. Dentro desta temática, selecionamos a cultura que envolve os ovinhos de Páscoa/*Ostereier*, que no ambiente escolar é

preferencialmente tratada nas séries iniciais, isto é, na Educação Infantil e no Ensino Fundamental.

A partir da dimensão de bilinguagem, que delimita o contexto de aquisição de línguas em uma situação de bilinguismo, nas séries escolares em referência há a situação de L1+L2, onde a língua portuguesa (LP) é a L1 e a LA é a L2. Usando a terminologia para ensino da LA, a situação identificada é DaZ.

No ensino de DaZ, são considerados os aspectos definidos no GeR (*Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen*)⁸ e aqueles definidos pelas escolas bilíngues, que seguem os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e ainda algumas particularidades do ensino da LA no exterior. Em todos estes documentos sobressai que o ensino/aquisição de línguas inclui o ensino/aquisição de cultura, onde fica clara a relevância do estabelecimento do diálogo intercultural.

A importância de um diálogo intercultural para o ensino de línguas é ressaltada quando a União Europeia (UE) elege o ano de 2008 como o ano do diálogo intercultural. CHROMIEC (2004) complementa que o ensino de LE na escola constitui espaço privilegiado para se desenvolver a abertura para uma cultura estrangeira.

O ensino de LE pautado apenas no aprendizado de estruturas linguísticas deu espaço, há algumas décadas, a outro paradigma pedagógico, o qual toma a linguagem em sentido mais amplo e o processo de aprendizagem como uma complexa rede, na qual inúmeros aspectos estão envolvidos: os aspectos socioculturais da língua e cultura-alvo, os da língua e cultura materna, o confronto de culturas, o universo sociocultural, afetivo e individual do aluno e do professor, bem como aspectos institucionais, todos de caráter pertinente e inseridos em um abrangente processo de ensino e aprendizagem.

Em trabalho recente, FERREIRA (2010) apresenta a proposta de usar o termo Língua Cultura Estrangeira (LCE), entendendo língua e cultura como fenômenos entrelaçados. Nessa mesma perspectiva usamos aqui o termo Língua Cultura 2 (LC2) para tratar do aspecto da interculturalidade delimitado para análise nas escolas bilíngues selecionadas, onde, como já explicitado anteriormente, a LA é a língua e a cultura 2. Nosso objeto de estudo é a *competência intercultural*. Retomamos aqui estudos que abordam a temática de cultura contrastiva para o ensino de línguas (GÖTZE, MUELLER-LIU e TRAORÉ, 2009), que consideram

⁸ Em português: Quadro Europeu de Referência para Ensino de Línguas. Ressaltamos que trabalhamos com a versão em LA, pois esta foi elaborada com base no ensino da LA em particular.

a interação gramática-cultura (*Kulturkontrastive Grammatik*). A noção de uma gramática contrastiva cultural é introduzida pelos autores como um referencial teórico e metodológico para análise de línguas em contraste, não somente pela forma linguística, mas também pelas raízes culturais, tradições e normas determinadas pelo *Weltanschauung* de uma respectiva comunidade linguística. Deste modo, o presente estudo baseia-se em uma perspectiva sociocultural da linguagem, que enfoca as relações existentes entre língua, cultura e identidade.

2. Ovinhos de Páscoa/*Ostereier*

O costume de ofertar ovos ornamentados e coloridos na época da Páscoa existe desde a antiguidade. Segundo a tradição cristã, a pintura de ovos de galinha representa a alegria da ressurreição (ANDRADE 2009). Em alguns países da Europa, os ovos eram decorados e muitas vezes serviam de motivos artísticos nos séculos XVII e XVIII. Vale ressaltar que os ovos não eram comestíveis, pelo menos como os que são comercializados nos dias de hoje.

Na Alemanha, a celebração da Páscoa é vinculada ainda à chegada da primavera. Há até hoje o costume de se banhar os ovos cozidos em cores fortes e escondê-los em seguida, para que as crianças os encontrem e posteriormente possam degustá-los. Existe ainda a pintura de ovos soprados, para fins de ornamentação, sobretudo com galhos secos, onde os ovinhos são pendurados com fios de barbante, ou outro material, gerando o efeito de uma “árvore pascal”. No Brasil, esse costume surgiu após 1920 especialmente no sul do Brasil, onde os ovos de Páscoa eram trazidos da Europa como lembranças para os amigos (CASCUDO, 1979). Ao longo dos anos, esse costume foi se popularizando, principalmente com o surgimento dos ovos de chocolate, que mobilizam atualmente inúmeras fábricas no país.

