

OS NIBELUNGOS EM *GERMANIA TOD IN BERLIN* DE HEINER MÜLLER: A «MISERE» DE UMA MATÉRIA?

JOHN GREENFIELD*

Neste estudo, proponho-me analisar o tratamento da matéria dos nibelungos na peça *Germania Tod in Berlin* [*Germania Morte em Berlim*]¹, do dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995): é minha intenção tentar posicionar a forma como Müller representa este povo mítico nesta peça, no âmbito do processo global da receção moderna de uma tradição que se iniciou em finais do século XVIII, com a «redescoberta» do poema heroico *Das Nibelungenlied*. Esta obra medieval teve uma influência muito significativa na história recente da cultura alemã e desde a sua «reinvenção» como epopeia nacional, durante o Romantismo Alemão, foram produzidas mais de 1000 obras (entre poemas, romances, dramas, filmes, peças musicais, óperas, esculturas, monumentos, pinturas, etc.) que têm como objeto estético figuras ou ações de *Das Nibelungenlied*. No caso da peça de Heiner Müller, o dramaturgo alemão integra a ação dos quatro guerreiros mais importantes dos nibelungos (o rei Günther, o seu irmão Gernot, o conselheiro Hagen e o guerreiro Volker) numa cena curta intitulada *Hommage à Stalin I* [Homenagem a Estaline I]: e esta ação desenrola-se não num cenário medieval, mas durante a Batalha de Estalinegrado, que, como se recorda, foi a derrota mais significativa do exército alemão, durante a Segunda Guerra Mundial. Para entender o que terá motivado o dramaturgo marxista, pós-brechtiano Müller a

* Universidade do Porto/CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

¹ MÜLLER, Heiner — *Germania Tod in Berlin*. In *Werke*, vol. IV, *Die Stücke 2*, p. 327-377.

utilizar a temática mítica de uma epopeia heroica medieval numa cena dedicada a Estaline e numa obra dramática que trata sobretudo da história político-cultural da Alemanha e do socialismo, é necessário entender qual o significado desta tradição no contexto da cultura alemã dos séculos XIX e XX e qual a sua ligação com um campo de batalha nas margens do rio Volga, em 1943.

Nesta minha análise tenciono, portanto, explicar, em primeiro lugar, o que levou a Alemanha a dar tanta importância ao poema épico *Das Nibelungenlied*, para depois passar em revista as diferentes tendências artísticas e políticas que dominaram a receção do poema antes de examinar o motivo que terá levado Müller a incluir esta temática na sua obra *Germania Tod in Berlin*. Este texto dramático de Müller, que é composto por treze episódios, foi escrito na R.D.A., entre 1956 e 1971; mas a representação da peça foi originalmente proibida no estado socialista alemão, tendo apenas sido possível estreá-la, em Munique, na República Federal, em 1978². Deve notar-se que a peça, desde a sua estreia, tem tido um êxito apenas relativo: parece-me que o motivo de uma certa falta de sucesso desta obra de Müller nos palcos alemães reside na dificuldade que o público tem em entender a sua estrutura complexa e as muitas referências históricas que o dramaturgo introduziu numa peça que tenta explicar o desenvolvimento do socialismo na Alemanha. O conhecido realizador francês Patrice Chéreau, que inicialmente pretendia apresentar a obra em França, acabou por desistir do projeto de uma encenação porque, como referiu, teria, de antemão, de explicar toda a história alemã ao público francês...³ Curiosamente, na primeira representação de *Germania Tod in Berlin*, na R.D.A., o público parece ter reagido a esta obra com uma certa incompreensão, de uma forma crítica e desagradada: esta reação talvez tenha sido motivada pelo ambiente que se vivia na R.D.A. nessa época, na medida em que a encenação em Berlim Oriental apenas foi permitida uma década depois da sua estreia na República Federal — ou seja, escassos meses antes da queda do muro, no significativo ano de 1989.

Gostaria de iniciar a minha análise num outro ano notável, o ano de 1945: este foi, a todos os títulos, um ano importante. Foi o ano do nascimento da nossa homenageada, a Maria João Reynaud. Mas foi também o ano do fim da Segunda Guerra Mundial; um ano que, para a Alemanha, significava, a diversos níveis, uma profunda mudança de paradigma. A capitulação do exército alemão, a destruição do Império Alemão e a derrota do nacional-socialismo marcaram o fim de um projeto político-cultural que começou no início do século XIX, um projeto influenciado, numa primeira fase,

² A estreia da peça foi no teatro Münchner Kammerspiele, em Munique, em 1978, sob a direção de Ernst Wendt e Johannes Schütz; a primeira representação na RDA foi no Berliner Ensemble, em Berlim Oriental, em 1989, sob a direção de Fritz Marquardt. Sobre a peça de Müller, cf., entre outros, BOHN, 2003: 207-214; EKE, 2015: 171-184; GANTER, 2008: 97-222; KLUSSMANN, 1982: 159-17; SCHRÖDER, 1994: 326-340; SZILVIA, 2008: 66-89.

