

A high-contrast, black and white profile photograph of a man with dark hair and glasses, looking towards the left. The image is the background for the text.

LITERATURA LITERATURA

Titres : *Docteur en philo*
Citizine littéraire

Organização, prefácio e tradução
MARIA APARECIDA BARBOSA

**WALTER
BENJAMIN
LITERATURA
WALTER
BENJAMIN
LITERATUR**

**Organização, prefácio e tradução
MARIA APARECIDA BARBOSA**

PREFÁCIO_ O que estudamos, como nos olha (Maria Aparecida Barbosa)

___WALTER BENJAMIN LITERATURA

Romantismo - uma palestra não proferida a jovens estudantes

Experiência

Carta de julho de 1916 a Martin Buber

O idiota, de Dostoiévski

Molière, *O doente imaginário*

“El mayor monstruo, los celos” de Calderón e “Herodes e Mariana” de Hebbel

Carta de 21 de julho de 1925 a Gerhard Scholem

Gottfried Keller - em homenagem a uma edição crítica completa de suas obras

Alfred Kuhn [*A Espanha antiga*]

Móveis e Máscaras [James Ensor]

[*Povocidade germânica*]

Ventura Garcia Calderón [*A vingança do condor*]

Traduções - Verlaine e Rimbaud

[*Lírica europeia atual. 1900-1925*]

Críticas literárias publicadas na *Internationale Revue* (Amsterdã)

Gaston Baty [*A máscara e o turíbulo. Introdução a uma estética do teatro*]

Ramon Gomez de la Serna, [*O circo*]

Philippe Soupault [*O coração de ouro*]

O caráter cômico em Pierre Girard e Robert Walser

Martin Maurice [*Nuit et jour*]

[*Antologia da recente prosa francesa*]

Três franceses (tradução Georg Otte)

Retrato de um poeta barroco [*Andreas Gryphius*]

Conversa com André Gide (tradução Georg Otte)

Eva Fiesel [*Filosofia da Linguagem do Romantismo alemão*]

Michael Sostschenko [*Assim ri a Rússia!*]

Leopardi, *Pensieri*

Uma correspondência epistolar de relevo geral sobre crítica de traduções

George Moore [*Albert e Hubert*]

Dois poemas de Gertrud Kolmar

Diário de Paris: Félix Bertaux, Adrienne Monnier, surrealismo

Conversa com Anne May Wong - uma chinoiserie no velho oeste

James Ensor completa 70 anos

Anja und Georg Mendelssohn - [*A pessoa na sua letra*]

Paris como Deusa - sobre o livro da Princesa Marthe Bibesco

Alexys A. Sidorow [*Moscou*]

Novidades sobre flores [Karl Bloßfeldt, *Formas primevas da arte. Imagens fotográficas de plantas*]

Olhar retrospectivo sobre Chaplin

Livros que deveriam ser traduzidos

Pierre Mac Orlan [*Sob a fria luz*]

Guillaume Apollinaire [*O flâneur de dois rios*]

Johann Peter Hebel

Marcel Brion, *Bartholomé de Las Casas. "Père des Indiens"*

Novelas literalmente originais de Ingolstadt

Magnus Hirschfeld, Berndt Götz [*A imagem erótica do mundo*]

Palestras radiofônicas

Caspar Hauser

Dr. Fausto

Cagliostro

Terremoto em Lisboa

Um *outsider* se faz perceptível. Sobre [*Os funcionários*] de S. Kracauer

Para quem está farto do gênero romance: *Men without women*, de Ernest Hemingway

Gabriele Eckehard [*O livro alemão na época do Barroco*]

Cartas de Max Dauthendey

À lareira

Günther Voigt [*A figura humorística em Jean Paul*]

Ivan Búnin

Max Brod, *Franz Kafka*

Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*

Grete de Francesco [*O poder do charlatão*]

Romance de um judeu alemão

Louise Weiss [*Memórias de uma infância nos tempos da república*]

A propósito de *Le Regard* de Georges Salles (tradução Rita Jover-Faleiros)

Fontes

___WALTER BENJAMIN LITERATUR

Erfahrung

Carta de julho de 1916 a Martin Buber

Der Idiot von Dostojewskij

Molière: *Der eingebildete Kranke*. (cerca de 1918)

"El mayor monstruo, los celos"

Carta de 21 de julho de 1925 a Gerhard Scholem

Gottfried Keller

Alfred Kuhn, *Das alte Spanien*

Möbel und Masken

Deutsche Volkheit

Ventura Garcia Calderón, *La vengeance du Condor*

Übersetzung

Europäische Lyrik der Gegenwart. 1900-1925

Boekbesprekingen" da Internationale Revue (Amsterdam)

Gaston Baty, *Le masque et l'encensoir*

Ramon Gomez de la Serna, *Le cirque*

Philippe Soupault, *Le coeur d'or*

Pierre Girard, *Connaissez mieux le cœur des femmes*

Martin Maurice, *Nuit et jour*

Anthologie de la nouvelle prose française

Drei Franzosen

Porträt eines Barockpoeten [*Andreas Gryphius*]

Gespräch mit André Gide

Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*

Michael Sostschenko, *So lacht Rußland! Humoresken*

Giacomo Leopardi, *Gedanken*

Ein grundsätzlicher Briefwechsel über die Kritik übersetzter Werke

George Moore, *Albert und Hubert*

Zwei Gedichte von Gertrud Kolmar

Pariser Tagebuch: Félix Bertaux, Adrienne Monnier

Gespräch mit Anne May Wong

James Ensor wird 70 Jahre
Anja und Georg Mendelssohn
Marthe Bibesco, Catherine-Paris
Alexys A. Sidorow, *Moskau*
Neues von Blumen
Rückblick auf Chaplin
Bücher, die übersetzt werden sollten [Französische Buch-Chronik]:
Echt Ingolstädter Originalnovellen
Magnus Hirschfeld, Berndt Götz, *Das erotische Weltbild*
Caspar Hauser
Dr. Faust
Cagliostro
Erdbeben von Lissabon
Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar
Ein Buch für die, die Romane satt haben
Gabriele Eckehard, *Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock*
Briefe von Max Dauthendey
Am Kamin
Günther Voigt, *Die humoristische Figur bei Jean Paul*
Iwan Bunin
Max Brod, *Franz Kafka*
Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*
Grete de Francesco, *Die Macht des Charlatans*

PREFÁCIO

O que estudamos, como nos olha

A obra de Walter Benjamin tem uma recepção de enorme importância no Brasil. Desde os anos 1980, sobretudo com as traduções editadas pela Brasiliense e pela Cultrix Universidade de São Paulo, os estudos acadêmicos se orientam consideravelmente pelos subsídios advindos da edição *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* [Walter Benjamin Escritos reunidos], organizada por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom [Gerhard] Scholem. O sentido desses estudos na ciência brasileira se dissemina pelas áreas do conhecimento Letras e Artes, Ciências Humanas, Ciências Sociais, às vezes de maneira mais marcada em bibliografias dos cursos de Filosofia, História, Comunicação Social, Sociologia, etc.

As leituras e as traduções dos estudos literários de Benjamin aqui reunidos surgiram das demandas em aulas de literatura e de teoria da tradução na Universidade Federal de Santa Catarina, e a pesquisa correspondente conta com o apoio de uma bolsa de produtividade do CNPq.

E por que se estuda a obra de Walter Benjamin? Ora, porque essa obra tem um imenso poder de resistência e está imbricada numa série de acontecimentos históricos que marcaram o Século XX: as duas grandes guerras, a ditadura fascista na Alemanha, as perseguições aos judeus e a outros povos, o sionismo, os conflitos do Oriente Médio e muito mais, direta e indiretamente.

Em termos da estrutura textual, Walter Benjamin entabula aproximações entre fatos distantes e contrastantes, criando tensões

em forma de imagens dialéticas. Os elementos se organizam de maneira a resultar numa rede densa e antilinear. Já uma carta de 1916 ao escritor-editor Martin Buber, remetendo-se à crítica do Primeiro Romantismo Alemão com uma fugaz menção do nome de Schlegel, indica uma das referências desse seu estilo bem particular. Pelo relevo dessa carta em termos de documento programático, a traduzimos adiante. Pois se trata de inquietações de cunho amplo concernentes à filosofia da linguagem, quanto à possibilidade de compreensão e comunicação de ideias entre as pessoas, perpassando a polêmica “Sobre a incompreensibilidade”¹ e se irradia aos estudos literários de Benjamin. Mais particularmente, os argumentos crítico-teóricos, instrumentos do pensar a literatura, e os repertórios circunstanciais aqui abordados, contribuem à metodologia didática.

As narrativas de Walter Benjamin não funcionam como crônicas, senão que expõem expedições individuais à profundidade da recordação; os melhores exemplos são as imagens do pensamento que resultam da metáfora “escavar e recordar”: “Quem procurar aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [Sachverhalt]”.²

O reconhecimento de Benjamin como tradutor adveio da versão dos poemas *Quadros Parisienses* de Baudelaire, que ele burilou durante uma década. A publicação dessas traduções ao alemão vinha precedida do ensaio “A tarefa do tradutor” que

1 Remeto a Bruno C. Duarte, *Alea* 13 (2) • Dez 2011. Para lá desse sentido de descrença na linguagem funcional, pensando a concepção judaica da linguagem, vide Seligmann. “De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas”. *ARTEFILOSOFIA* v. 14, n. 26 (2019).

