

SONNENAUFGANG AM AMAZONAS.
GOETHES FARBENLEHRE UND DIE BRASILIANISCHE MODERNE*

Willi Bolle**

für Eberhard Lämmert

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wie ist Mário de Andrades Darstellung der Morgendämmerung am Amazonas konstruiert? Bevor wir in Einzelheiten gehen, sollten wir uns holistisch-hermeneutisch vergegenwärtigen, daß dem Text eine vorgegebene Form zugrunde liegt, die Gattung des Tableaus, in der doppelten Tradition von Humboldts Ansichten der Natur (*tableaux de la nature*) und Baudelaires Gedichten zur Landschaft der Großstadt. Im Hintergrund steht insbesondere der ästhetische Topos des "Crépuscule du Matin", wie das von dem Dichter verfaßte Schlußpoem der *Tableaux parisiens* lautet. In dem hier ausgewählten Tableau Mário de Andrades verdichtet sich sein Reise-Tagebuch zur Darstellung einer Landschaft. Man kann vielleicht so weit gehen, darin die Konstruktion eines Brasilien-Bildes zu sehen oder, den Horizont noch weiter öffnend, die visionäre Skizze einer aus der Perspektive der Tropen entworfenen Kultur. Zwar weisen darauf nur wenige unscheinbare Merkmale im Text, doch läßt sich nicht das gleich zu Beginn gesetzte Himmelzeichen, das Erscheinen eines Kometen (in Satz 2), als Ankündigung einer neuen Zeit deuten?

Im übrigen stellt sich Mário de Andrades Tableau der Morgendämmerung ganz und gar in den Dienst der Darstellung der Farben, begleitet von einigen Luft-, Temperatur- und Klangbewegungen. Die Farben sind die Protagonisten des Textes. Ihr Erscheinen ereignet sich zwischen "tiefer Nacht" (*noite funda*, Satz 1) und blendendem Sonnenlicht (*o sol [...] claro, mui claro, claríssimo*, Satz 24). Ganz im Sinne GOETHEs vollzieht sich die Entstehung der Farben innerhalb der Wechselwirkung von Helligkeit und Dunkel. Der Rahmen wird durch das Urphänomen, die Polarität zwischen Licht und Finsternis, gebildet: "Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Helle, auf der anderen die Finsternis, das Dunkle, wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen [...] entwickeln sich [...] die Farben [...] durch einen Wechselbezug [...]" (*Farbenlehre*, S. 81. Finsternis: maximale Ruhe und Empfänglichkeit des Auges. Helles Sonnenlicht: maximaler Reiz oder gar Überreizung des Sehorgans.)

Im Sinne dieser theoretischen Vorgaben läßt sich das in einem Stück komponierte Tableau in zwei Abschnitte untergliedern. Der erste (Satz 1

bis Satz 11) hat die Schwellenerfahrung der Dämmerung zum Gegenstand, das Vorspiel im Raum zwischen Licht und Dunkelheit, also die Phase vor dem Entstehen von Farben. Am Ende dieses Textsegments wird Farbe als "sich definierende" Erscheinung erstmals genannt: *a cor* – "die Farbe", allgemein. Von daher sich entfaltend, handelt der zweite Abschnitt (Satz 12 bis Satz 24) vom Auftreten der einzelnen, sich nun individuell ausdifferenzierenden und dabei auch sich einander mischenden Farben.

In dem langen Vorspiel tritt noch keine eigentliche Farbe auf den Plan. Wohl aber deren Ankündigung. Doch vergewissern wir uns zunächst des Anfangszustandes der Finsternis. Absolut gegenwärtig ist sie nur in dem Ausdruck: *noite funda* – "tiefe Nacht" (Satz 1). Dann wird sie relativ: *um instante de escuridão* – "ein Moment von Dunkelheit" (Satz 3), *barra escura* – "schwarzer Riegel" (Satz 6) und *pretejando* – "[Wolken] schwärzend" (Satz 9). Komplementär dazu sind die Helligkeitswerte anfangs nur mutmaßlich wahrnehmbar: *Parece que vai clarear, mas [...]* – "es scheint hell zu werden, aber [...]" (Satz 3). Als Träger der Taten des Lichts erscheint nicht der Himmel, sondern der Fluß: das Wasser des Rio Madeira (ein mächtiger Nebenfluß des Amazonas) ist "heller als der Himmel" – *mais clara que o céu* (Satz 7).

Mário de Andrades Text liest sich in seinem ersten Teil wie ein Versuch über die Genesis oder Kosmogonie der Farben. Dies in einer Region der Erde, in der nach den Worten eines anderen brasilianischen Schriftstellers, Euclides da Cunha, die Schöpfung noch im Gang ist. Das zeigt sich insbesondere an der Art und Weise, wie der Dichter die Farben benennt, die vor den eigentlichen Farben auftreten und für die es in der Sprache kaum präzise Bezeichnungen gibt. Mário de Andrades Darstellung der Farbentstehung ist durch Treue zum Materialen und Elementaren gekennzeichnet: er spricht von *cores aguadas* – "wässrige Farben" (Satz 8), den Bereich von Durchsichtigkeit und Trübe damit ausmessend. Die dem Austragen der Farben vorangehende Undifferenziertheit bezeichnet er mit dem Ausdruck, der Tag sei "eher ein unschlüssiges Licht als eine bestimmte Farbe" – *mais luz indecisa que cor definida* (Satz 9). In einer Momentaufnahme wird hier der Augenblick der Ent-

stehung von Farbe aus einem Zögern des Lichts im Angesicht der Dunkelheit festgehalten.