Atualmente, tanto na Alemanha, quanto no Brasil, é possível encontrarmos ovos de diversas procedências e tamanhos, desde os de fabricação caseira até os de grandes fábricas nacionais e internacionais. A variedade dos ovos de Páscoa também é bastante diferenciada no que tange aos sabores e, no caso dos ovos não comestíveis, aos materiais usados na produção.

É interessante observar a maneira como são produzidos os ovos de Páscoa na Alemanha. De acordo com sites na Internet⁹, a coloração tradicional dos *Ostereier* é vermelha como representação da vida, da vitória e do sangue de Cristo, mas eles podem ter outras cores, ser multicoloridos, artisticamente trabalhados e trazer ainda mensagens escritas. As tonalidades provêm comumente de corantes vegetais absorvidos pela casca do ovo no cozimento juntamente com açafrão, cascas de cebola, espinafre ou beterraba, por exemplo, e o ovo é posteriormente polido com couro de toucinho. Também se encontram ovos cobertos por colagens de tecidos ou papel e estampados através das mais diversas técnicas.

Neste estudo, selecionamos duas escolas bilíngues para desenvolver a pesquisa. Ambas estão situadas na cidade do Rio de Janeiro.

Na primeira Escola, que aqui denominaremos de ESCOLA 1, o ensino da LA dá-se em dois ramos educacionais, o primeiro seguindo os parâmetros curriculares nacionais e o segundo funciona conforme o plano curricular do estado alemão de Baden-Württemberg. O ramo brasileiro é frequentado, em geral, por alunos cuja primeira língua é o português e que aprendem alemão desde o jardim da infância. No ramo alemão são matriculados os alunos que têm o alemão numa situação de bilinguagem L1ab, L1 e L2, conforme descrito em SAVEDRA (2009). A partir do terceiro ano do Ensino Fundamental observamos, ainda nesses grupos, a presença de alunos brasileiros migrados, que apresentaram anteriormente bom desempenho acadêmico, especial desenvolvimento de proficiência linguística no ramo brasileiro e manifestaram, juntamente com suas famílias, o desejo de transferência para o ramo alemão. Neste ramo, são ministradas aulas de alemão como L1 e como L2 (DaM/DaZ), sendo esta inclusive a língua em que são ministradas as aulas das demais disciplinas – com exceção de língua portuguesa, no ensino da qual procura-se conjugar o fato de ser L1 de alguns dos alunos e L2 de outros. O corpo docente que atua aqui é composto majoritariamente de professores vindos da Alemanha para o exercício dessa função na Escola.

Datas festivas são trabalhadas de formas distintas nos diversos setores da Escola, ou seja, nas turmas do primeiro segmento do Ensino Fundamental (1º a 5º ano) e da *Grundschule* (1ª a 4ª *Klasse*). O trabalho com datas comemorativas, como a Páscoa, não está discriminado entre os conteúdos a serem desenvolvidos no programa de cada série. A forma como esses momentos são vivenciados no contexto da sala de aula é definida pelo(a) professor(a) de cada turma, conforme seu planejamento individual, portanto, não se objetiva sempre combinar

⁹ Cf. p. ex. <http://www.german-easter-holiday.com/osterbrauch/osterei-ostereier/index.html>.

tradições e símbolos brasileiros aos que representam a cultura alemã. Em diversas ocasiões, no entanto, são realizadas atividades em conjunto entre as duas ramificações da escola, como confraternizações e encontros entre alunos dos dois ramos para comemorar a Páscoa.