³ Cf. MÜLLER, *Werke*: XI, 574.

pelo Romantismo Alemão, na segunda metade do século XIX e na primeira parte do século XX, por modelos imperialistas e fascistas que visavam a construção de um estado-nação alemão hegemónico, no espaço europeu; são diversas as componentes deste projeto político-cultural na Alemanha, entre as quais, no início do processo, se incluía a construção de um sentimento nacional através do estabelecimento de uma cultura nacional, de uma filologia nacional, de uma literatura nacional e — mais tarde — de um estado nacional. Depois do falhanço total desse projeto, em 1945, os elementos que compõem este modelo nacional foram sucessivamente — e criticamente — questionados, e, em parte, rejeitados pelos alemães.

Entre os alicerces mais importantes dos conceitos constitutivos da literatura e da filologia alemãs encontra-se aquele texto que os historiadores e teorizadores do início do século XIX consideraram a «epopeia nacional»: *Das Nibelungenlied*. De facto, esta obra foi encarada por muitas gerações de alemães como o texto fundador da nação, tendo sido objeto de um intenso processo de receção, que levou à produção, desde 1800, de centenas de obras literárias inspiradas neste poema medieval. É notável que, durante os séculos XIX e XX, haja períodos com picos de interesse por esta matéria, que se refletem numa produção maior de obras literárias que versam o tema: as épocas do mais intenso tratamento estético desse assunto são no período da unificação alemã (em 1871), e nos anos de guerra e entre as duas guerras mundiais — ou seja entre 1900 e 1945. Há apenas uma década, desde 1800, em que não foi publicada nenhuma obra em alemão sobre o tema dos nibelungos — trata-se da década logo a seguir à Segunda Guerra Mundial, entre 1945 e 1955. Portanto, parece legítimo afirmar que — após a derrota de 1945 —, numa época em que se questionou criticamente a gênese do nacionalismo alemão e em que se fez uma tentativa de «recomeçar» a cultura alemã, a matéria milenar dos nibelungos foi como que apagada da consciência coletiva alemã⁴.

Na zona soviética de ocupação da Alemanha, que — a partir de 1949 — se designou República Democrática Alemã, este apagamento da tradição dos nibelungos foi mais nítido do que na República Federal, na medida em que, no currículo das escolas secundárias do jovem estado socialista, *Das Nibelungenlied* deixou de ter tanta importância para estudantes da literatura alemã; nas universidades da R.D.A. a obra não foi analisada de uma forma tão intensa nos cursos universitários de germanística, como no caso na Alemanha Ocidental.

Para entender esta tentativa de apagar, no pós-guerra, a memória de uma matéria literária tão importante no contexto alemão, é necessário entender os passos que foram dados no início do processo de receção do poema: este coincide com um renovado sentimento de patriotismo alemão que aparece a seguir às invasões napoleónicas

⁴Para consultar uma lista (embora não exaustiva) das obras que foram produzidas no âmbito da receção da matéria do nibelungos, no período moderno, cf.: <<http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/texte.html>>. [Consulta realizada em 25/06/2017].

(no início do século XIX) e que modifica, por completo, a forma como é encarado o passado germânico. Há dois fatores que são de importância fundamental para esta mudança: o primeiro é o desenvolvimento e o crescente nacionalismo do movimento romântico; o segundo (ligado, naturalmente, ao primeiro) é o estabelecimento de uma área científica da germanística em universidades de modelo humboldtiano: o estudo de *Das Nibelungenlied* representa a parte fundamental daquilo que virá a ser a «filologia nacional» (*Germanistik*). Trata-se de uma iniciação de um novo processo de mitificação (imposto por uma elite cultural) — e este processo está intimamente ligado à construção de um sentimento nacional no espaço de língua alemã e à concretização geográfica e política desse sentimento com o estabelecimento, em 1871, de um estado-nação — a Alemanha.