Verzögerung ist das Bauprinzip dieses Textes. In Spiel und Gegenspiel von Licht und Finsternis, in der Begegnung der Naturelemente Himmel und Fluß – der "Meeresfluß" – *o rio mar*, wie der Amazonas genannt wird – entsteht die Farbe und erwacht das Leben. Die Natur mit den Farben wird dabei anthropomorphisiert: Der Fluß "reckt und streckt sich" – *se espreguiça* in einem ersten "Verlangen nach Farbe" – *desejo de cor* (Satz 4). Die Farbe bekommt dadurch eine körperliche, erotische Qualität. Auch in anderen Wendungen des Textes wird sie zum Träger von Körperlichkeit: Die beinahe eiskalte Luft weckt die Farben "aus ihrer Schläfrigkeit" – *cochilos das cores* (Satz 5). Farbe ist Physis, eine aktive und passive Schauspielerin: im Osten "einige Arme wässriger Farben" – *uns braços de cores*; "willenlos", "in ausgedehnter Muße" – *sem vontade, numa indolência enorme* (Satz 8). Ist diese Anthropomorphisierung als eine Annäherung an archaisches Denken zu verstehen, das auch Goethes Wort von den "Taten und Leiden des Lichts" zugrunde liegen mag?

Bevor wir uns vom ersten Textabschnitt dem zweiten zuwenden, ein Blick auf ein Schlüsselwort, das in der Übergangszone zwischen dem Vorspiel der Farben und ihrem eigentlichen Auftritt erscheint. Ein Wort, das mit dem Thema des Sonnenaufgangs gar nichts zu tun hat, hier aber strategisch einmontiert wurde: der zu dem geschilderten Naturvorgang kontrapunktische Begriff *civilização* – "Zivilisation" bzw. "Kultur" (Satz 10). Ein Dialog zwischen Natur und Kultur wird damit nahegelegt. Das Profil dieser Kultur wird im Vorübergehen nur eben skizziert. Der "erste Laut", den das beschreibende Subjekt hört (man beachte die sparsame Verwendung des "Ich" im Vergleich zu dem Text von Martius) ist der "Hahn(enschrei)" einer "in der Hängematte der Hütte aus Kokospalmenblättern" – *na rede da casinha de palha de coqueiro* "noch schlafenden" Kultur. Wir werden weiter unten sehen, wie diese Schilderung einer Morgendämmerung am Amazonas sich zu Mário de Andrades Kulturtheorie in Verbindung setzen läßt.

Im zweiten Textabschnitt, der ganz und gar dem Auftritt der Farben gewidmet ist, erscheinen diese in fünf verschiedenen Bewegungen.

Erstens, das Auftreten der Grundfarben. *Cores novas* (Satz 12) sind "neue", "frische" Farben, solche, für die der von der Dunkelheit ausgeruhte Blick besonders empfänglich ist. Als erste deutlich hervortretende Farbe erscheint, entstehend aus der Aufhellung der totalen Finsternis des Weltalls durch das Sonnenlicht und seine Brechung im trüben Medium der Erdatmosphäre, das Blau – *azul* (Satz 13). Es erhält bei Mário de Andrade eine bestimmte kulturelle Besetzung als "Zierfarbe unserer Lieben Frau" – *cor de enfeite de Nossa Senhora* –, eine religiöse Konnotation, die auf das Mittelalter zurückgeht und von der Romantik wieder aufgenommen wurde. Als zweite Grundfarbe erscheint Rot, jedoch nicht in seiner intensiven Ausprägung, sondern in der zarteren Tönung des Rosafarbenen – *roseado* (Satz 14). Im Unterschied zu Goethe, dem sie als Lieblingsfarbe der weiblichen Jugend galt, wird sie bei Mário de Andrade ins Negative gezogen: "ohne Anmut", "zitternd", "malaria-schwanger" – *maleiteiro* –, anklingend vielleicht an Baudelaires Ästhetik des Bösen, besonders in dem Gedicht "Le Crépuscule du Matin", wo das Rot als Farbe des Blutes von Kranken (*sang écumeux*) auftritt. In der Übersetzung Walter Benjamins lautet der entsprechende Vers: "So wie ein Schluchzen stirbt am Blutsturz aus den Lungen". Die dritte Grundfarbe ist unscheinbar: ein "farbloses Gelb" – *amarelo incolor* (Satz 14), das alsbald in Weiß verblaßt.