2 Benjamin, 2018, p. 93.

valoriza o papel da tradução ao afirmar que a língua se amplia por meio da reescrita oriunda da língua estrangeira. As traduções dos dois romances de Marcel Proust³, que realizou com Franz Hessel, fortaleceram a sua pesquisa concernente à experiência pessoal como contributo ao social. À memória voluntária se alcança com o esforço de rememorar apoiado na inteligência, ao passo que à memória involuntária se pode chegar literalmente por acaso.⁴ A imagem de uma madeleine com chá numa tarde longínqua revela a um homem adulto, narrador de Proust, a paleta de memórias de um abrangente meio social.

Benjamin opera com uma filosofia da história que se desvia da noção cronológica – inclusive da noção de “Höhepunkte” e “Verfallsperioden” (pontos altos e períodos decadentes) – e se orienta sempre pelo presente.⁵

3 De novembro de 1925 até final de 1926 traduz Proust *Em busca do tempo perdido*: primeiramente o quarto volume, *Sodoma e Gomorra* [tradução desaparecida], depois juntamente com Hessel o segundo volume, *À sombra das raparigas em flor* – que terminam em agosto de 1926 (Berlim, 1927), e, por fim, *Guermantes* (Munique, 1930). O plano de traduzir os outros dos sete volumes não foi adiante.

4 Benjamin, 2017a, fls. 108-9.

5 Os historiadores da arte Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, na esteira do que fora iniciado na filosofia estética do Idealismo, empreendem com acentuações distintas a modernização dos conceitos, e com isso contribuem para um deslocamento que se afasta da mimesis artística e se volta para a capacidade produtiva. *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* [História da Arte e História Universal], de Alois Riegl (1898), constitui para Benjamin a superação da convencional história universal com seus “pontos altos e períodos decadentes” para a interpretação profunda da obra artística específica, “Pois essa é a ourivesaria que se integra às artes aplicadas”. (1999, p. 373) “O teor relevante da obra, teor de verdade [Wahrgehalt] será tanto mais decisivo, quanto mais imperceptível (unscheinbar) e inerente (innig) estiver ligado ao seu teor coisal (Sachgehalt)”. (1999, p. 372) O artigo “Ciência rigorosa da arte”, de Detlef Holz [pseudônimo de Walter Benjamin], foi traduzido por Fernando Bee e publicado na Revista *Dissonância*. Unicamp v. 5 (2021).

Este trabalho se ressentia de não abordar os estudos da prosa poética de Proust e da poesia de Baudelaire. Este trabalho se ressentia de não se demorar em “O narrador”, que distingue em filigrana os gêneros literários romance e conto, à luz das narrativas orais. Tal ensaio destaca o contador de histórias, cujo modo de narrar suas experiências configura o tipo camponês sedentário ou marinho comerciante, e a ambos se junta o artífice, ou seja, há uma cadeia dos diversos ofícios humanos elaborando a palavra. Mas esses ensaios encontram-se disponíveis ao leitor brasileiro em traduções conceituadas. Outro ensaio bem conhecido, “O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia” traz a síntese do conceito de “experiência” aliado à linguagem mais imaginativa; mesmo com ressalvas, ele preza a maneira inteligente como o surrealismo rompe com dogmas estáveis, o positivismo, o cristianismo, altera os modos de conviver com a história, a antropologia, o esotérico. Embora não constem dos escritos deste volume, esse acervo povoado de imagens está pressuposto na condução deste estudo das resenhas, dos fragmentos estéticos, dos ensaios literários e estéticos.

Minha experiência com a pesquisa da linguagem irônica do romantismo alemão urbano mais tardio, em E. T. A. Hoffmann, com a poesia enfática do dadaísmo, críticas políticas mais imediatas, se infunde agora da linguagem da memória, que se expande além da pessoa singular a uma esfera plural conforme a apresentação de *Infância Berlinesa*, e da História que inclui a corveia anônima, segundo as “Teses sobre o conceito da História”. Recupero as nossas leituras da graduação em Comunicação Social na FAFICH/UFMG:

Dentro dessa concepção historiográfica, Márcio Seligmann-Silva, no livro *Walter Benjamin e a Guerra das Imagens*, lançamento da Editora Perspectiva em 2023, propõe um diálogo entre as crises políticas do nazifascismo alemão e a ascensão da extrema direita brasileira, buscando pensar possíveis caminhos.

“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e ensaios que compunham os volumes posteriores da Editora Brasiliense, a fim de definir o primeiro critério de seleção de textos:

Peças radiofônicas entrevistas com personalidades

As 85 peças radiofônicas de autoria de Walter Benjamin foram transmitidas mensalmente no período entre 1929 e 1932 pelo Südwestdeutscher Rundfunk de Frankfurt e pela Funkstunde de Berlim. Diferentemente dos princípios da informação jornalística – novidade, concisão, clareza⁶, esses trabalhos jornalísticos mostram afinidades com os modos do contador de histórias porque consideram a experiência de quem narra e, através dos vocativos conativos, buscam se somar às histórias pessoais dos ouvintes (leitores, neste caso). Essas colaborações registram uma pesquisa da linguagem adequada à mídia rádio. Para ilustrar isso, selecionei a peça “O terremoto de Lisboa”, mesmo porque o acontecimento teve consequências que afetam grandemente a história do Brasil, colônia de Portugal à época.⁷

A peça de rádio “Dr. Fausto” conta da figura célebre que selou um pacto com o Diabo, cuja vida foi descrita em muitos livros. Mas os feitiços, as viagens e as aventuras do tal Dr. Fausto

6 Benjamin, 2017a, p. 109.

7 “A catástrofe que se abatera sobre um povo crédulo e licencioso como qualquer outro, mas que não merecera a implacável vingança de Deus. Não era aceitável que pelos pecados praticados à vista de todos, sob o conhecimento do clero e dos moralistas, e que escorriam em meio à lama das sete colinas de Lisboa, devessem todos ser punidos. E que este Deus reduzisse Lisboa a pó, soçobrando os ossos, a fé, a visão do paraíso, os pilares civilizatórios.” [...] “Aquele flagelo, Mateus, afetou quem somos hoje. Imprimiu na imaginação portuguesa a marca do medo.” Nélide Piñon. *Um dia chegarei a Sagres*. Lisboa: Temas e Debates, 2021, pp. 334 e 164.

é que interessam a Benjamin, pois são divertidos e auxiliam a compreensão mais ampla do *Fausto* de Goethe. Essa peça de teatro de bonecos busca uma linguagem atrativa e original na rádio⁸.

Outra peça radiofônica selecionada fala de Cagliostro, um ilusionista cheio de truques e estratagemas, que foi adorado por milhares de pessoas, justamente no auge do Iluminismo, quando eram defendidas ideias de liberdade e de consciência crítica humanas. Na descrição que Benjamin faz desse vigarista de marca maior, muitos acreditam ser possível identificar alusões a Hitler:

E eis aí o cerne profundo de suas mentiras. Cagliostro, na verdade, era tremendamente poderoso pela autoconfiança, pela fé na própria capacidade de persuasão, pela força de sua imaginação, pelo seu conhecimento das pessoas. Essa convicção deve ter crescido nele a tal ponto que se tornou uma sorte de religião secreta, embora diferente da que ensinava a seus discípulos.

Outras peças radiofônicas constituem relatos sobre o rádio, sobre as preferências do público leitor. Uma delas mostra, por exemplo, que poucos liam os livros clássicos, a maioria dos leitores gostava mesmo é de almanaques, romances de amor e de aventura. Com isso, ele defendia uma revisão dos códigos da cultura burguesa de elite, em face do surgimento de extratos médios e da massa do operariado.

A resenha do livro *Os funcionários*, de Siegfried Kracauer, reforça esse alerta de Benjamin sobre a falta de consciência de classe: que os extratos sociais médios se identificam mais com as classes poderosas, ao invés de se identificarem com as classes destituídas das quais, na verdade, estão mais próximos.

⁸ As primeiras transmissões radiofônicas na Alemanha têm lugar em 1924; no Brasil – no Recife e no Rio de Janeiro – isso se dá também aproximadamente na mesma época.

A reputação de Benjamin como entrevistador crescia cada vez mais. Quando o escritor francês André Gide esteve em Berlim, determinou que Benjamin seria o único jornalista autorizado a entrevistá-lo. Foram duas horas de entrevista, que agradaram bastante ao entrevistador, tanto que resultou em dois artigos sobre Gide, logo publicados nos jornais *Deutsche Allgemeine Zeitung* [DAZ] e *Die literarische Welt* [O mundo literário].

Autoria de mulheres, assuntos femininos

Benjamin resenhou vários livros de autoria de mulheres, escreveu tendo a mulher como *sujet*, entrevistou mulheres da vanguarda naqueles meados de 1930. Uma dessas entrevistas aconteceu em 1928, com Anne May Wong, a primeira atriz de Hollywood com ascendência asiática (nascida em Los Angeles). Durante a temporada de dois anos em que ela participou de filmes produzidos em Londres e em Berlim – atuando ao lado da atriz alemã Marlene Dietrich e do ator inglês Laurence Olivier –, Benjamin, que já estivera em Moscou e na Letônia, na Suíça, na Espanha, na Itália e na França, põe à prova na entrevista a sua habilidade para estabelecer contatos mundanos com uma personalidade desconcertante. É que permeia a entrevista o desafio, que era colocado ao próprio entrevistador, de lidar com seus preconceitos, bem como o fator político da crescente xenofobia na Alemanha, que viria a afetar a sua condição pessoal.