Por iniciativa da Escola ou de cada professor(a), as crianças costumam ser presenteadas na Páscoa com pequenos ovos de chocolate. O ovo de Páscoa, o *Osterei* ou mesmo o ovo comum, de galinha, ganha espaço também nas aulas de alemão do primeiro segmento do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) e em atividades promovidas na Educação Infantil. Canções e poemas sobre ovos coloridos e coelhos são ensinados em praticamente todas as turmas, porém de ano para ano variam as propostas de trabalho que são postas em prática. Das atividades realizadas nos últimos anos destacamos aquelas que tratam do significado dos ovos de Páscoa. Estas se apresentam das formas mais variadas. A simples presença do ovo comum no ambiente escolar numa corrida em que alunos competem para percorrer mais rápido um circuito com ovo numa colher já é caracterizada como uma atividade que remete à Páscoa, assim como outras propostas mais específicas que vão desde a representação artística do ovo de Páscoa em cartolina para a confecção de móveis até a atividade de perfurar e soprar ovos de galinha, para esvaziá-los e em seguida decorá-los para presentear amigos e familiares. Esta atividade ocorre especialmente em turmas do ramo alemão cujos alunos, entretanto, também trocam entre si ovos de chocolate, conforme o costume brasileiro.

Entre os eventos mais apreciados e sugeridos pelos alunos em turmas de todos os segmentos, está uma forma de confraternização lúdica denominada “ovo oculto”, como variação do tradicional “amigo oculto”, em que cada participante sorteia o nome de outro e fica encarregado de presenteá-lo com um chocolate. Cada um mantém o nome de seu “amigo oculto” em segredo até que numa data marcada próxima à Páscoa ocorre a entrega dos presentes.

Cada turma do ramo alemão também realiza um trabalho diferenciado conforme o planejamento de cada professor em diferentes disciplinas. Na aula de alemão, são lidos textos que tratam do significado de alguns símbolos pascais (*Osterei*, *Osterhase* e *Osterfeuer*). Tanto aqui quanto no Jardim da Infância, é transmitido aos alunos que a tradição de presentear na Páscoa com ovos remeteria à Idade Média. Além disso, a história da Paixão e a origem da Páscoa cristã e alguns costumes religiosos, como o das procissões (*Umzüge*), são apresentados aos alunos com apoio de uma Bíblia ilustrada. Vale aqui ressaltar que

professores que atuam nesse segmento da escola manifestam-se com frequência surpresos com o fato de crianças brasileiras muitas vezes não vincularem a Páscoa a uma festividade de tradição cristã e não conhecerem o episódio que, no cristianismo, é objeto dessa comemoração.

As crianças que vivenciam a Páscoa no segmento da Educação Infantil – onde os alunos ainda não estão distribuídos em turmas brasileiras e alemãs – são envolvidas num episódio preparado pelos educadores que provoca a fantasia. Mas, antes de tudo, é desenvolvido aqui um projeto juntamente com as crianças, em que, partindo do que já conhecem, elas elaboram questões que motivem uma investigação orientada pela educadora. O que é comum a todos os grupos de alunos é a narração de histórias, as canções e a decoração de murais e salas de aula. A abordagem religiosa é apresentada como uma curiosidade, inclusive observando aspectos de outras culturas, como a Páscoa judaica, uma vez que fazem parte das turmas, muitas vezes, crianças de procedência judaica. Em preparação para o dia em que receberão os ovos de Páscoa, as crianças confeccionam cestos que são integrados à decoração das salas de aula. Em uma data determinada, os cestos são retirados secretamente das salas e escondidos e alimenta-se nas crianças a suspeita de que o coelho da Páscoa os teria levado. A Páscoa é comemorada no *Kindergarten*, normalmente na terça-feira que a precede, pois várias famílias antecipam o início do feriado. Nesse dia, pegadas de coelho estão espalhadas por todo o pátio e salas de aula e, após cantarem e brincarem com o coelho da Páscoa, as crianças põem-se a procurar os cestos desaparecidos cheios de ovos de chocolate e outras guloseimas.

Na ESCOLA 2, diferentemente do que ocorre na ESCOLA 1, a língua alemã é ensinada como L2, seguindo apenas os Parâmetros Curriculares Nacionais, isto é, não há outro ramo educacional; a grande maioria dos alunos não possui ascendência alemã e faz uso da LE somente no contexto escolar, durante as aulas. Não há divisão por níveis de rendimento escolar até o final do quinto ano do ensino Fundamental. Até então todas as turmas são bastante heterogêneas. A partir do sexto ano do ensino Fundamental, os alunos são nivelados de acordo com seu desempenho acadêmico. Todos os alunos, independentemente da ascendência (alemã ou não), têm aulas diárias de alemão durante todo o período escolar.