Die zweite Farbbewegung, durch Steigerung gekennzeichnet, wird durch das Kontrastmedium einer Wolke eingeleitet. Sie zieht ein "lebhaftes Violett" – *roxo vivo* (Satz 15) nach sich, das sich zur "Scharlachfarbe" – *escarlata* (Sätze 16 und 17) steigert. Das ist die höchste Steigerungsstufe, die zur Überreizung des Auges führt, eine Farbe, die, GOETHE zufolge, den Gebildeten "unerträglich" ist (S. 252). Die Wahrnehmung verbleibt jedoch in dieser Reizzone, und es entfalten sich weitere Farbkulminationen: ein "glänzendes Rosa" – *rosa brilhante*, ein lebendiges "fleischfarbenes Rot" – *encarnado* und das edle "Gold" – *ouro*

(Satz 17). Hier werden Farben in ihrer höchsten Pracht und Energie vorgestellt, *colores emphatici*, wie sie in der *Farbenlehre* (S. 226) heißen. Dann klingt das Ganze in einem sich rosa färbenden Horizont aus – *roseia* (Satz 18).

Die dritte Bewegung ist reines Spiel der Farben. Die Wolken werden belebt, vermenschlicht, sie "fassen Mut" und treten als ein mit leuchtenden Aureolen geschmückter "Festzug" auf: "helles Licht" – *luz clara*, "vollkommenes Orange" – *laranjas perfeitos* und "blondes Weiß mit lebendiger kindlicher Miene" – *brancos-louros com ar de vida infantil* (Satz 19). Bald macht die "verdammte" hell scheinende Sonne diesen Wahrnehmungen ein Ende. In ihnen klingt ein künstlerisches Programm an, das BAUDELAIRE in seiner Schrift *Le peintre de la vie moderne* (1863) als das Bestreben formulierte, "die lebendigen Eindrücke der Kindheit" zurückzugewinnen, um sie dann mit der Erfahrung des Erwachsenen zu verarbeiten (vgl. S. 1159).

Übrigens ist Baudelaires Theorie der Modernité, die Dialektik des Vorübergehenden und des Dauerhaften, in nuce in Goethes Farbenlehre enthalten. Man vergleiche die folgenden beiden Textstellen: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (BAUDELAIRE, S. 1163). In der Abteilung über die chemischen Farben schreibt GOETHE abschließend zu den Verfahren der Entziehung: "So wären wir, bei Betrachtung des Entziehens, der *Flüchtigkeit* und *Vergänglichkeit* glänzender Farberscheinungen, wieder auf die Forderung der *Dauer* zurückgekehrt, und hätten auch in diesem Sinne unsern Kreis abermals abgeschlossen" (S. 201, Hervorhebung W.B.). Diesen Vergleich zu entwickeln, etwa im Rahmen der Landschafts- und Historien- bzw. Gesellschaftsmalerei, wäre ein Thema für sich.

Spielten sich bisher die Farbbewegungen am Himmel ab, so bringt der vierte und vorletzte Akt, angekündigt durch die "hellerleuchtete Kräusel Fläche" des Flusses – *crepe clarissimo* (Satz 20), die Entfaltung

des Schauspiels im Medium der spiegelnden Wasser. In Goethes Nomenklatur handelt es sich um physikalische Farben. Unter Wasser sehen wir ein gleichsam magisch "lohes und schwefelndes" Feuer – *fogaréu chofrenado* (Satz 21). Durch den Kontrast auf der Minus-Seite – der Fluß ringsumher wird zu "Dunkel" und "reinem Grau" – *se escurenta, cinza pura* – und durch die Brechung der Farben im Wasser intensiviert sich ihre Leuchtkraft. Tief unter Wasser die schmelzende, Reflexe aus sendende Farblache und im Zenith ihr "goldorangener Brennpunkt" – *foco de ouro laranja*. Wiederum ein Punkt maximaler Steigerung. Das ins Rötliche gesteigerte Gelb, so Goethe in der *Farbenlehre*, "wächst an Energie und erscheint im Rotgelben mächtiger und herrlicher" und "das angenehm heitre Gefühl, das uns das Rotgelbe noch gewährt, steigert sich bis zum unerträglich Gewaltsamen im hohen Gelbroten" (S. 250 f.). Eben dieses Moment der Gewalt – "gewaltige Größe" – *violenta grandeza* – wird von Mário de Andrade ausdrücklich evoziert, zusammen mit dem Begriff des "Erhabenen" – *sublime* (Satz 22).

In der letzten Textphase leuchtet ein ganzes Spektrum von Farben gleichzeitig auf: ein "höchst lebendiges Blau" – *azul vivíssimo* und Töne (es sind alles Pluralformen) von "Rosa" – *rosas*, der noch nicht genannten Schmutzfarbe "Braun" – *marrons*, "Grünorange" – *verdes laranjas* und "Gelb" – *amarelos* (Satz 23). Dabei ist Grünorange eine Farbe, die es gar nicht geben dürfte, denn nach der von Britta Kaiser-Schuster auf dem Weimarer Symposium darlegten Theorie wird bei den Farbmischungen entweder die Rotstrecke oder die Blaustrecke ausgeblendet. In dieser, von Mário de Andrade geschaffenen surrealistischen Mischung sind jedoch beide Segmente simultan vorhanden. Nachdem der gesamte Farbkreis zur Darstellung kam, wird, ausgehend von dem lichtnahen Gelb, die Überblendung der Farben eingeleitet durch die sich steigende Helligkeit der Sonne, die vom Auge schließlich nicht mehr ertragen werden kann.