Um título de impacto: “A mulher deve participar da vida política? Voto contra da poeta Colette” introduz a conversa com quem quebrou todos os imagináveis tabus de comportamento por volta de 1900. No palco do Cabaré Moulin Rouge de Paris, ela incorporava uma múmia egípcia coberta por um mínimo

bustiê de pedras brilhantes, sua amante, a transsexual “Missy”, se aproximava no papel de arqueóloga e as duas se beijavam. Escândalo, vaias, assovios. A história de Colette já foi adaptada ao cinema de Hollywood (interpretada por Keyra Knightley). Colette relatou em depoimentos as condições a que teve de se sujeitar sob o comando do editor e marido Willy, que era quem levava o crédito pelas criações literárias. Ela finalmente ganhou na justiça o devido crédito. Apesar de audaciosa, Colette não defendia os direitos femininos. À pergunta do entrevistador, ela responde que conhece muitas mulheres tão capazes quanto os homens – mas todas elas têm os dias em que ficam “inquietas, descontroladas e imprevisíveis. E os assuntos políticos têm de seguir seu curso também nesses dias, não é mesmo?”

Benjamin conheceu Adrienne Monnier, uma livreira-poeta bastante articulada na vanguarda literária francesa. Suas opiniões sobre fotografia e obra de arte se revelam subsídios basilares de toda uma concepção de reprodução e de aura do objeto estético. Em *Rue de l’Odéon* ela destina o capítulo “Um retrato de Walter Benjamin” ao frequentador assíduo de sua livraria a partir de 1930. Por intermédio de Félix Bertaux, amigo comum, Monnier soube que Benjamin teria lido um texto dela e queria conhecê-la, então ela o recebe, em 1930, em sua biblioteca de empréstimos. Ambos eram aficionados leitores de contos de fadas, de livros ilustrados – que ele colecionava.⁹ Embora Benjamin tenha cogitado traduzir ao

9 Em 1964, após a morte de sua mãe Dora Sophie Kellner, ex-esposa de Walter Benjamin, Stefan Benjamin herda a coleção. Em 1971, a coleção passa à viúva de Stefan, Janet Benjamin. A Jugendbuchforschung da Universität Frankfurt organiza a exposição desse acervo, cujo catálogo está disponível em: https://www.uni-frankfurt.de/65670578/Die_Kinderbuchsammlung_Walter_Benjamin.pdf [Coleção de livros infantis de Walter Benjamin

A única parte mais ou menos completa e preservada da biblioteca do intelectual Walter Benjamin (1892-1940) é a coleção de livros infantis. Em 1985, ela foi

alemão um livro de Monnier, ele ficou somente com o poema em prosa “vierge sage” [Kluge Jungfrau], publicado no jornal *Kölnische Zeitung*, em 8.11.1932. Ao sair do Campo de Trabalhadores Voluntários do Clos Saint-Joseph¹⁰, em Nevers, no fim de 1939, é a Monnier que ele confia a versão francesa de “O Narrador” – ela consegue publicá-la em 1952 no *Mercure de France*. “A propósito de *Le Regard* de Georges Salles”, crítica publicada em formato de uma carta endereçada a ela, e o *Diário de Paris* dão a ver o relevo do debate teórico com Adrienne Monnier, complementar aos ensaios estéticos.

A dedicação de Benjamin ao estudo da grafologia¹¹ remonta ao período da Primeira Guerra Mundial. Com a leitura do livro de

adquirida pelo Institut für Jugendbuchforschung [Instituto para a pesquisa do livro juvenil]. “As origens da coleção remontam à biblioteca infantil da mãe de Benjamin, e a coleção foi continuamente ampliada até a década de 1920. Após o divórcio com a esposa Dora, essa coleção coube a ela, que durante a fuga primeiramente esteve no sul da França e, de lá, finalmente foi para a Inglaterra. A partir de 1964, a coleção passou a Stefan, filho de Dora e Benjamin. Após vinte anos, a viúva de Stefan finalmente concordou em vender a coleção ao Instituto. A característica fundamental da coleção é, antes de tudo, o entusiasmo de Benjamin pelo livro infantil ricamente ilustrado. Se nenhum outro ponto de convergência pode ser identificado, então chama a atenção a quantidade de títulos em francês e de títulos traduzidos do francês. Além disso, há algumas obras dirigidas a meninas e escritas por mulheres. A coleção de 216 volumes também foi a referência para as contribuições do próprio Benjamin à literatura infantil, como a famosa palestra radiofônica sobre literatura infantil em 15 de agosto de 1929.]

10 Eram chamados Camps des travailleurs volontaires du Clos Saint-Joseph os acampamentos a que foram levados compulsoriamente os “feindliche Ausländer” [estrangeiros inimigos] na França. Após a invasão da Polônia pela Alemanha nazista e a deflagração da Segunda Guerra, Benjamin é obrigado a viver durante dois meses no acampamento, de setembro a novembro de 1939. Vide a respeito o depoimento “Walter Benjamin im Lager”, de Hans Sahl, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins – Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, organizado por Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, fls. 74-81.

11 Scholem, 2016.

Anja e Georg Mendelssohn, *Der Mensch in der Handschrift* (1928), ele retoma a reflexão a respeito do sentido da letra. Esses escritos propiciam um panorama: “A pesquisa no âmbito da grafologia [...] pode ser chamada de uma criação alemã de 1897, ano em que foi fundada a Sociedade Alemã de Grafologia em Munique. Sob a direção de Anja Mendelssohn funda-se um instituto científico, fato relevante e reconhecido no exterior como um marco na história da grafologia, pois contou com a presença do mais antigo representante vivo dessa ciência, J. Crépieux-Jamin, da França.”¹²

Seja por entrevista ou por resenha, Benjamin dá a conhecer a poesia de Gertrud Kolmar, a prosa de Marieluise Fleisser, os romances da franco-romena Princesa Marthe Bibesco. A seleção contempla resenhas de livros teóricos escritos por mulheres: de Louise Weiss, [*Memórias de uma infância nos tempos da república*], de Eva Fiesel [*Filosofia da Linguagem do Romantismo alemão*], a bibliofilia zelosa de Gabriele Eckehard [*O livro alemão na época do Barroco*]. Ele é grandemente tributário da pesquisa de Gisèle Freund na composição da “Pequena história da fotografia” e em várias ocasiões admite o crédito. Autora das conhecidas fotografias de Benjamin na Bibliothèque Nationale de France em Paris, feitas quando ambos passavam os dias debruçados sobre seus trabalhos, Freund publicou em Paris (1936) o livro *La photographie en France au dix-neuvième siècle* [A fotografia na França no Século XIX]. Ao contrário do preconceito generalizado que associa técnica a

12 Além da resenha do livro [*A pessoa na sua letra*], “No dia 23.11.1930 Benjamin fala sobre o assunto no Südwestdeutscher Rundfunk de Frankfurt. No “Programm- und Nachrichtenblatt” da emissora é publicado como anúncio da programação o artigo ‘Alte und neue Graphologie’, provavelmente com emprego de trechos da fala transmitida no rádio. O texto completo do manuscrito, que Benjamin leu no programa, se perdeu.” (WB, GS, volume IV, p. 1047)

declínio artístico, ela comprova que a técnica fotográfica indicava desde sempre possibilidades artísticas.¹³

o olhar ao latino, o olhar ao indígena

Pedro Calderón de la Barca

O ensaio sobre o tema da figura de Herodes é um dos núcleos a partir dos quais surgiu *Origem do Drama Trágico* [Trauerspielbuch] – cujo tema e assunto pode ter sido essencialmente fixado em março de 1923. O apêndice dos GS [Escritos reunidos] informa que pode ter sido escrito como exercício de dedos antes do tratado propriamente dito. Por serem poucas as passagens do ensaio – que promove uma comparação entre os dramas “El mayor monstruo, los celos” de Calderón e “Herodes e Mariane” de Friedrich Hebbel – sem contrapartida no *Origem do Drama Trágico*, seleciono apenas o trecho inicial que discute o como e o quê da linguagem. A justificativa dessa inserção é evidentemente chamar a atenção para o lugar de relevo da dramaturgia de Calderón de la Barca na obra de Benjamin: “começo a me ocupar com os dramas de Calderón”, escreve dia 18 de agosto de 1917¹⁴. Não por acaso ele afirmou que Calderón era seu “objeto virtual”: “A mais louca técnica de mosaico que se possa pensar, razão pela qual [a habilitação acadêmica] deverá parecer estranha a trabalhos dessa espécie. Certas fragilidades ficam claras para mim, de modo que, ao passar o trabalho a limpo aqui e acolá, precisarei fazer uns retoques. O objeto virtual do tratado

13 Esta seleção de textos não é exaustiva, restrinjo-me, entre as referências de relevo, à diretora e atriz de teatro Asja Lācis, cuja experiência com o teatro didático dirigido a jovens e crianças é fundamental para Benjamin. Para pesquisas relacionadas, indico as teses disponíveis em repositórios acadêmicos: Cortez, USP, 2018 e Tolentino, UFSC, 2023, bem como o Prefácio a *Diários de Moscou*, referenciado adiante.