É evidente que o poema em si não tem nenhuma mensagem nacional alemã, nem sequer conhece os «alemães»⁵. É uma história de amor, de traição e de vingança em que, por ganância, o herói nórdico, Siegfried, o senhor dos nibelungos, é assassinado de forma traiçoeira por um familiar da sua esposa, Kriemhild: o assassino, Hagen, é o conselheiro do irmão de Kriemhild, o rei dos burgúndios, Gunther, e mata Siegfried para poder roubar o tesouro deste (o mítico tesouro dos nibelungos). Depois da morte de Siegfried, Kriemhild casa de novo, desta vez com o rei dos hunos, Átila, unicamente porque poderá assim conseguir um plano de vingança e matar o homicida, Hagen. Kriemhild convida a família para uma festa na corte do rei Átila, na Hungria; nesta festa ela não olha a meios para atingir os seus fins, sacrificando, nos últimos capítulos da obra, o próprio filho, todos os seus familiares e mais 40.000 guerreiros, das mais diversas tribos. Na última cena do poema, Hagen, o assassino do primeiro marido de Kriemhild morre — como também a própria Kriemhild. No fim da ação quase não há sobreviventes — e é muito difícil entender qual a mensagem da obra...

Foi sobretudo durante o Romantismo Alemão que o poema alcançou um lugar de relevo na vida cultural alemã; assim, August Wilhelm Schlegel considerou-o, em conjunto com Johann Gottfried von Herder, como uma expressão das características nacionais alemãs, considerando que a obra era central para a construção de uma nova mitologia alemã: para Schlegel, o poema devia ser considerado base e pedra angular da poesia alemã⁶. E esta ideia de uma ligação íntima entre a obra e a embrionária «nação alemã» será dominante durante as primeiras décadas do século XIX. Trata-se de uma posição que Friedrich Heinrich von der Hagen, o primeiro professor catedrático da área da germanística numa universidade alemã, desenvolverá nas suas aulas na Universidade de Berlim. Ele vê neste poema um reflexo das qualidades morais dos alemães, na

⁵ Há apenas uma referência, única, no poema inteiro aos alemães quando o narrador se refere a «*den tiuschen gesten* [os hóspedes alemães]» (BARTSCH *et al.*, eds., 1988: 1354, 4).

⁶ Segundo August Wilhelm Schlegel, numa carta que enviou a Tieck, «*dieses Gedicht muss so ganz Grundlage und Eckstein unsrer Poesie werden* [este poema deve tornar-se a base e a pedra basilar da nossa poesia]» (SCHLEGEL, 1864: 330).

medida em que nesta obra as personagens demonstram características como amizade, fidelidade, honestidade e humanidade. Para von der Hagen, como para Schlegel, era essencial introduzir este poema (considerado altamente patriótico) nos currículos das escolas⁷: aliás, segundo Schlegel, o livro deveria ter a mesma importância que a Bíblia para os jovens alemães.

Neste processo de mitificação nacional da matéria, as figuras e a ação são idealizadas de tal forma que tudo que seja negativo — as traições, a violência, o subterfúgio, a violação da mulher, as mentiras, os homicídios e o massacre de povos inteiros — é banalizado, e considerado de certa forma inofensivo.

Mesmo após o Congresso de Viena, em 1814/15, numa época em que os ideais revolucionários do nacionalismo alemão vão sendo reprimidos por estados absolutistas, os estudantes radicais nas universidades alemãs veem nas figuras de *Das Nibelungenlied* modelos de comportamento político: Siegfried como herói da liberdade, Hagen como alguém que legitima o assassinio político...

Durante todo o século XIX, o poema impõe-se em determinados círculos políticos e culturais, como um símbolo patriótico. Após a unificação alemã em 1871, *Das Nibelungenlied* conhece um período de aceitação e instrumentalização oficiais, tendo-se tornado obra de leitura obrigatória nas escolas do país e a nova mitificação politizada do poema fica completa quando, poucos anos antes da I Guerra Mundial, o chanceler do Reich Fürst von Bülow compara, num discurso proferido em março de 1909, no Reichstag em Berlim, a relação entre a Áustria e a Alemanha à «*Nibelungentreue*» [fidelidade dos nibelungos]⁸, inventando, no âmbito de um discurso político-nacionalista, um conceito que, mais tarde, iria ser instrumentalizado pelo nacional-socialismo.