Soweit zur Konstruktion des Textes. Fassen wir nach der analytischen Betrachtung der einzelnen Farben und ihrer Bewegungen wieder-

um das Ganze ins Auge. Die holistische Idee der Naturanschauung, die Forschern wie Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Philipp von Martius sowie besonders auch Goethe noch vertraut war, ist mit der Spezialisierung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert verloren gegangen. In den Bauplänen und Gattungen der Künste und in der von Mário de ANDRADE (1925: 294) formulierten Idee einer **neuen Aisthesis** – *nova aestesia* hat sich dieses holistische Moment jedoch bewahrt.

Eine solche Gattung, im Schnittpunkt von Naturwissenschaften und Künsten, ist das Naturgemälde. Nicht von ungefähr läßt Goethe im Schlußteil seiner *Farbenlehre* den Maler Philipp Otto Runge zur Sprache kommen. Dabei steht, dem Thema entsprechend, Runge's Farbtheorie im Vordergrund, während seine Landschaftstheorie nur kurz gestreift wird. Gerade diese aber möchte ich hier näher betrachten, weil es mir um die Frage geht, wie die einzelnen Farbmaterialien zur Gestaltung eines holistischen Natur- und Kultur-Gebildes, zu einem Landschafts-Tableau, eingesetzt werden können. In der Tat war RUNGE daran interessiert zu erforschen, "aus welchen Stoffen gemischt" der Effekt des "[Sehens] einer schönen Gegend" wiederzugeben wäre (apud GOETHE, S. 286 f.).

Landschaftsmalerei wurde in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Betonung nationaler Interessen politisch hochbedeutend. Die Landschaft war Darstellung des Landes (vgl. DÉCULTOT und HELMREICH 1997). Diese nationale Komponente der Romantik wirkte nach Lateinamerika hinüber und spielte in dem Streben nach Unabhängigkeit und in der Identitätsbildung der jungen Länder eine zentrale Rolle. Ein Jahrhundert später geht es dem Modernisten Mário de Andrade um eine Bestandsaufnahme und Revision des romantischen Erbes.

Landschaft ist die vom Auge des Betrachters konstruierte Gegend. Zum Begriff der Landschaft bei Runge gibt es eine aufschlußreiche Studie der Pariser Germanistin Élisabeth DÉCULTOT (1996). Runge benutzt, wie sie darlegt, Landschaft als ästhetisches Programm, und richtet dabei

seinen Blick auf die Darstellungsmittel und auf das Benennen. Er ist am verbalen Zwiegespräch mit der Sprache der Farben interessiert und spricht ausdrücklich von "Hieroglyphen der Natur", von einer "Grammatik der Landschaft". Durch das Primat, das er dabei den Materialien (Farben und Tönen) zumißt, erfolgt eine Loslösung vom Mimesisprinzip und eine Bewegung in Richtung der Nicht-Figurativität, der Abstraktheit. In dieser Materialbetontheit bei Runge, Tieck und auch bei Goethe kann man Ahnungen einer radikal neuen Darstellungsweise sehen; freilich mit dem Vorbehalt, daß spezifische Gegebenheiten und Kategorien der Avantgarden nicht ohne weiteres auf die Romantik zurückprojiziert werden dürfen. Soweit, hier knapp resümiert, die Ausführungen von Élisabeth Décultot. Im Tableau Mário de Andrades finden sich sowohl Impulse der politischen Landschaftstheorie der Romantik als auch der Materialzentriertheit der Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre.

Zum Schluß soll dieser Text-Kommentar durch die Dimension einer Interpretation erweitert werden. Meine Frage lautet: Läßt sich die geschichtliche Signatur der von Mário de Andrade aus Farben montierten Landschaft erforschen? Damit würde ein historiographisches Moment in die Diskussion der Farbenlehre eingebracht.

In der Analyse von Mário de Andrades Tableau des Sonnenaufgangs fanden wir, diskret, aber an strategischer Stelle das Bild einer "noch schlafenden" "Zivilisation" bzw. "Kultur" in den Text eingewoben. Es wurde von der Naturerscheinung der Farben nahezu überblendet. Viel deutlicher aber wird der Kultur-Begriff sichtbar, wenn wir uns nun wiederum auf den größeren Zusammenhang des Tableaus, nämlich das Tagebuch der Amazonas-Reise als Ganzes, besinnen.

Wie schon in der Poesie Baudelaires, so steht auch hier die Gattung des Tableau in engem Zusammenhang mit dem Motiv der Reise. Mário de Andrades Feerie einer *Invitation au voyage* realisiert sich bald als eine Reise ins Land der Kindheit, bald als eine Reise den Fluß der Flüsse aufwärts, gegen den Strom der Geschichte, zurück zu den Anfän-

gen der Kultur und Zivilisation in Amerika. An den Quellen dieses Stroms, auf den Hochländern der Anden, existierte in präkolumbianischer Zeit eine solare Kultur. Als deren Wahrzeichen ist bis auf den heutigen Tag in Macchu Picchu der *Intihuinta* zu sehen, der rituelle Stein, an dem die Sonne "festgemacht" wurde (vgl. KAUFFMANN DOIG, S. 699). An verschiedenen Stellen in Mário de Andrades Reisebericht finden sich ethnologisch-gesellschaftliche oder auch episch-utopische Momente, die für das beobachtete Schauspiel der Farben einen geschichtlichen Bezugsrahmen bilden.