Diversas atividades pedagógicas, como a ornamentação de murais da escola, a decoração das janelas, a pintura de ovos e a aprendizagem de canções alemãs que remetem à

Páscoa são desenvolvidas com os alunos, sobretudo na Educação Infantil, visando o desenvolvimento de uma dimensão intercultural da Páscoa.

Na Educação Infantil, trabalha-se com literatura infantil, sobretudo alemã, para contextualizar, introduzir e trabalhar as datas festivas, que constam do planejamento anual desse segmento, sempre vinculados ao conteúdo programático. A Páscoa, por exemplo, é trabalhada juntamente com as cores e os números. Até alguns anos atrás, durante o período que antecede a Páscoa, os alunos coloriam ovos soprados, que já eram trazidos de casa devidamente esvaziados pelos seus pais. Esse procedimento foi dando lugar a variadas outras formas de trabalhos manuais para a ornamentação de ovos, sejam eles de gesso, papel, ou outro material utilizado nas artes plásticas. Estes recursos mostraram-se mais práticos para serem trabalhados. É possível encontrar pegadas do coelho da Páscoa pelo pátio da escola e ovos de Páscoa, supostamente trazidos por ele, enfeitando os espaços escolares em formas de árvore de Páscoa, murais ou cartazes comemorativos. Atividades lúdicas e vídeos sobre ovinhos de Páscoa são alguns recursos utilizados com as turmas iniciais.

No Ensino Fundamental I, os alunos geralmente elaboram cartões de Páscoa e material para decoração com outros motivos pascais. O planejamento das atividades a serem propostas é realizado em conjunto pelos professores e variam a cada ano. Nas aulas de Educação Religiosa são lidos textos que tratam do significado de alguns símbolos pascais como o ovo e o coelho da Páscoa também em diferentes culturas. Nota-se, assim como observado na ESCOLA 1, que, muitas vezes, antes de serem integrados no trabalho pedagógico desenvolvido na escola, os alunos não associam essa festividade ao simbolismo cristão de se presentear ovos.

3. Que aspectos de interculturalidade sobressaem?

Na comemoração da Páscoa nas escolas analisadas é possível reconhecer propostas de uma abordagem intercultural, que permeia a aquisição de línguas (L1 e L2) com a aquisição de culturas (C1 e C2). Isto ilustra nossa proposta terminológica apresentada no início do estudo – aquisição de LC2. A aquisição de língua em contexto educacional bilíngue não está dissociada da aquisição de cultura.

Nos dois contextos analisados, pudemos observar que a interculturalidade é abordada de três formas distintas, que contemplam aspectos das duas culturas em questão. Sugerimos

para os traços identificados as seguintes terminologias: a) interculturalidade como **reprodução de costumes**; b) interculturalidade em uma **perspectiva bicultural** e c) interculturalidade como **hibridismo cultural**.

A interculturalidade abordada sob a forma de reprodução de costumes foi observada quando identificamos a exploração de um traço marcante de apenas uma determinada cultura como “pano de fundo”. Estamos nos referindo ao volume de atividades decorativas e trabalhos manuais realizados pelos próprios alunos e professores nas escolas analisadas, o que reflete uma característica marcante da cultura alemã - a valorização dos trabalhos manuais -, comprovada por observações empíricas de situações análogas vivenciadas na Alemanha, onde símbolos da Páscoa são em geral confeccionados pelos alunos em cartolinas, murais, guirlandas e móveis e podem ser encontrados em todo o ambiente escolar.¹⁰

A segunda forma refere-se à interculturalidade tratada sob uma **perspectiva bicultural**. O ramo alemão da ESCOLA 1 trabalha o tema partindo do aspecto religioso da festividade, sua história e a vivência de ritos da cultura alemã – como a ornamentação de um ovo soprado, por exemplo. Podemos dizer que a questão religiosa presente na cultura alemã e a questão comercial, que sobressai na cultura brasileira (“ovo oculto”), são combinadas na mesma festividade. Neste sentido, os alunos são apresentados a uma outra cultura e assim passam a conhecer formas distintas de se comemorar determinada festividade, sob os parâmetros de uma proposta pedagógica bilíngue bicultural.