14 Scholem, 2016, p. 60.

será Calderón.”¹⁵ Tampouco foi por acaso que ele enalteceu o teatro espanhol em detrimento do *Trauerspiel* alemão: “O drama trágico alemão nunca conseguiu distribuir secretamente os traços de uma personagem, pelas mil dobras de uma roupagem alegórica, como faz Calderón”, pois estava “obcecado pela seriedade”.^{16 17}

15 Benjamin, 1978, p. 566.

16 Benjamin, 2013, fls. 203-206.

17 Para uma discussão sobre as versões de Hugo von Hofmannsthal (1924) da peça de Calderón – *La vida es sueño* (1636), vide Galle, “Do Sonho à Torre” (UFSM, 2020).

Trecho da carta de Benjamin ao dramaturgo vienense,

Carta a Hugo von Hofmannsthal, Berlim-Grunewald, 11 de junho de 1925.

Na verdade, vejo em sua obra uma tragédia na forma mais pura e canônica. E, ao mesmo tempo, sinto a extraordinária força dramática de que essa forma é capaz em suas representações mais elevadas, não obstante a discussão de natureza geral em torno da função educativa. Uma comparação com suas outras obras não me parece cabível, mas talvez eu esteja certo em considerar essa última como uma conquista suprema na renovação e no renascimento da forma barroca alemã e como uma obra da mais alta autoridade para o palco. O momento – para citar apenas um – em que Sigismund sente um arrepio no corredor em frente à alcova de sua mãe deve ser um dos maiores momentos de um grande ator. [...]

Quão maravilhosamente vem da boca desse homem perdido a grandiosa descrição da paisagem noturna no dia da cerimônia: quão verdadeiramente dramática e distante do intermezzo lírico ela se torna quando provinda da boca desse homem. Quem seria capaz de falar isso hoje? Há mais de dez anos, ouvi Paul Wegner pronunciar a oração do Rei Cláudio de tal forma que nem ele, nem ninguém mais poderia fazê-lo hoje. O estudo e a reflexão me levaram a acreditar, com certo grau de certeza, que o senhor não queria compartilhar e não compartilha com Calderón mais que o material puro da lenda. E é por isso que uma palavra de comparação me parece inadequada. Contudo, eu talvez possa lhe dizer que nesse drama, como em quase todos os dramas, cheguei a entender a abordagem altamente estranha e filosófica de Calderón: ele cristaliza, quase no sentido das moralidades, o caráter mais profundo como uma fórmula; a vira de um lado para o outro, e no epítome multifacetado se reflete uma peça muito descontraída, construída de forma leve e fluente. Em uma palavra: Calderón não tira nada do material a não ser a fórmula de seu título, que é reconhecidamente tratada de forma mais filosófica do que se poderia pensar sem ele, mas o dramático do material poderia corresponder à natureza dramática do material tão pouco quanto qualquer “peça teatral”.

Maias e astecas, Bartolomeu de las casas México, Literatura peruana

Por volta de 1916 Benjamin frequentou na Universidade de Munique as aulas de Walter Lehmann. Esse americanista realizou sua primeira expedição à América Central entre 1907 e 1909 para estudar a língua pipil, uma variante da [asteca] náhuatl, e pesquisar a cultura mexicana e a religião dos Maias e dos Astecas, contribuindo para conservar o legado de suas tradições culturais. Essa influência veio ao encontro de interesses relacionados com estudos mitológicos que Benjamin realiza (a carta de 1916 a Martin Buber, o “O surrealismo”, o ensaio acerca do matriarcado “Johann Bachofen”). Ele leu *La conquista do México*¹⁸, do pastor espanhol Bernardino de Sahagún, crônica mestiça do Século XVI que conta como os espanhóis conquistaram a Cidade do México. Sobre a escrivania em Berlim ele tinha o *Aztekisch-Spanische Lexikon*, para estudar a língua dos astecas, projeto que não avançou. Scholem conta que tanto se entusiasmou com o que o amigo contava das aulas, que chegou, ele também, a decorar hinos às divindades maias na língua original.^{19 20}

18 A contracapa apresenta uma ideia do livro: “Una historia en imágenes de la conquista de México, pero no concebida por un dibujante contemporáneo sobre el guión de un historiador actual, sino tal como fue recordada y representada por los indios apenas cincuenta años después de la caída de Tenochtitlan.” A resenha de Benjamin a respeito de Marcel Brion, *Bartholomé de Las Casas*, “Père des Indiens” integra edições deste livro.

19 Scholem, 2016, p. 47.

20 “Su primera expedición lo llevó entre 1907 y 1909 a Costa Rica, Nicaragua, Panamá y El Salvador. Allí, Lehmann se interesó principalmente por los pipiles, llegados al actual El Salvador procedentes de México central en la época prehispánica. Para sus estudios de la lengua pipil, Lehmann pidió a colegas y nativos de El Salvador que elaborasen glosarios. Algunos de sus informantes se los enviaron incluso a Alemania. Su talento para las lenguas era excepcional. Por ejemplo se dedicó intensamente al estudio de la lengua china, que gracias a su

Com a epígrafe de Charles Baudelaire: “Nunca passo diante de um fetiche de madeira, de um Buda dourado, de um ídolo mexicano, sem dizer a mim mesmo: Talvez seja o verdadeiro deus”, o fragmento “Embaixada mexicana” de Rua de mão única selou a posição respeitosa de Benjamin.

A resenha do livro de Ramón de la Serna de certo modo é uma homenagem ao escritor madrilenho que, aliás, se estabelece no final dos anos 1930 em Buenos Aires em função da escalada fascista na Espanha. A biografia de Serna entremeia literatura, rádio, folhetim e, no início do século XX, também a arte circense. Com a crise do teatro, o circo, essa forma de representação que partia do espetáculo popular barato e perdurava há séculos, despertava interesse da literatura especializada; e Serna faz pronunciamentos que causam frisson, como a resenha assinala.

Numa alusão a Kafka em “Desejo de ser indígena”, Benjamin também confessa seu sonho cara-pálida de ser indígena a cavalo por entre montanhas e pradarias, se divertindo na vastidão épica com as histórias breves e engenhosas do escritor francês-peruano Ventura García Calderón, “acompanhadas por gritos de indígenas e contadas na mais sóbria linguagem”.



tonalidad le ayudó a ‘descubrir’ la importancia de los tonos en ciertas lenguas centroamericanas.” ©Instituto Ibero-Americano, Berlín, verbete sobre Walter Lehmann.

Intermezzo

a(s) história(s)

1) Em 1930, Walter Benjamin escreve um longo verbete para a Encyclopaedia judaica (1930). O fac-símile do texto impresso tem as anotações manuscritas na marginália: “extremamente abreviado, pela abreviação retirada de partes essenciais”. É o primeiro texto dele sobre os judeus. Infelizmente, devido à advertência do autor e também de certas remissões registradas em cartas²¹, não é possível conhecer de fato o escrito original. Em face dessa descaracterização de seu trabalho, que tanto o desgostou, o texto no formato da publicação de 1930 foi inserido nos *Escritos reunidos* como apêndice do volume II-2, fls. 807-813, e não sob a rubrica “Enzyklopädieartikel”.

2) Quando da publicação de Walter Benjamin. *Deutsche Menschen – eine Folge von Briefen* [Gente alemã – uma série de cartas]. Seleção e Introdução de Detlev Holz (Pseudônimo). Lucerna: 1936, Erich Auerbach publicou no National-Zeitung da Suíça a seguinte breve resenha:

Começando por Georg Christoph Lichtenberg, Benjamin descreve o movimento de uma época em que a burguesia emerge da influência da aristocracia feudal, assume sua elevada posição de intelectualidade burguesa da qual, no entanto – após a morte de Goethe –, apenas a posição permanece, nada

21 “Paris, 20 de fevereiro de 1939

Caro Gerhard,

Pedi a Hannah Arendt que lhe providenciasse o manuscrito do livro dela sobre Rahel Varnhagen. Lhe será enviado nos próximos dias. Esse livro me causou forte impressão. Flui fortemente contra a corrente de estudos judaicos edificantes e apologéticos. O senhor sabe muito bem que tudo o que se pôde ler a respeito dos judeus na literatura alemã até agora foi impulsionado por essa mesma corrente. [...]”

do espírito que originalmente a imbuíra. “De honra sem fama, de grandeza sem brilho, de dignidade sem recompensa”.

3) O fragmento inicial da resenha do livro *Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Hamburg: H. Goverts Verlag 1938. 238 p.²² constitui um pensamento autônomo fulcral na concepção de história de Benjamin:

Entre as contradições que persistem na Alemanha atual, mas ainda não foram devidamente pensadas, estão as reflexões que a história da era Bismarck desencadeia. A pequena burguesia recebeu então uma doutrina que foi retomada e ampliada sessenta anos depois pelo nacional-socialismo. Por sua vez, a média burguesia de então ainda tinha um lugar no poder com a grande burguesia. Somente depois que essa média burguesia perdeu espaço, o capital monopolista e, com ele, a restauração nacional viram o caminho livre. O nacional-socialismo é, portanto, ambivalente em relação a esse período histórico. Ele se vangloria de ter acabado com a ineficácia, e está certo quando pensa na escala moderada de segurança que, ainda na época, era garantida aos cidadãos. No entanto, o partido sabe muito bem que está se apegando ao imperialismo da era Guilhermina e está projetando de volta a glória do segundo império no terceiro. O doutrinamento dos pequenos burgueses tem por base essa consciência. Assim, vigora no caso o nariz empinado e a renúncia à crítica. (A apreciação assumida pelos líderes do novo império em relação ao exército do império anterior ilustra suficientemente essa ambivalência).