Após a derrota de 1918, o poema foi integrado numa nova visão ultra-nacionalista da Idade Média alemã; na sua obra *Mein Kampf* [A minha luta], Adolf Hitler (ele próprio retratado como Siegfried) compara o soldado alemão da Grande Guerra à figura de Siegfried, morto à traição por Hagen, na medida em que o soldado na frente terá sido apunhalado nas costas por políticos derrotistas — socialistas e judeus — no governo: a ideia de Hitler é transformada em imagem, instrumentalizando a conhecida figura de Siegfried para mostrar o sacrifício do soldado na frente — e a traição dos políticos da esquerda... Durante o período do nacional-socialismo, o poema e o herói (nórdico — «ariano») sacrificado Siegfried foram idealizados para glorificar as qualidades militares. No entanto, nota-se que, durante a Segunda Guerra, houve uma clara mudança na forma como o poema foi sendo oficialmente interpretado, na medida em que, a partir do momento em que a derrota se torna uma realidade (ou seja, a partir do início de 1943), é focado sobretudo o comportamento dos guerreiros germânicos, nos últimos

⁷ VON DER HAGEN *ed.*, 1807: VI.

⁸ MASSOW *ed.*, 1914: 127.

capítulos da obra. Assim, na propaganda do regime, o conceito de «*Nibelungentreue*» [fidelidade dos nibelungos] é enfatizado; esta viragem na instrumentalização oficial do poema inicia-se na noite de 30 de janeiro de 1943, num discurso proferido pelo Marechal do Reich, Hermann Goering: este exorta os alemães a lembrarem-se da *Nibelungentreue* [fidelidade dos nibelungos] — porque será necessário que todo o povo alemão lute, como os nibelungos — (entende-se) até ao fim. Este discurso de Goering teve lugar precisamente nos dias que antecedem a maior derrota alemã da Segunda Guerra — a derrota de Estalinegrado. E, portanto, fixou-se no consciente coletivo alemão na última fase da guerra que a luta travada nas margens do rio Volga era comparável à luta dos nibelungos na corte do rei Átila...

E agora volto de novo — e finalmente — à peça de Müller. O dramaturgo utiliza este tratamento propagandístico de um momento importante da história alemã e vai adaptá-la para comentar, de uma forma crítica, acontecimentos históricos. Através de um processo de colagem e montagem de episódios diferentes do passado alemão/germânico (desde o tempo das migrações, na «Idade das Trevas», até à revolta popular, de 1953, na R.D.A.), Müller questiona, na sua obra *Germania Tod in Berlin*, a herança alemã, mas critica igualmente o conceito marxista de um processo racional, teleologicamente ordenado da história, na medida em que entendeu a sua obra como uma polémica contra a imagem oficial da história.

A peça é composta por treze cenas independentes, aparentemente fragmentárias, na maioria dos casos emparelhadas, que não seguem nenhuma ordem cronológica, e que misturam acontecimentos mitológicos com determinadas épocas históricas — e introduz nestas cenas grandes personalidades do passado europeu, entrosando-as com personagens do quotidiano, mas também com conhecidas figuras ficcionais da literatura alemã. Nesta combinação anacrónica do mitológico e do literário com o histórico, Müller chama a atenção para a questão do património cultural dos alemães, e para a barbárie que foi cometida em seu nome.

Destas cenas fragmentárias, importa, no âmbito da presente análise, destacar a quinta cena, que, como referi no início do artigo, se intitula *Hommage à Stalin P*; esta cena começa na Batalha de Estalinegrado, com uma conversa entre soldados mutilados e mortos que se canibalizam¹⁰; passam os fantasmas de Napoleão e de César e aparecem as figuras gigantescas de quatro guerreiros nibelungos: os irmãos Gunther e Gernot, acompanhados pelos guerreiros Hagen e Volker¹¹. Estes soldados preparam-se para lutar contra os hunos, utilizando, como armas, os cadáveres que se encontram no campo da batalha e, depois de construírem um muro com os corpos dos soldados mortos, os guerreiros nibelungos usam crânios como recipientes para

⁹MÜLLER, *Werke*: IV, 340-344.

¹⁰MÜLLER, *Werke*: IV, 340.

¹¹MÜLLER, *Werke*: IV, 341.

beber cerveja e discutem, entre si, os motivos do combate¹²: Hagen afirma que estão a lutar para vingar a morte de Siegfried, mas Gernot, que questiona a necessidade de continuar um combate inútil em Estalinegrado, lembra que foi Hagen quem assassinou Siegfried. Os outros três guerreiros acusam Gernot de falta de ideais, atacam-no, matam-no e depois masturbam-se em cima do seu cadáver¹³. Em seguida, Hagen e Gunther, pensando na divisão do tesouro (dos nibelungos) matam Volker, para depois se espartilharem mutuamente: no fim da cena, as partes dos cadáveres dos guerreiros nibelungos juntam-se para formar um monstro único¹⁴.