Em consonância com o que denominamos de interculturalidade bicultural, onde as características mais marcantes de cada cultura são mantidas em separado, FLEURI (2003) afirma que a capacidade de *leitura de experiências* em contextos multiculturais deve ser desenvolvida. Entretanto, o autor também sugere que a tematização de manifestações culturais para fins didáticos deve levar a uma “*elaboração crítica*” de questões ligadas às identidades culturais. Da mesma forma, o GeR sugere o desenvolvimento dessa elaboração crítica que culminaria na reelaboração da identidade de cada aprendiz. Nos casos analisados estas tendências não foram observadas.

Em ambas as escolas houve a preocupação na leitura da LC2 como uma cultura diferente, que, mesclada com a LC1, apresenta traços de uma identidade cultural bilíngue e até plurilíngue, características próprias de crianças que são expostas a diferentes grupos de

¹⁰ Tais observações referem-se a situações vivenciadas pelos autores deste artigo durante estadias de trabalho, estágio e visita em diferentes contextos escolares na Alemanha, em períodos de curto, médio e longo prazo.

contato. A exposição a mais de uma língua e cultura contribui para formação do indivíduo multilíngue, identidade defendida no contexto atual de blocos regionais, tanto no bloco da União Europeia, como o Bloco do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) (SAVEDRA 2003). Consideramos, portanto, que a inserção de atividades interculturais na aquisição formal de L2, desde a Educação Infantil, é de grande relevância. É desejável que essas experiências não se limitem à justaposição de aspectos da C1 e correspondências ou aproximações na C2. Tais experiências devem promover uma análise e compreensão mais profunda da cultura alheia, a ponto de conferir à C1 um olhar diferenciado que propicie ao aprendiz a revisão e o questionamento de valores e ritos inerentes à sua própria cultura.

O terceiro traço de interculturalidade identificado diz respeito à tentativa de conjugar as tradições das duas culturas na abordagem do tema selecionado. A esse traço denominamos interculturalidade como *hibridismo cultural*. Mesmo se aprofundando na informação sobre as tradições pascais alemãs, alunos e professores de ambas as escolas se presenteiam com grandes ovos de chocolate (ou chocolate em outras formas de apresentação) e organizam ocasionalmente suas confraternizações de “ovos ocultos”, conforme o hábito brasileiro. Na Educação Infantil da ESCOLA 1, assim como no Ensino Fundamental 1 da ESCOLA 2, são levados em conta não somente a origem e os fundamentos da Páscoa cristã, como também a existência dessa festa em comunidades de outras crenças e em outras épocas. Nesse evento são também cantadas pelas crianças canções temáticas brasileiras e alemãs. Outro exemplo de hibridismo cultural é a pintura de ovos de gesso realizada na Educação Infantil da ESCOLA 2, em substituição aos ovos de galinha soprados. Tal prática passou a ocorrer em virtude da dificuldade da escola em receber por parte dos pais e responsáveis os ovos devidamente furados, soprados e higienizados para a realização dessa atividade.

Como resultado deste estudo, sugerimos que a aquisição da LC2 seja discutida como uma relação entre língua(gem), cultura e identidade. Essa relação aponta para uma atualização da abordagem comunicativa no ensino de línguas, que predominou a partir dos anos 80, e que pode ser considerada como base para a abordagem intercultural. Ao invés de preterir o estágio de *native speaker* como sugere a abordagem comunicativa, a abordagem intercultural privilegia o “falante intercultural”, através da compreensão da LC2 ou da LCE, dependendo da situação de aquisição de língua.

Essa posição é reforçada por estudos atuais desenvolvidos no âmbito da aquisição de competência intercultural (ALTMAYER 2003; HAUSSTEIN 2007; CAMERER 2007), em que

termos centrais como “o próprio” e “o estrangeiro” têm sido questionados, sobretudo em pesquisas realizadas a partir dos anos 90.

A abordagem intercultural como aqui defendida deve servir de base para uma reflexão dos PCNs para ensino de línguas estrangeiras, sobretudo para uma reflexão sobre a prática pedagógica de tais parâmetros.