4) A última resenha em alemão de autoria de Benjamin trata do romance de Stephan Lackner, *Jan Heimatlos*, que tematiza o racismo. Traz o título “O judeu na literatura alemã”. Nas cartas, ele se refere ao autor desse romance: “Nos próximos dias, a única família realmente abastada, que eu conhecia aqui e de que eu teria recebido o maior apoio, viaja para a América. O homem [Sigmund

22 Benjamin, 1999, volume III, p. 572.

Morgenroth] é um colecionador de medalhas da Renascença – e com ninguém entabulo contato mais facilmente do que com um colecionador. O interessante é que consegui dar a seu filho, Ernst Morgenroth, que está tentando escrever romances sob o nome Lackner, algumas orientações baseadas na minha experiência com [Wilhelm] Speyer. Estou tentando tirar o máximo dessa derradeira proteção, motivando o velho Morgenroth a procurar Max [Horkheimer]. Com muito tato, certamente será possível levá-lo a se interessar por minha migração para os Estados Unidos e talvez até, com o tempo, por certas iniciativas do Instituto [de Pesquisa Social]. Penso que o jovem Morgenroth também há de imergir em suas águas. Dentre sua geração, ele é um dos mais cultos e bem-intencionados. Tem disposição para aprender, não é recomendável abordá-lo muito bruscamente.”²³ Benjamin também escreveu a Horkheimer sobre o pai do escritor Ernst Morgenroth, “de quem você talvez se lembre lá de Frankfurt, onde ele o ouviu. Acompanhei um pouco o jovem Morgenroth em seus primeiros passos na carreira literária. [...] Ele fez doutorado em Filosofia a respeito de Wittgenstein; não se deixou, no entanto, cativar pela logística nem pela escrita de romances, assim é provável que atue no ramo comercial na América – talvez no comércio de arte.”²⁴

Literatura de expressão alemã

“Ninguém mais lê Christoph Martin Wieland”, assim escreve Benjamin nos duzentos anos desse escritor das histórias do arco-da-velha que se passavam num povoado fictício denominado

23 Carta de Paris, de início de abril de 1939, a Gretel Adorno. In: Benjamin, 2000, p. 248.

24 Carta de Paris, de 18 de abril de 1939, a Max Horkheimer. In: Benjamin, 2000, p. 263.

Abdera, habitado pelos abderitas, pessoas bem simplórias. Wieland foi o primeiro tradutor de Shakespeare ao alemão, começou com *A tempestade* e prosseguiu com outros 21 dramas. Mas esse não seria o Shakespeare que haveria mais tarde de avassalar Goethe e os românticos: “Ninguém melhor do que ele conheceu o moralmente belo, o sublime, o decente, o amável nos sentimentos e nas ações morais [...]”²⁵ Porém, é essa apresentação que encontrará no romantismo os que admiram Shakespeare, bem como os que desprezam o iluminista Wieland. “Há autores que, recuperados do passado, nada mais têm a dizer do que uma estátua. Seus fermentos compõem o solo da sua língua materna. Assim, com Christoph Martin Wieland.”

Resenhando as obras de Schiller (1934), ele critica a edição Cotta que, embora se proponha a popularizar, conserva o caráter elitista que na Alemanha resguarda personalidades. No ensaio sobre Goethe (1932), queixa-se das biografias que colocam escritores como heróis. A história da literatura seria no final das contas uma disciplina?, se pergunta Benjamin²⁶ ao constatar a metodologia similar à das ciências naturais, se pautando por “Sammeln und Hegen” [compilação e conservação] e tendo por objetivo tão-somente apresentar um rol de personalidades ilustres²⁷, como se

25 Christoph Wieland. *Theorie der Red-Kunst und der Dicht-Kunst*. 1757.

26 *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, Benjamin, 1999, volume III, fls. 283-290.

27 Numa carta de 05 de abril de 1926, Benjamin relata a Scholem que recebera da *Grande Enciclopédia Russa* a curiosa encomenda de um artigo de trezentas linhas sobre Goethe, sob a perspectiva da doutrina marxista. Vários depoimentos dão conta do quão intensamente a metodologia para a execução da encomenda o absorveu. Uma carta a Hofmannsthal do mês de outubro traz depoimentos sobre as surpreendentes descobertas que fizera no desempenho da tarefa: “constatei, não sem pasmo, como já na metade do século XIX a história literária foi escrita. Como *A História da Literatura Alemã* desde a *Morte de Lessing* em três volumes, [Leipzig, 1866, 5a. Ed.], organizada por Julian Schmidt, foi alinhada de maneira

fossem quadros da história cultural. Naqueles meados de 1931, ele sugere que a ciência da literatura conceda precedência ao real: mais pesquisa literária que criação literária. Benjamin frisa a possibilidade de renovação e o vigor da pesquisa literária no desempenho do ensino e da tarefa didática (em sintonia com certos vieses atuais, como o projeto de Rancière ou de Bell Hooks). Ele retoma considerações anteriores (apresentadas no “Ensaio sobre as *Afinidades eletivas*”), e defende o comentário aliado à investigação linguística e o estudo filológico aliado à história.

Em vários estudos literários referentes ao século XIX, Walter Benjamin apontou nos livros dos escritores Jean Paul e Gottfried Keller uma mudança dos códigos aristocráticos para os códigos das pessoas burguesas mais simples. A respeito de Johann Peter Hebel, autor de almanaques populares, ele pretendia escrever um livro e deixou cinco escritos que se sobrepõem em muitos pontos. Selecionei o mais completo e de caráter mais geral para lhes apresentar.

Comete ledão engano quem pensa que Walter Benjamin se dedicou exclusivamente à literatura de língua francesa. Seus estudos literários concernentes à literatura de expressão alemã contemplam uma larga paleta de debates concernentes a questões teóricas, a livros e a escritores específicos, sempre imbuído do princípio da filologia dos Irmãos Grimm: “Andacht zum Unbedeutenden” [devoção ao insignificante]. O viés de seus comentários críticos é quase sem exceção de originalidade ímpar. A resenha de *Hinterland* (Alfred

vigorosa ou abrandada com vista a um bonito friso encadeado.” Expressando de antemão parte das formulações de “Teses sobre o conceito da História”, numa Carta de 30 de outubro de 1926 a Hugo von Hofmannsthal, ele pondera que “a organização desses livros de feição enciclopédica é incompatível com a conquista do eidos (espécie) da imagem de uma vida” (1978, p. 437).

Polgar 1929) já começa com uma aporia “a natureza é onde você sem você mesmo está sozinho” – a definição não só contém toda a arte linguística de Polgar, como também é o ponto arquimediano a partir de onde ele vê o mundo. – é isso mesmo: ele não vai mover o mundo, mas olhar para ele.” Quando da publicação de um novo volume da edição crítica da obra de Keller, a abordagem da resenha de 11.3.1932 no jornal “O mundo literário” é genética. Benjamin chama a atenção para as dinâmicas transformações das ideias, refletidas nos manuscritos originais: “Se existe um moderno escritor alemão sobre o qual se poderia realizar uma investigação reveladora de crítica textual séria e de genuína fidelidade filológica, então esse é Keller. No presente volume de poemas, o texto sofreu 91 alterações, considerando os manuscritos e as cópias de correção disponíveis no espólio.”



Max Brod

Em 1935, quando da polêmica acusação do escritor-jornalista Ehm Welk de que o inventariante Max Brod não teria seguido a vontade testamentária de Franz Kafka, Benjamin defendeu Brod (“Kavaliersmoral”, em “O mundo literário”, 22. 11. 1929). Referiu-se ali à atitude do inventariante como “genuína fidelidade contra Kafka” [echte Treue gegen Kafka]. Todavia, como se nota na resenha da biografia *Franz Kafka*, tal defesa não significava consonância quanto às ideias do escritor Brod, tampouco admiração. Quando Brod afirma “A categoria da santidade... é a única correta sob a qual a vida e a obra de Kafka podem ser consideradas”, Benjamin criticou a absoluta ausência de rigor da biografia que, por constituir a primeira biografia do escritor de Praga, deveria primar justamente pelo rigor.

Johann Jacob Bachofen

O estudo a respeito desse professor e escritor da Basileia tem afinidades com pressupostos formulados nas investigações a respeito da fotografia no que tange à tentativa de imaginar o homem numa cultura mediatizada e de compreender a aura que envolve os objetos e as pessoas, os símbolos. Em *Mutterrecht* [Matriarcado] e também em outros livros, Bachofen faz aproximações entre mitologia e história do Direito, algumas vezes aventando vínculos tão sutis que chegam a sugerir indistinção. Procedimento semelhante se verifica no estudo da fotografia, em que Benjamin parte da hipótese de que a técnica capta um inconsciente óptico que o olho humano não é capaz de alcançar.

a música

“O autor como produtor”²⁸ é uma espécie de manifesto que postula a montagem que acentua as possibilidades dialéticas, as relações entre a política e a estética. Mais especificamente, o ensaio segue as reflexões do músico Hanns Eisler, compositor que juntamente com Bertolt Brecht produzia o teatro épico, a respeito das potencializações que as inserções da música cantada atribuem ao teatro, com seu efeito de distanciamento. Para Benjamin, ao autor e “seus produtos, ao lado de seu caráter de obra, cabe antes de mais nada uma função organizadora”²⁹. O teatro de Brecht seria o modelo por excelência do que pode resultar do exercício dessa função.

motivos sexuais,

a prostituta, o apache

Raulet analisa as escolhas de estudos literários de Walter Benjamin levando em conta seus critérios políticos: precisamente, os escritores social e politicamente comprometidos, os da tradição do romance “burguês”. Mas constata, além disso, uma atração por escritores que lidam com figuras marginalizadas socialmente: escritores como Pierre Mac Orlan, que dão voz a prostitutas, cafetões e chantagistas e cujas histórias se passam num submundo social. Neles, seriam facilmente reconhecíveis os descendentes das figuras de Baudelaire. Na literatura contemporânea, ele se interessaria pelo mundo sombrio de *Voyage au bout de la nuit* [Viagem ao fim da noite], de Céline.