So wird an einer Stelle, weiter flußaufwärts, schon auf peruanischem Gebiet, in der Morgendämmerung von einem ironischen Indianer die Fabel von der Zivilisation erzählt. Es ist eine Entgegnung auf die Vorwürfe der Dekadenz, der elenden Hütten und des Müßiggangs, die er von dem Mann aus der Metropole sich anhören mußte. Dieser ruft dem Indianer den Wohlstand, die prächtigen Paläste und die Gesetzesstrenge seiner Vorfahren, der Inkas, in Erinnerung – zum Teil aus Wut darüber, daß der Einheimische ihm kein Rauschmittel verkaufen will. Der Indianer, der darauf besteht, daß sein Besucher wahre Poesie schreiben soll, erzählt ihm daraufhin die Geschichte von einem prächtigen Palast, den der Inka erbaute. Ein zweiter, von einem anderen Herrscher erbauter Palast jedoch erschien den Menschen noch prachtvoller. Und wiewohl verordnet wurde, daß sie diesen zu bewundern hätten, konnten sie nicht umhin, sich einen noch prachtvolleren Palast und noch vollkommenere Gesetze vorzustellen... Schwere Unruhen und Kriege waren die Folgen. Schließlich gaben die Indianer das Paläste-Bauen auf, und fortan lebten sie glücklich. Aber warum wolle er unbedingt ein Rauschmittel, fragt der ironische Erzähler seinen Besucher? Wäre es nicht besser, die in seiner Gesellschaft geltenden Gesetze zu befolgen? Was fehle ihm denn, sei er nicht gut versorgt mit Wohlstand und Glück?

Reisen bedeutet sich auf eine Route der Erkenntnis zu begeben. Welche Kultur- und Zivilisations-Erkenntnis hat Mário de ANDRADE von seiner Reise auf dem Amazonas mitgebracht? Zu seinem schriftstelleri-

schen Programm gehörte es, in Zusammenhang mit einer Reflexion über die "primitiven" Völker und Künstler, eine "neue Aisthesis" zu entwerfen (vgl. 1925, S. 240, 282, 293 f.). Auf seinem Weg auf dem Amazonasstrom zurück in Richtung Zivilisation erfindet er einen Indianerstamm: die Do-Mi-Sol-Indianer. Sie haben sehr eigenartige Sitten und Gebräuche, Wahrnehmungen und Sprachgewohnheiten. Das Leben ist für sie ein Übel, mit dem man fertig werden muß. Sie verfügen über vierzig verschiedene Worte um auszudrücken "Ich habe Hunger", aber über kein einziges um zu sagen "Ich bin satt". Der "andere" ist für sie stets "der Feind", aber sie können diesen Ausdruck so subtil differenzieren, daß der Feindes-Begriff dabei nahezu verblaßt. All dies hängt mit der außergewöhnlichen Fähigkeit der Do-Mi-Sol-Indianer zusammen, Töne zu artikulieren: halbe Töne, viertel Töne, fünftel, sechstel, siebentel Töne usw. Ihr größter Philosoph ist imstande, die Sprache der Vögel zu verstehen und zu sprechen.

Mit dieser Fabel von den Do-Mi-Sol-Indianern rückt Mário de Andrades Vision der Kultur, die eine Theorie der Armut und der Gewalt nicht ausspart, ganz nahe an eine Wahrnehmung der Natur heran. Komplementär zur Schaffung einer musikalischen Landschaft – auf eine solche läuft seine Darstellung des tropischen *Crépuscule du Matin* hinaus – erfindet er eine Kultur, die die Natur nicht als ihren Gegensatz begreift, sondern als einen Partner, mit dem sie Zwiesprache hält.

Im Licht dieses Textes aus der brasilianischen Moderne wäre auch Walter Benjamins negative Einschätzung von Goethes Beschäftigung mit der Naturwissenschaft, besonders der Farbenlehre, zu revidieren. Asyl und Sich Abdichten gegenüber der Gesellschaft und der Geschichte? Im Grunde schwanken Benjamins Bewertungen zwischen schroffer Ablehnung und unverhohlener Bewunderung. Kam nicht gerade die Tatsache, daß bei Goethe die naturwissenschaftlichen Studien "an der Stelle [stehen]", die bei anderen "die Ästhetik" einnimmt (GS II/2: 719), seiner eigenen Suche sehr entgegen? Von der *correspondance* zwischen Goethes Farbenlehre, dem Urphänomen der Aurora und Benjamins Farbsiglen