A aquisição da LC2 dentro desta perspectiva contribui, enfim, para o processo educacional como um todo, indo muito além da aquisição de um conjunto de habilidades linguísticas: leva a uma nova percepção da natureza da linguagem, aumenta a compreensão de como a linguagem funciona e desenvolve maior consciência do funcionamento da própria língua materna. Ao mesmo tempo, ao promover uma apreciação dos costumes e valores de outras culturas, a percepção da própria cultura é desenvolvida por meio da compreensão da(s) cultura(s) estrangeira(s).

4. Considerações finais

Neste artigo tivemos como objetivo central a discussão da interculturalidade no ensino de línguas, a partir de uma situação em especial – o ensino da LA como L2 em duas escolas bilíngues do Rio de Janeiro. Selecionamos o tópico de datas festivas para discussão e delimitamos a investigação à temática dos ovos de Páscoa/*Ostereier*. O processo de aquisição de LC2 foi tratado sob três formas de interculturalidade: reprodutiva, bicultural e híbrida.

Compartilhamos de uma visão de linguagem de natureza sociointeracional, onde a língua é “um dos recursos disponíveis para produção cultural – esquemas perceptivos e interpretativos segundo os quais um grupo produz o discurso de sua relação com o mundo e o conhecimento” (HEYE 2003).

No que tange à construção da identidade, a aquisição da LC2 assume um papel importante, como apontado por RIBEIRO (2000), que elege a sala de aula de línguas como espaço privilegiado para se trabalhar questões de aquisição de cultura estrangeira.

Essa compreensão intercultural promove, ainda, a aceitação das diferenças nas maneiras de expressão e de comportamento. A título de exemplo, o Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas, elaborado pelo Conselho Europeu (2001) para orientar o ensino de línguas, caminha na direção de um trabalho consistente e coerente com a

diversificação linguística na concepção do currículo, para que essa diversidade se torne uma fonte de enriquecimento e de compreensão recíprocos.

Finalmente, gostaríamos de salientar que a aquisição da LA como LC2 no Brasil é, sem dúvida, uma situação de aquisição de competência intercultural comunicativa, que pode ser encarada como parte da aquisição de uma competência multilíngue, como sugerido pelo Conselho Europeu (2001), cujos parâmetros norteiam o ensino da LA em todos os países da Europa e do mundo. É nossa intenção, com este trabalho, iniciar investigações mais aprofundadas no âmbito do ensino-aprendizagem de línguas sob a perspectiva de Língua/Cultura-2, esperando contribuir para a efetiva integração dos fatores cultural e linguístico em sala de aula, para o desenvolvimento e para a adequação de metodologias de ensino que partam desse princípio.

Referências bibliográficas

- AMMON, U. Zur Stellung von Deutsch im globalen Sprachsystem. In: *Projekt*. Rio de Janeiro: ABRAPA. 47 (7), 2009, 36-44.
- ANDRADE, M. C. Símbolos da Páscoa. In: *Pesquisa Escolar On-Line*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009. <http://www.fundaj.gov.br> (06/08/2009).
- CAMERER, Rudolf. Sprache – Quelle aller Missverständnisse. Zum Verhältnis von Interkultureller Kompetenz und Sprachkompetenz. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 12(3), 2007, 15 p
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Edições Melhoramentos/INL/MEC, 1979.
- CHROMIEC, E. Von der Offenheit des Kindes im interkulturellen Kontakt. In: *Frühes Deutsch – Fachzeitschrift für Deutsch als Fremdsprache und Zweitsprache im Primarbereich*. Goethe-Institut/wbv. Heft 2, 2004
- FLEURI, R.M. Intercultura e Educação. Ver. Bras. Educ. [online]. 2003, n.23, pp. 16-35. http://www.ced.ufsc.br/~mover/html/FLEURI_1998_EI_desafios_emergentes.htm (03/02/2010)
- FERREIRA, M. A.V. *Percepção, Interculturalidade e ensino de língua/ cultura estrangeira: diferentes olhares sobre anúncios publicitários brasileiros e alemães*. Tese de doutorado. PUC-Rio/Rio de Janeiro, 2010.
- GÖTZE, L.; MUELLER-LIU; P. TRAORÉ, S. (Ed). *Kulturkontrastive Grammatik-Konzepte und Methoden*. Frankfurt am main: Peter Lang, 2009.
- HAUSSTEIN, A. Interkulturelle Kompetenz. In: *DaF-Brücke – Zeitschrift der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer Lateinamerikas*. (7), 2007, 9-14.
- HEYE, J. Considerações sobre bilingüismo e bilingüidade: revisão de uma questão. In *Revista Palavra*. Rio de Janeiro:Ed. Trarepa, 2003, 30-38