28 Benjamin, 1994. Fls. 120-136.

29 Idem, p. 131.

“O interesse ansioso e incessante pelo mundo do subproletariado e especialmente pelos motivos sexuais – a prostituta, o apache – é altamente significativo” enuncia Benjamin na resenha [Sob a fria luz], de Mac Orlan. Ele próprio investiga com vagar as figuras do apache – “o delinquente urbano, na imagem do herói” – e similares: “O apache rejeita as virtudes e as leis. Denuncia de uma vez por todas o contrato social e acha que todo um mundo o separa do burguês. Não reconhece nele os traços do acólito que em breve Hugo iria desenhar a traço forte em *Les Châtiments*. Mas as ilusões de Baudelaire estavam destinadas a ter um fôlego muito mais longo. Elas fundam a poesia do apache e inserem-se num gênero que se manteve de pé por mais de 80 anos. Baudelaire foi o primeiro a explorar esse filão. O herói de Poe não é o criminoso, mas o detetive. Balzac, por seu lado, só conhece o grande marginal da sociedade. [...] Antes de Baudelaire, o apache, que durante toda a vida se vê remetido à periferia tanto da sociedade como da grande cidade, não tem lugar na literatura. O mais nítido quadro dessa temática em *As flores do mal*, o poema ‘O vinho do assassino’, tornou-se ponto de partida para um gênero parisiense.”³⁰

Esse viés de seus interesses está presente nos fragmentos escritos há cem anos, como “Über die Ehe” [Sobre o casamento] e “Über Liebe und Verwandtes (ein europäisches Problem)” [Sobre amor e afins (um problema europeu)], sendo que o segundo fragmento se inicia com termos que se prestam a pensar o século XXI: “Esta época está testemunhando uma das revoluções mais poderosas que já ocorreram no relacionamento entre os sexos. Somente mediante a consciência desse fenômeno é que hoje em dia se pode ter autoridade para tratar abertamente do âmbito do erotismo e da sexualidade;

30 Benjamin, 2017, p. 69.

ao fazê-lo, convenhamos, é indispensável ter consciência de que as formas seculares e, portanto, o conhecimento igualmente antigo do relacionamento entre os sexos não têm mais validade.”³¹

As críticas aos tabus quanto ao sexo e ao erotismo entre pessoas jovens, que ele promove em “Romantismo”, estão aprofundadas nas reflexões do artigo “Monopólio estatal da pornografia”, de 9 de dezembro de 1927: “A Espanha tem provavelmente as bancas de jornal mais bonitas do mundo. Quem anda pelas ruas de Barcelona se vê rodeado por essas construções heterogêneas, expostas ao vento, máscaras dançantes sob as quais a jovem deusa da informação executa sua provocante dança do ventre. Há algumas semanas, as autoridades quebraram a faixa radiante da cabeça dessa máscara. Proibiram a distribuição das cinco ou seis coleções distintas que mostram o amor sem... —, a escrita morse muito usada na literatura fina para representá-lo. Como é sabido, essa emancipação da escrita morse na transmissão de processos sexuais recebeu o nome de ‘pornografia’. Seja como for, os livretos espanhóis de tons delicados não eram diferentes de livros como *Memórias de uma modista*, *Boudoir and Riding-Rink*, *Her Elder Friend*. Instrutivo a respeito deles era outra coisa: o registro de seus autores incluía personalidades respeitadas, até mesmo poetas do nível de Ramón Gómez de la Serna. Indiscutivelmente, material suficiente para uma glosa que consumiria seu tema nas chamadas estrondosas da indignação moral. Mas, em vez de lidar com o assunto dessa maneira, vamos examiná-lo um pouco. [...]” Para o tratamento das indagações políticas e antropológicas relacionadas a este viés da literatura benjaminiana indico Kratochvil 2022.

31 Benjamin, 1999, volume VI, p. 72.

Diário de Paris

Entre dezembro de 1929 e janeiro de 1930, embora tivesse se comprometido a ir para a Universidade de Jerusalém, ele esteve em Paris, onde escreveu uma série de artigos publicados de abril a junho de 1930 no jornal “O mundo literário”. Uma vez que esses apontamentos auxiliam a compreensão de outras discussões, incluo trechos que reavaliam o surrealismo (após o *Segundo Manifesto*), que aludem a Adrienne Monnier, a Félix Bertaux. Desde o fim da primeira guerra, intelectuais como Max Rychner, Ernst Robert Curtius, Ivan Goll e Walter Benjamin tentavam intermediar os vínculos amigáveis entre intelectuais da França e da Alemanha. O escritor Bertaux era o correspondente desse esforço de Benjamin do outro lado do Reno.³²

Literatura russa

Crucial para compreender a inclinação de Benjamin pela literatura russa é o seu encontro em 1924 com Asja Lacis, uma

32 Bertaux se tornou conhecido como autor de *Panorama de la littérature allemande contemporaine*, Paris, Kra, 1928. Para o livro recíproco, *Neue Französische Erzähler*, de 1930 (org. por Félix Bertaux e Hermann Kesten), Benjamin traduziu ao alemão tanto “Vorrede zu Neue Französische Erzähler” [Prefácio a *Novos Narradores Franceses*], como também o conto “Fräulein Zéline”, de Marcel Jouhandeau. As indagações, que hoje formulamos acerca das funções da Literatura, se assemelham àquelas que o intelectual francês colocava naquela coletânea de que Benjamin participou: “Alguns podem perguntar: O que é que vocês andam fazendo na Literatura? o que estão fazendo de novo? O que há em termos de atitude? Por que negligenciam a política, a economia em favor da psicologia, da moral? Onde se encontra a problemática atual? e eu poderia lhes responder: não somos de hoje, quem sabe esse não é o melhor jeito de ser do amanhã? Não damos resposta às questões imediatas formuladas pelo jornal. Talvez a nossa maneira seja melhor que a dos redatores de jornais para levantar questões. Não somos políticos, mas sim, moralistas: pela força da compreensão, acreditamos que os conflitos políticos se solucionem.”

paixão que reorienta seu repertório de leituras. Esse encontro leva à viagem entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927 a Moscou e à redação do *Diário de Moscou*. No “Prefácio”, Scholem menciona três fatores que atuam decisivamente para a viagem e a composição do diário:

[primeiramente] Asja Lacis, depois, seu desejo de obter uma visão mais aprofundada da situação na Rússia, de talvez até estabelecer algum vínculo com aquele país e, a partir daí, chegar a uma decisão a respeito de sua eventual filiação ao Partido Comunista Alemão, uma questão que vinha ponderando havia mais de dois anos.³³

As tentativas de tornar-se um interlocutor cultural entre a Alemanha e a Rússia, de entabular contatos com artistas e atuantes políticos naquela circunstância são determinantes no *Diário* e fundamentais em suas relações posteriores, tanto em seu diálogo com Brecht, como em afinidades de leitura, até aproximadamente 1936. Löwy assinala uma guinada nos interesses do escritor, que teria deixado de se dedicar à “reflexão marxista – a preocupação materialista”, “variante soviética da ideologia do progresso, disposto a reinterpretá-lo à sua maneira” (1933-1935) para, depois disso, “reintegrar cada vez mais o momento romântico em sua crítica marxista”, com ênfase nos estudos de Baudelaire e culminando nas “Teses sobre o conceito da História” (1940).³⁴

Seleciono resenhas de literatura russa – a resenha do livro de Dostoiévski é naturalmente anterior; mas há também as leituras que Benjamin faz de Sostschenko, Sidorow, Búnin, e abro mão – por ora – dos escritos sobre política cultural. “O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” parte da leitura dos

33 Benjamin, 1989, p. 11.

34 Löwy, 2005, p. 26 em diante.

contos desse escritor russo, que viveu entre 1831 e 1895 e cuja edição completa foi lançada em alemão no interstício 1924-7 pela Editora Beck em 9 volumes. Em 1928 Benjamin escreve: “a minha última semana esteve dominada pela influência da leitura de Leskov, desde que comecei a lê-lo, não consigo mais parar.”³⁵ Em 1936, retoma o assunto:

devido a circunstâncias desagradáveis acabei encarregado de escrever um trabalho acerca do escritor russo Leskov – um contemporâneo de Dostoiévski menos conhecido, muito significativo. – Você o conhece? Sua obra foi com frequência traduzida, de forma fragmentada, para o alemão. Estou fazendo esse trabalho para a *Orient und Occident*, uma revista dirigida pelo ex-teólogo de Bonn Fritz Lieb. Esse Lieb é um suíço, outrora discípulo de Karl Barth e uma das melhores pessoas que conheci aqui... Como em geral não tenho vontade de me imiscuir em considerações acerca da história da literatura russa, então aproveito a oportunidade de Leskov para tirar do estábulo um velho cavalinho de pau e tentarei aproximar do homem as minhas repetidas observações sobre as distinções entre romancista e contador de histórias e minha antiga preferência pelo último.³⁶