her läßt sich möglicherweise das Schlüssel-Konzept der Aura neu bestimmen, mit dem der Autor des *Passagen*-Projekts bis zuletzt experimentierte. So heißt es im Bauplan: "Vielleicht ist es notwendig, es mit dem Begriff einer von kultischen Fermenten gereinigten Aura zu versuchen? Vielleicht ist der Verfall der Aura nur ein Durchgangsstadium, in dem sie ihre kultischen Fermente ausscheidet um sich mit noch nicht erkennbaren anzureichern (*recte* für 'anzunähern')" (GS VII/2: 752 f.). Insbesondere geht es Benjamin um ein neues Verständnis der Natur. Er schreibt: "Das wahre Bild der vom befreiten Menschen bearbeiteten Natur bleibt noch zu entwickeln" (GS VII/2: S. 744 f.). Mit dieser Konzeption konvergieren Benjamins Bemerkungen zur Frauen-Emanzipation und zum **anthropologischen Materialismus** (GS V/2: 971-981) sowie zur Art des Umgangs der Antike [und der sogenannten "primitiven" Völker] mit dem Kosmos: "im Rausche" (vgl. GS IV/1, S. 146-148).

Lag nicht vielleicht in Goethes Option für das Studium der Natur eine Ahnung davon, wie das bürgerliche Kulturkonzept und der ihm entsprechende, von der Haltung des instrumentellen Rationalismus geprägte Naturbegriff überwunden werden könnte? Möglicherweise durch ein Studium, das Subjekt und Objekt mit Hilfe einer neuen Aisthesis miteinander vermittelt – wobei aber auch der Begriff der Technik mit einzubeziehen wäre.

Vielleicht sollte man, um die so gedachte Aufgabe als eine planetarische sich zu vergegenwärtigen, eine Ausgabe von Goethes Farbenlehre mit Mário de Andrades Darstellung des Sonnenaufgangs am Amazonas als Nachwort sich vorstellen.

Literaturverzeichnis

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Hrsg. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2. Aufl., 1983 (1. Aufl. 1976).

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista* (1925). In: *Obra imatura*. São Paulo/Belo Horizonte, Martins/Itatiaia, 3. Aufl., 195-300, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne" (1863). In: *Oeuvres complètes*. Hrsg. Y.-G. Le Dantec. Paris, Gallimard, 1152-1192, 1961.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. 7 Bände. Hrsg. Rolf Tiedemann et al. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972-1989.
- BOLLE, Willi. "As siglas em cores no 'Trabalho das Passagens', de W. Benjamin". In: *Estudos Avançados* (São Paulo) 10/27, 41-77, 1996.
- DÉCULTOT, Élisabeth. *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tusson, Du Lérot, 1996.
- DÉCULTOT, Élisabeth/ HELMREICH, Christian. "Présentation. Paysage et modernité." In: *Revue Germanique Internationale* 7 (*Le Paysage en France et en Allemagne autour de 1800*), 5-16, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Zur Farbenlehre*. Hrsg. Manfred Wenzel. Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1991.
- KAUFFMANN DOIG, Federico. *Manual de Arqueologia Peruana*. Lima, Iberia S.A., 7. Aufl., 1980.
- SPIX, Joh. Bapt. von / MARTIUS, Carl Friedr. Phil. von. *Reise in Brasilien 1817-1820*. 3 Bände. Stuttgart, Brockhaus, 1980 (Erstausgabe: 1823-1831).

Anhang

Die Nummern in [...] wurden zur Erleichterung der Referenzen eingefügt.

Text 1: Carl Friedrich Philipp von MARTIUS. *Reise in Brasilien 1817-1820*. Band 3. Stuttgart, Brockhaus, 1980 (Erstausgabe: 1823-1831), S. 889-891:

Da dieser Reisebericht auch ein Spiegel unsers innern Lebens seyn, dem freundlichen Leser nicht bloss von dem Gegenständlichen unserer

Beobachtungen Kunde geben soll, so sey erlaubt, dass der Herausgeber ein Blatt seines Tagebuchs beifüge, welches freilich in einer andern, als der gewöhnten Form, die Stimmung und Auffassung jener unvergesslichen Gegenwart beurkundet. –