- LEWIS, Paul (Ed.). *Ethnologue: Languages of the World*. Dallas: SIL International, 2009.
- RIBEIRO, A. “*LINGUA TUA MANIFESTUM TE FACIT: Considerações sobre identidade lingüística e cultural no Brasil*”. Dissertação de Mestrado. PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2000.
- SAVEDRA, Mônica. M. G. Política Lingüística no Brasil e no Mercosul: o ensino de primeiras e segundas línguas em um bloco regional. *Revista Palavra* (11): Rio de Janeiro: Trapera, 2003, 39-54.
- SAVEDRA, Mônica Bilingüismo e bilingüidade: uma nova proposta conceitual. In: SAVEDRA, M.M.G. & SALGADO, A.C. *Sociolingüística no Brasil: uma contribuição dos estudos sobre línguas em/de contato*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2009, 121-140.
- SAVEDRA, M. M. G., HEYE, Jürgen. Línguas em contato: Aspectos sociolingüísticos e políticas de línguas minoritárias In: *Estudos Sociolingüísticos: os quatro vértices do GT da ANPOLL* . Belo Horizonte: Editora da Faculdade de Letras da UFMG, 2006, 141-157.

Recebido em 01/08/2010

Aprovado em 25/10/2010

Kahn, D. M. – A janela da esquina (resenha)

A janela da esquina de meu primo
de E. T. A. Hoffmann: uma imagem fiel da vida
eternamente mutável

Daniela Mercedes Kahn¹

HOFFMANN, E. T. A. *A janela da esquina de meu primo*. Tradução: Maria Aparecida Barbosa, Ilustrações: Daniela Bueno, Posfácio: Marcus Mazzari. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

A janela da esquina de meu primo (1822), lançamento ilustrado da Cosac Naify com tradução de Maria Aparecida BARBOSA, é um escrito ímpar dentro da variada obra de E. T. A. HOFFMANN. Ele não se filia à vertente fantástica desse expoente do romantismo alemão. Tampouco representa o Hoffmann crítico e irônico, autor de deliciosas sátiras, como *O pequeno Zacarias* e *Mestre Pulga*, ou do romance de formação paródico, *As opiniões do Gato Murr*. De acordo com o abrangente posfácio de Marcus Mazzari, essa última narrativa, concebida durante a doença terminal que paralisou os membros do escritor, é já uma precursora da representação realista.

Para o leitor contemporâneo, cercado de imagens virtuais, esse texto evoca, antes de tudo, o prazer quase esquecido de observar a multidão através da janela. Porém esta não é a única característica capaz de despertar o interesse do leitor atual. Destaquem-se pela sua modernidade a ficção de fundo autobiográfico, a tematização do cotidiano burguês, o enredo aberto protagonizado por um homem anônimo, a

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: danielak@ig.com.br

contemplação substituindo a ação, a fragmentação do espaço e, finalmente, a mobilidade do olhar antecipando a câmara cinematográfica ou televisiva.

O protagonista da história é um escritor paralítico; o narrador, o primo visitante. Ambos compartilham o espetáculo de uma manhã de feira berlinense pela janela do quarto deste último. É o olhar do escritor que guia a sua visita através dos meandros da feira, arquitetando pequenos enredos para as personagens que perscrutam com as suas lunetas. Lembremos que, numa situação análoga, a observação atenta do que acontece diante da sua janela leva o protagonista igualmente imobilizado do filme de Alfred Hitchcock, *A janela indiscreta* (1954), à solução de um crime.