Fritz Lieb conseguira para a revista uma assídua colaboração do prestigiado escritor russo Nikolai Berdiaev. Filósofo e religioso, Berdiaev foi expulso da Rússia em 1922 e passou a viver em Berlim, depois, com a ascensão da ditadura nacional-socialista, em Paris e também na Suíça, onde a editora Vita Nova vinha lançando várias traduções de seus livros. A revista *Orient und Occident* foi publicada entre 1929 e 1934 em Leipzig, pela tradicional editora de Johann Conrad Hinrichs, mas em 1936 lançou três números pela Editora Gotthelf de Berna. Foi censurada na Alemanha devido ao tema do

35 Benjamin, 1978, p. 460. Carta a Hofmannsthal.

36 Idem, fls. 710-711. Carta sobrescritada em Paris dia 15 de abril de 1936, a Kitty Marx-Steinschneider.

segundo número “A mensagem bíblica e Karl Marx”. Deixou de ser publicada por restrições financeiras.³⁷ Professor de História da Teologia na Universidade de Basileia e de uma erudição admirável, Fritz Lieb era um colecionador, reuniu cerca de doze mil volumes para seus estudos e mais tarde os doou à biblioteca acadêmica que se tornou nos anos 1950 a biblioteca eslava mais significativa fora do mundo eslavo.³⁸

•••

Exponho o livro, sem, todavia, encerrá-lo. O próximo passo de meu trabalho tratará do processo de tradução, cujo decurso foi profundamente refletido e bastante iluminado pela própria matéria. Acrescentarei novos textos visando edições posteriores. Mantenho em curso o objetivo de tornar a obra de Benjamin legível em português, sem prejuízo de sua delicadeza estilística e complexidade teórica.

Maria Aparecida Barbosa
Minas Gerais, 2023

37 Informações do verbete de Klaus Bamberger, “Orient und Occident”, em: www.borisogleb.de, visitada dia 10 de novembro de 2023.

38 Kanyar, 1990, p. 80.

Referências

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Briefe, 2 Volumes. Edição e comentários Gershom Scholem e Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, 885 p.

_____. *Walter Benjamin. Obras escolhidas*: São Paulo: Editora Brasiliense. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jean Marie Gagnebin.

I *Magia e Técnica, Arte e Política* (1985);

II *Rua de mão única* (1987);

III *Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1989).

_____. *Diário de Moscou*. Tradução Hildegard Herbold, revisão Sérgio Telaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1989

_____. “O autor como produtor”. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. In: I *Magia e Técnica, Arte e Política*. Brasiliense, 1994. Fls. 120-136.

Benjamin, Walter. 1999. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, (7 volumes, 12 partes).

_____. *Gesammelte Briefe*, org. por Christoph Gödde e Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, volume VI: 1938–1940, 2000.

_____. *Origem do Drama Trágico*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Rua de mão única, Infância berlinense*. Tradução João Barrento. Autêntica, 2017.

_____. *Baudelaire e a Modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

_____. “Escavar e lembrar”. In: _____. *Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2018.

Bertaux, Felix. (Tradução do francês ao alemão Walter Benjamin). “Vorrede zu Neue Französische Erzähler”. In: *Walter Benjamin*

Gesammelte Schriften. Kleinere Übersetzungen Supplement I. Editado por Rolf Tiedemann. Fls. 421-428.

Kanyar, Helena. “Fritz Lieb: Die russisch-slawische Bibliothek an der Universitätsbibliothek Basel”. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Vol. 50, No. 1 (1990), pp. 80-89.

Kratochvil, Sylvia. “Passages obscènes Walter Benjamin et la pornographie”. *Anthropology e Materialism. Walter Benjamin, materiales antropológicos*. Número especial | II | 2022

Löwy, M. *Walter Benjamin - aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

Raulet, Gérard. “Über Dichter, Proletarier und Apachen - Walter Benjamin über die Sozialliteratur”. In: *Annaliese di Ca' Foscari*. Série ocidental. Vol 53 - setembro de 2019.

Riegl, Alois. *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* [História da Arte e História Universal], de 1898, disponível on-line.

Scholem, Gershom. *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016.

WALTER BENJAMIN LITERATURA

**ORGANIZAÇÃO, PREFÁCIO E TRADUÇÃO
MARIA APARECIDA BARBOSA**

ROMANTISMO

Uma palestra não proferida a jovens estudantes

Camaradas! Se um dia refletimos sobre nós mesmos, não enquanto indivíduos, mas enquanto comunidade, enquanto juventude, ou se lemos acerca da juventude, sempre nos ocorre pensar que ela provavelmente seria romântica. Milhares de poemas bons e ruins expressam isso, e dos adultos ouvimos que dariam tudo para serem jovens de novo. Claro que tudo isso é a realidade, que possivelmente sentimos de maneira surpreendente e prazerosa sempre que fazemos um bom trabalho, uma escalada, criamos algo ou lemos uma história inspiradora. Em suma, me recordo que foi mais ou menos assim, no degrau de uma escadaria, de repente, me dei conta de que ainda era jovem (devia ter 14 anos, e o que me deixava tão feliz era o fato de ter lido sobre um Zepelim).

A juventude é cercada de esperança, amor e admiração: dos que ainda não são jovens, as crianças, e dos que não podem sê-lo mais, porque perderam a fé em algo melhor. Eis o que sentimos: que somos representantes, cada um de nós representa milhares, assim como cada pessoa rica representa milhares de proletários, cada pessoa talentosa representa milhares de pessoas sem talento. Podemos nos sentir como jovens pela graça de Deus, se entendermos dessa forma.

E fico agora imaginando que estejamos num congresso para centenas ou milhares de jovens participantes. De repente, percebo que estão gritando: o chavão – que besteira! Olho para os bancos e, além dos poucos tempestuosos que me interrompem, lá estão centenas, deitados, quase dormindo. Um ou outro se alinha um pouco na cadeira, mas ninguém parece me levar a sério.

Então, me ocorre dizer:

“Falei da juventude pela graça de Deus, falei de nossa vida como ela é na tradição, na literatura, entre os adultos. Mas o público jovem diante de mim está cochilando ou indignado. Há algo de podre no reino da Dinamarca. E eu lhes agradeço por seu sono e sua raiva, pois é disso que eu queria falar. Queria perguntar: o que pensamos a respeito do Romantismo? Nós o temos? O compreendemos? Acreditamos nele? Mil vozes de riso e uma única voz com um apaixonado *não*”.

“Portanto, renunciamos ao Romantismo, nós talvez sejamos os primeiros jovens que desejam ser jovens sóbrios?”

De novo soou um “*não*”, e apenas três ou quatro vozes distintas se sobressaíram com seu “*sim*”. Continuei então:

“Vocês me responderam, e eu próprio também respondo. Aos que acreditam ter uma eterna juventude pela frente, a sempre romântica, a sempre segura, a que segue o constante caminho rumo ao mundo filisteu. A eles, nós avisamos: vocês estão mentindo a si e a nós. Com seus gestos paternais, com sua adulação de incenso, vocês nos privam de nossa consciência. Elevam-nos sobre nuvens cor-de-rosa até perdermos o chão sob os pés. Então, cada vez mais, uma juventude que dorme no individualismo narcótico os aguarda. O Filistinismo nos paralisa, diz ele, para que possa governar o tempo sozinho; porém, se nos deixarmos paralisar pelos narcóticos idealistas, afundamos atrás dele sem demora, e a juventude se torna a geração de futuros filisteus”.

Não sei, camaradas, mas receio que, com isso, eu esteja no romantismo. Não no Romantismo, num verdadeiro Romantismo, mas num romantismo muito poderoso e perigoso. Exatamente aquele mesmo que decompõe o casto classicismo cosmopolita

de Schiller em poesia de aconchego confortável para a fidelidade burguesa e o particularismo. Mas quero me ater um pouco a esse falso romantismo. Ele se agarra a nós a cada passo e, no entanto, não é nada mais que o manto gorduroso que um filisteu preocupado jogou sobre nós para que não nos reconheçamos devidamente.

Nossa escola está repleta de falso romantismo. A oferta em matéria de dramas ou heróis históricos, de vitórias da tecnologia e da ciência, nada disso é verdadeiro. A recepção disso tudo sucede fora do contexto intelectual. Essas coisas que, segundo dizem, visam nossa formação, são fatos soltos atemporais, cultura aqui é um acaso feliz. Uma escola ou outra talvez nem esteja suficientemente adiantada para chamá-lo feliz. Pois, onde tomamos jamais conhecimento acerca da história viva que conduz o espírito à vitória, na qual é o espírito que alcança as conquistas a que ele próprio se propõe? Somos engabelados, tornados sem reflexão e sem ação, uma vez que a história nos está sendo omitida. O surgimento da ciência, o surgimento da arte, o surgimento do estado e da lei. Com isso, a religião do espírito, toda a fé nele, nos foi tirada. Esse foi o falso romantismo, que nos fez ver o extraordinário em tudo o que é infinitamente particular, em vez de vê-lo no surgimento do homem, na história da humanidade. Desse modo, se cria uma juventude apolítica, eternamente limitada à arte, à literatura e às experiências amorosas, também quanto a isso, insípida e diletante. O falso romantismo, camaradas, esse grotesco isolamento do surgimento, em que fomos postos, fez com que muitos de nós ficássemos blasé; por muito tempo eles tiveram que crer na nulidade, até que a própria fé ficou nula para eles. A ausência de ideais de nossa juventude é o último vestígio de sua honestidade.