Nesta cena, Müller pretende, entre outras coisas, desconstruir e desmistificar a imagem fabricada desde o Romantismo Alemão da heroicidade das figuras desta matéria épica, transformando-as em personagens grotescas — e até mais próximas daquilo que, de facto, são na obra medieval: guerreiros motivados por ganância que não se apercebem do egoísmo das suas ações e da falsidade dos seus ideais. Situando esta ação no campo da Batalha de Estalinegrado, Müller pretende alargar esta «des-idealização» do herói épico para o cenário da derradeira derrota do fascismo alemão, mostrando até que ponto um sentido de dever, que, no fundo, está desprovido de sentido, pode levar à canibalização, à perversidade sexual e, em última instância, à catástrofe final.

Em 1983, Müller notou numa entrevista que a Alemanha brinca sempre com os nibelungos¹⁵: como refere Szilvia¹⁶, o terror e a destruição são, segundo Müller, motivos centrais da história alemã e prefiguram-se, numa forma literária em, *Das Nibelungnelied*. É possível que, no mito da queda dos nibelungos Müller tenha encontrado o arquétipo das grandes catástrofes alemãs. Como outros, Müller considera a história alemã como uma «*Misere*» [miséria], e, para o dramaturgo alemão fazem parte desta ‘miséria’ todos os movimentos políticos e sociais da história alemã, incluindo o nacionalismo alemão, o fascismo alemão — e também o socialismo alemão. E parece que, para Müller, faz igualmente parte desta miséria a forma como, nos últimos 250 anos, a matéria dos nibelungos foi sendo instrumentalizada.

O meu colega alemão, o medievalista Joachim Heinzle (1991) designou o processo moderno de receção de *Das Nibelungenlied* como «*ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*» [uma loucura alemã, um pesadelo alemão]. No entanto, julgando pela receção moderna da obra, esse autor parece esquecer que a matéria dos nibelungos, que tem a sua origem em acontecimentos históricos do século V, foi, nos 1500 anos da sua história, sempre objeto de um processo orgânico e contínuo de sucessivas reformulações, adaptações e instrumentalizações. Não nos deve surpreender, portanto,

¹² MÜLLER, *Werke*: IV, 342-343.

¹³ MÜLLER, *Werke*: IV, 343.

¹⁴ MÜLLER, *Werke*: IV, 344.

¹⁵ Cf. HEEG, 2003: 102.

¹⁶ SZILVIA, 2008: 41.

que, no século XX possa ser objeto de novas atualizações — como também foi o caso deste texto de Heiner Müller.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos

- BARTSCH, Karl; BOOR, Helmut de; WISNIEWSKI, Roswitha, eds. (1988) — *Das Nibelungenlied*. Wiesbaden: [s.n]. (Deutsche Klassiker des Mittelalters).
- MASSOW, Wilhelm, ed. (1914) — *Fürst von Bülow's Reden*. Leipzig: [s. n.], vol. V.
- VON DER HAGEN, Friedrich Heinrich, ed. (1807) — *Der Nibelungen Lied*. Berlin: [s. n.]

Estudos

- BOHN, Volker (2003) — *Germania Tod in Berlin*. In LEHMANN, Hans-Thies; Primavesi, Patrick, eds. — *Heiner Müller Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, p. 207-214.
- EKE, Norbert Otto 2015 [1999] — *Heiner Müller*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- GANTER, Theresa M. (2008) — *Searching for a New German Identity. Heiner Müller and the 'Geschichtsdrama'*. Bern / Frankfurt: Peter Lang.
- HEEG, Günther (2003) — *Deutschland — Krieg*. In LEHMANN, Hans-Thies; Primavesi, Patrick, eds. — *Heiner Müller Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, p. 88-93.
- HEINZLE, Joachim; WALDSCHMIDT, Anneliese, eds. (1991) — *Die Nibelungen: ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp.
- KLUSSMANN, Paul Gerhard (1982) — *Deutschland Denkmale: umgestürzt. Zu Heiner Müller Germania Tod in Berlin*. In KLUSSMANN, Paul Gerhard; MOHR, Heinrich, eds. — *Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur / Das Preußensyndrom in der Literatur der DDR*. Bonn: Bouvier, p. 159-17.
- LEHMANN, Hans-Thies; PRIMAVESI, Patrick, eds. (2003) — *Heiner Müller Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart.
- SCHRÖDER, Jürgen (1994) — *Die 'deutsche Misere' als Greuelmärchen*. In: J. S., *Geschichtsdramen. Die 'deutsche Misere' — von Goethes Götz bis Heiner Müllers 'Germania'*. Eine Vorlesung. Tübingen, p. 326-340.
- SZILVIA, Gó (2008) — *Der Deutschlanddiskurs in den Dramen von Heiner Müller und Volker Braun* (Diss.). Piliscsaba.