"Pará, den 16. August 1819. Wie glücklich bin ich hier, wie tief und innig kommt hier so Manches zu meinem Verständnisse, das mir vorher unerreichbar stand! [1] Die Heiligkeit dieses Ortes, wo alle Kräfte sich harmonisch vereinen, und wie zum Triumphgesang zusammen-tönen, zeitiget Gefühle und Gedanken. [2] Ich meine besser zu verstehen, was es heisse, Geschichtsschreiber der Natur seyn. [3] Ich versenke mich täglich in das grosse und unaussprechliche Stilleben der Natur, und vermag ich auch nicht, es zu erfassen in seiner göttlichen Pragmatik, so erfüllt mich doch die Ahnung seiner Herrlichkeit mit nie gefühlten Wonneschauern. – Es ist 3 Uhr Morgens; ich verlasse meine Hangmatte, denn der Schlaf flieht mich Aufgeregten; ich öffne die Läden, und sehe hinaus in die dunkle, hehre Nacht. Feierlich flimmern die Sterne, und der Strom glänzt im Widerscheine des untergehenden Mondes zu mir herüber. Wie geheimnissvoll und stille ist Alles um mich her! Ich wandle mit der Blendlaterne hinaus in die kühle Varanda und betrachte meine trauten Freunde: Bäume und Gesträuche, die um die Wohnung herstehen. [4] Manche schlafen mit dicht zusammengelegten Blättern, andere aber, die Tagschläfer sind, ragen ruhig ausgebreitet in die stille Nacht auf; wenige Blumen stehen geöffnet; nur ihr, süssduftende Paullinienhecken begrüset mit feinstem Wohlgeruche den Wanderer, und du erhabene, düsterschattende Manga, deren dichtbelaubte Krone mich gegen den Nachthau schützet. Gespensterhaft flattern grosse Nachtschmetterlinge um die verführenden Lichter meiner Laterne. Immer stärker durchnässt der Thau die frisch aufathmenden Wiesen, und die Nachtluft legt sich feucht auf die erwärmten Glieder. [5] Eine Cicade, die im Hause wohnt, lockt mich mit heimischem Gezirpe wieder hinein, und leistet dem glücklichen Halbträumer Gesellschaft, der den Tag erwartet, vom Gsumse der Mosquiten, den paukenähnlichen Schlägen des Ochsenfrosches, oder dem klagenden Rufe des Ziegenmelkers wach erhalten. [6] Um fünf Uhr

seh' ich ringsum den Morgen dämmern; ein feines gleichmässiges Grau, mit Morgenroth verschmolzen und davon erheitert, umzieht den Himmel; nur der Zenith ist dunkler. [7] Die Formen der Bäume treten näher und näher, der Landwind der im Osten aufsteht, bewegt sie langsam: – schon schimmern rosenrothe Lichter und Reflexe um die Kuppeln der domartig gewölbten Caryocar-, Bertholetia- und Symphoniastämme. Die Zweige, die Blätter regen sich; die Träumer wachen auf, und baden in der erfrischten Morgenluft; Käfer fliegen, Mücken summen, Vögel rufen, Affen klettern schreiend ins Dickicht zurück; die Nachtschmetterlinge suchen lichtscheu taumelnd ihre Waldnacht wieder; auf den Wegen regt sich's, die Nagthiere laufen ins Gemäuer zurück, und die hinterlistigen Marderarten schleichen sachte vom Geflügel, dem der prunkende Haushahn den Morgen ausruft. [8] Immer heller wird's in der Luft; – der Tag bricht an; – eine unbeschreibliche Feier liegt über der Natur: die Erde erwartet ihren Bräutigam; und siehe! [9] Da ist er: wie rothe Blitze leuchtet der Sonnenrand, jetzt steigt die Sonne empor, – in einem Nu ist sie ganz über dem Horizonte, auftauchend aus feurigen Wellen, und wirft glühende Strahlen über die Erde hin. [10] Die magische Dämmerung weicht, grosse Reflexe flüchten sich verfolgt von Dunkel zu Dunkel, und auf einmal steht rings um den entzückten Beschauer die Erde in frischem Thauglanz, festlich, jugendlich heiter: die schönste Braut. Kein Wölkchen am Himmel, ungetrübt wölbt er sich über der Erde. Alles ist Leben; Thiere und Pflanzen im Genuss, im Kampf. Um sieben Uhr beginnt der Thau zu verschwinden, der Landwind lässt etwas nach, schon wird die zunehmende Wärme bemerklich. [11] Die Sonne steigt schnell und senkrecht am klaren und durchsichtig blauen Himmel auf, in welchem alle Dünste gleichmässig aufgelöst sind, bis sich späterhin, niedrig am westlichen Horizonte, kleine, weissflockige Wolken bilden; diese spitzen sich gegen das Taggestirn zu, und verlängern sich allmählich weiterhin am Firmamente. Um die neunte Stunde wird die Wiese ganz trocken; der Wald steht im Glanze seiner Lorbeerblätter; andere Blüten entfalten sich, andere hat schneller Liebesgenuss bereits hinweggerafft. [12] Noch eine Stunde später, und die Wolken wölben sich hoch auf, sie gestalten sich zu breiten, dichteren Massen, und ziehen bisweilen verdunkelnd

und kühlend unter der Sonne hin, die in leuchtender Fülle die Landschaft beherrscht.

Text 2: Mário de ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. Hrsg. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2. Aufl. 1983, S. 136-138:

5 de julho – [1] Ainda a noite é funda. [2] Núcleo de um cometa no alto, em cima da proa. [3] Parece que vai clarear mas logo bate um instante de escuridão intensa. [4] Antes de qualquer prenúncio de claridade no céu, é o rio que principia a alvorada e se espreguiça num primeiro desejo de cor. Bate um frio nítido. No conchego morno e mais que úmido, positivamente molhado do noturno, sai brisando de uma volta do rio um ar quase gélido que esperta. [5] Esperta os primeiros cochilos das cores apenas, nenhuma ave por enquanto. Um aroma vago, quase só imaginado, porque os rios da Amazônia não têm perfume, um perfuminho encanta os ares e se sente que o dia vai sair por detrás do mato. E então o horizonte principia existindo. [6] É uma barra escura, dura, largada em volta, cercando a gente por igual, de todos os lados. Nenhuma evaporação. [7] Guardada nesse horizonte crespo, a água inda lenta do Madeira, vazando pouco, represado pela corrente mais imponente do Amazonas, ainda continua mais clara que o céu. [8] No oriente, uns braços de cores aguadas, sem vontade, numa indolência enorme. [9] O friozinho arrebitado insiste em mexer com todos, mas o dia vem vindo lento, aguado mesmo, quase nada colorido, é mais luz indecisa que cor definida, pretejando umas nuvens pequenas que se puseram na frente. [10] Juro que o primeiro som ouvido foi um galo de uma civilização inda dormida na rede da casinha de palha de coqueiro. Mas o ouvido acordado, se abstrai do murmulho das águas fendidas e do arfar binário das caldeiras e consegue distinguir uns trinadinhos sem valor, suspiros. Tudo vem lento. [11] Só a cor dá mesmo pra sair, se define com rapidez. [12] Um olhar que se retire da arraiada, quando volta já encontra cores novas. [13] O azul se define, cor de enfeite de Nossa Senhora. [14] Um roseado sem muita graça, trêmulo, maleiteiro se arroja no ar e logo tem um desmaio

sem alarde, vira dum amarelo incolor e acaba ficando branco. É só o tempo de acender o cigarro e até o azul nítido de há pouco foi branqueando também e temos um desagradável céu branco, com nuvens de cinza adiante. E é só. [15] Mas olha aquela nuvenzinha que está saindo do oriente, traz no rabo quase ainda por detrás das árvores, traz sim como um debrum de roxo vivo. [16] Não é mais roxo, é escarlate. [17] É escarlate e a nuvenzinha vibra no fundo manchada de rosa brilhante, de encarnado e algum ouro nas bordas, também. [18] E já o horizonte redondo, inteiro se roseia de manso. As nuvens criam coragem. [19] Até longe, bem no alto do céu, vejo um farrancho delas, todas vestidas de luz clara, são laranjas perfeitos e uns brancos louros com ar de vida infantil. [20] Agora o rio todo é de crepe claríssimo, que a brisa ponteia com os gritinhos de umas três gaivotas. E assim que se acaba aquela ponta de ilha e o horizonte se agacha bem mais longe, o sol fura danado as sensações. [21] Há um fogaréu de fundição chofrando pra baixo das águas refletidoras. [22] O rio se escurenta em volta, cinza pura, a mancha vive só, com os reflexos rodeando e o foco de ouro laranja em cima, sublime, de violenta grandeza. Só a nuvenzona na frente inda está escura no céu. [23] O resto é azul vivíssimo outra vez, e rosas, marrons, verdes laranjas, amarelos. Bulhinhas mirins de passarinhos por aí. A brisa curta penetrando em tudo. Um primeiro embaciado na aberta do paranã e uma primeira, prodigiosa volúpia de calma. Dia de calorão vai fazer... Lá pelas nove horas, no mais... A roupa está umedecida. O chão preto da tolda escorre encharcado uma água que não choveu. E o grito bem riscado, firme do bem-te-vi. Trinados na margem baixa, a estibordo, movida atrás pelo ziguezague dos ramos das castanheiras. Que calma serena... Que mundo de águas lisas, fluídas... Que espelho claro... As caiçaras nos portos... Uma ausência plena de inquietações, de audácias, de Pirinéus ambiciosos... [24] E o sol, o sol do lado, todo de ouro branco, elaro, mui claro, claríssimo, impossível da gente fitar.

ASPECTOS ROMÂNTICOS, NATURALISTAS E SIMBOLISTAS EM A MULHER SEM SOMBRA DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

Karin Volobueff*

Abstract: *Die Frau ohne Schatten* (*The Woman without Shadow*), by the Austrian author Hugo von Hofmannsthal, is a kind of fairy tale in which a large and complex web of symbols is woven around an abstract landscape and characters of an enigmatic nature. Despite its intangible atmosphere reminiscent of the Romantic era, a rather Naturalistic world is revealed as the narrator leads us through a large city and follows the poor people in their lives of misery and suffering. This paper analyses this hybrid character of Hofmannsthal's text and identifies the various aesthetic traits present in it.

Keywords: Hugo von Hofmannsthal; *The Woman without Shadow*; Symbolism; Romanticism; Naturalism.

Zusammenfassung: Die Erzählung *Die Frau ohne Schatten*, von Hugo von Hofmannsthal, besteht aus einem dichten Gewebe von Symbolen zusammen mit einer stilisierten Landschaft, wo sich die rätselhafte Handlung der Personen abspielt. Die märchenhafte Atmosphäre und so manche Motive wurden aus der Romantik hergeleitet, doch wiederum führt uns der Autor in eine Welt von Leid und Elend, die beinahe naturalistische Züge aufweist. In meinem Essay möchte ich diese ästhetische Vielfalt des Textes behandeln, indem ich einige Elemente veranschauliche, die dem Symbolismus, der Romantik und dem Naturalismus entstammen.

Stichwörter: Hugo von Hofmannsthal; *Die Frau ohne Schatten*; Symbolismus; Romantik; Naturalismus.

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