Em *A janela da esquina de meu primo* os dois primos que observam a feira encarnam aspectos distintos do incansável contador de histórias: o primeiro é um autorretrato fiel do Hoffmann doente, que não dispensa os toques humorísticos da touca vermelha e do camisolão de Varsóvia; o visitante, por sua vez, é o elo entre o escritor recluso e o mundo externo. Ele incorpora o desejo de cura do autor e sua esperança de poder se misturar à mesma multidão que observa da janela.

Do ponto de vista do horizonte de expectativa do texto, ele também prefigura o leitor ideal: um discípulo aberto e participativo das lições de um mestre que, embora inválido, muito tem a ensinar. Desta forma, o intuito pedagógico dos diálogos platônicos evocado pela conversa instrutiva dos dois primos à janela se estende também aos futuros leitores.

Graças ao profundo conhecimento de composição pictórica de Hoffmann, a feira surge perante seus dois observadores como um mosaico de pequenas cenas, cujos atores se destacam por alguns instantes para logo submergirem na vasta multidão colorida. No plano espacial maior, a própria janela do quarto de esquina separa a multidão agitada do escritor paralítico que definha no seu quarto.

Não se pode esquecer que as duplicações, divisões e fragmentações dos elementos textuais são recursos recorrentes na obra do autor para expressar uma realidade cindida, na qual se circunscreve um protagonista atormentado que busca a completude impossível na figura de seu duplo. Note-se, todavia, a diferente aplicação desse expediente nos textos românticos do escritor onde ele configura personagens loucas, criaturas híbridas, enredos estilhaçados. Em *A janela da esquina de meu primo* o escritor entrevado se destaca pela lucidez. Sendo assim, a fantasmagoria romântica cede

lugar às limitações de espaço, de movimento e até mesmo do alcance do olhar impostas pela realidade concreta. Ao aplicar técnicas de edição moderna a imagens de época, Daniel Bueno criou as belas ilustrações que dialogam diretamente com esse modo de composição do texto, enfatizando perfis, recortes, justaposições e deslocamentos de plano.

A grande variedade de tipos populares dessa feira berlinense de 1822 é, outrossim, um exemplo vivo das conquistas de espaço social dos diversos segmentos da burguesia urbana alemã. São eles os maiores beneficiados pela transformação então em curso de uma sociedade agrária feudal num estado capitalista moderno. A nova condição de cidadania é a responsável pela melhoria dos costumes e pelo aumento da cortesia entre as classes populares destacadas pelo primo escritor. Eis porque, malgrado comportamentos antissociais individuais, a feira se apresenta aos olhos dos seus observadores como uma “imagem amena do bem-estar e da vida social pacífica” (HOFFMANN 2010: 53).

Porém, o estado terminal do escritor ressalta um dos temas centrais da narrativa: a natureza passageira da vida. Pois, como ele, também a feira está com os momentos contados. E, como ele, as também anônimas personagens da feira que sua luneta destaca são os protagonistas efêmeros de uma cena fugaz. Até mesmo a dúbia mensagem de consolo fixada à cabeceira da cama do inválido reforça esta transitoriedade.

Apesar disso, e malgrado a exclamação de pena que encerra *A janela da esquina de meu primo*, o tom da narrativa não é de lamento. Muito pelo contrário! A mirada compassiva é sabiamente delegada ao narrador enquanto o olhar do escritor paralítico se volta incessantemente para o exterior. Graças a essa dupla perspectiva o texto veicula uma intensa vontade de viver que teima em se realizar dentro dos estreitos limites do possível.

Essa narrativa de 1822 impressiona pela sua vitalidade, principalmente se considerarmos as condições de sua produção e o seu teor autobiográfico. Nesse sentido ela contrasta positivamente com o cansaço existencial que emana de tantas manifestações literárias atuais (sobretudo da literatura alemã contemporânea), cujos tópicos incansáveis são o desgaste e o sucateamento dos valores, hábitos, condições e instituições da vida contemporânea.

Kahn, D. M. – A janela da esquina (resenha)

Nesse intenso confronto que propõe entre destino individual e experiência coletiva, realidade e ficção, a existência que se esvai e a arte que perpetua, a grande vitoriosa é essa narrativa de quase dois séculos que nos lega uma imagem fiel da vida eternamente mutável.

Recebido em 01/10/2010

Aprovado em 12/10/2010