Esse, camaradas, é o estado da educação de uma juventude que é isolada da realidade por meio de um empenho agressivo, que é turvada com o romantismo da objetividade, com o romantismo dos ideais, com invisibilidades. Não queremos ouvir sobre o helenismo e o germanismo, sobre Moisés e Cristo, sobre Arminius e Napoleão, sobre Newton e Euler, até que nos seja mostrado o caráter que os animava, a realidade fanática e ativa das épocas em que essas pessoas viveram e realizaram seus sonhos. Esse, camaradas, é o estado do romantismo na educação escolar, que torna tudo falso e irreal para nós.

Então, camaradas, começamos a nos voltar para nós mesmos. Tornamo-nos os tão difamados jovens individualistas e super-humanos. Com efeito, não era de se admirar que caíssemos em júbilo sobre o primeiro que nos chamou a nós mesmos, ao espírito e à sinceridade. Foi essa certamente a missão de Friedrich Nietzsche entre os jovens da escola, ensinar-lhes algo sobre o amanhã, o ontem e o hoje do trabalho escolar. A escola não conseguia mais cumprir essa missão. Ela também transformou essa ideia em pose, como sempre foi obrigada a fazer.

Estou me referindo a uma condição mais triste. Nós, que queríamos ser aristocráticos com Nietzsche, diferentes, verdadeiros, belos, não tínhamos nenhuma ordem na verdade, nenhuma escola da verdade. Menos ainda temos um lugar de beleza. Não temos mais uma forma de nos tratar uns aos outros por “você” que não soe vulgar. Tornamo-nos tão inseguros devido à eterna pose ideal que a escola nos impõe, à sua vazia solenidade, que não podemos mais ser, ao mesmo tempo, nobres e livres. Mas sim: livres e indignos ou nobres e não livres.

Temos de ter uma comunidade bela e livre para que o todo possa se expressar sem ser vil. Essa possibilidade ainda não se

apresenta e nós desejamos construí-la. Não temos receio de dizer que ainda somos triviais quando falamos dessa juventude. (Ou adotamos um gesto alienado puramente acadêmico, ou um gesto estético). Ainda somos tão pouco sofisticados em nossa relação com a comunidade que a honestidade parece banal.

É assim que parece quando o erótico, que todos nós sentimos e carece tanto de sinceridade, se atreve a expressar-se para além da esfera íntima:

Que a juventude em idade escolar se descontraia nos cinemas (Ah, de que adianta proibir os cinemas!), que o teatro de revista, bom o suficiente para estimular as intensas sensações sexuais de cinquentões, seja impingido a jovens estudantes! No âmbito do erotismo, onde pelo menos a juventude madura entre 20 e 30 anos deveria dar o tom, ela vem se deixando limitar e sufocar por hábitos antiquados e perversos. Há muito tempo as pessoas estão habituadas a negligenciar a sensibilidade sexual delicada, se preferirem, pudica, do jovem. A metrópole investe contra ele noite e dia. Mas a sociedade prefere fazer vista grossa a criar uma convivência entre os jovens. Tardes em que os jovens poderiam se reunir e conviver em sua atmosfera erótica, em vez de formarem uma minoria deprimida e ridícula em ginásios de adultos. (*O Banquete* [de Platão] não é lido na escola; mas quando Egmont [personagem da peça homônima, de Goethe] diz que visita sua amada à noite – isso é excluído).

Seja como for, uma coisa é reconfortante: por mais que seja tabu falar algo assim, de fato isso toma forma e emerge – subrepticiamente, porém, em vez de livre. Esse é o velho romantismo, que não foi fomentado por nós, nem pelo nosso melhor, mas por aqueles que querem nos educar para uma ociosa adoração do vigente. E, contra isso, eu lhes indiquei, camaradas, um novo romantismo, bem vago, bem longínquo, mas que, eu espero, venha a prevalecer.

Um romantismo que deve ser caracterizado por sinceridade em sua atitude, o que será mais difícil de alcançar no âmbito erótico e que, a despeito disso, deve permear nosso ser e nosso comportamento na vida cotidiana. Um romantismo da verdade, que deve compreender os vínculos espirituais, a história do trabalho; que deixe que essa percepção se torne uma experiência para, no sentido dela, atuarmos de maneira nada romântica e sóbria.

Essa é a nova juventude, a sóbria e romântica. Mas não acreditamos que essa juventude romântica possa ser evitada, que possa ser superada. Eis o insuperável: a vontade romântica da beleza, a vontade romântica da verdade, a vontade romântica da ação. Romântica e juvenil: pois essa vontade, que no homem maduro pode ser uma necessidade e uma atividade adquirida, em nós é vivida voluntariamente, de maneira inédita, incondicional e tempestuosa. A vontade sempre configura moralmente a história e lhe confere seu *pathos*, ainda que não lhe confira seu conteúdo.

E se vocês olharem novamente ao redor aqui no desfecho, talvez se deem conta, quase com surpresa, do lugar onde estão: no lugar onde o romantismo atrofiou as raízes infundadas de tudo o que é bom, verdadeiro e belo. Onde o imperativo narcótico “vinho, mulher, canção” não deve mais ser uma frase sensual: onde o vinho pode significar abstinência, a mulher um novo erotismo, a canção, não uma canção de roda de bar, mas uma nova canção estudantil.

Mas agora vou encerrar, pois aguardo a acusação que não temo: a de ter roubado da juventude seus ideais.

EXPERIÊNCIA¹

Travamos nossa luta pela responsabilidade com um mascarado. A máscara do adulto é chamada “experiência”. Inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já experimentou de tudo: juventude, ideais, esperanças, a mulher. Tudo era ilusão. Com frequência, nos sentimos intimidados ou amargos. Quem sabe é isso mesmo. O que podemos lhe dizer? Ainda não experimentamos nada.

Mas tentemos erguer a máscara. O *que* esse adulto aprendeu? O *que* quer nos provar? Acima de tudo, uma coisa: ele também era jovem, também queria o que nós queríamos, tampouco acreditava em seus pais, mas a vida também lhe ensinou que eles estavam certos. A isso ele sorri superiormente: será o mesmo para nós – de antemão ele subestima os anos que vivemos, faz deles um período de doces indulgências juvenis, um êxtase infantil antes da longa sobriedade da vida séria.

Assim, os benevolentes, os iluminados. Conhecemos outros educadores cuja amargura nem sequer nos permite os curtos anos da “juventude”; séria e cruelmente, já querem nos colocar na dureza da vida. Mas ambos desvalorizam, destroem nossos anos. E cada vez mais somos afligidos pelo sentimento: sua juventude é apenas uma noite curta (preencha-a com êxtase!); depois vem a

1 Comentário da edição em al.: Numa anotação provavelmente de 1929 – definitivamente não anterior – Benjamin se refere a este ensaio de 1913: “Num ensaio anterior, mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E hoje em dia essa palavra se transformou num elemento central em muitos dos meus trabalhos. Apesar de tudo, me mantive fiel a mim mesmo. Pois meu ataque se crava na palavra sem a destruir. A penetra.” Manuscrito 673 do Arquivo Benjamin.

grande “experiência”, anos de oportunismo, falta de criatividade, de impulso. É a vida. Isso é o que os adultos nos dizem, isso é o que eles experimentaram.

Sim! Foi isso que eles experimentaram, a única coisa e nada além disso: a falta de sentido da vida. A brutalidade. Já nos encorajaram a conhecer o grandioso, o novo, o futuro? Ah, não, pois isso não pode ser vivido. Todo o sentido, o autêntico, o bom, o belo está fundamentado em si; para que é que serve mesmo essa experiência? – E aí está o segredo: como o adulto nunca olha para o que é grandioso e significativo, então a experiência se tornou o evangelho do filisteu. Ela se tornou, a seu ver, a boa nova da normalidade da vida. Mas ele nunca entendeu que há algo além da experiência, que há valores – inexperienciáveis – de que nos servimos.

Então, por que a vida é desoladora e sem sentido aos olhos do filisteu? Porque ele conhece apenas a experiência, nada mais. Porque ele próprio é desolado e sem espírito. E por ter relação tão íntima com nada senão com o ordinário, com o eternamente rígido.

Mas nós conhecemos algo mais que nenhuma experiência nos dá ou nos tira: que há verdade, embora tudo o que fosse pensado até agora estivesse errado. Ou: que a fidelidade deve ser mantida, ainda que até agora ninguém a tenha mantido. Essa vontade a experiência não pode nos tirar. Todavia, *de algum modo* teriam razão os mais velhos com seus gestos cansados e sua extrema desesperança? O que *experimentamos* vai ser triste e somente naquilo que é inexperienciável poderemos encontrar ânimo e sentido? Então o espírito seria livre. Mas sempre e sempre a vida o puxaria para baixo; pois a vida, a soma das experiências, seria desoladora.

Mas nós já não compreendemos mais essas questões. Por acaso ainda levamos a vida daqueles que desconhecem a essência? Cujos ego indolente é sacudido ao sabor da vida como ondas em rochedos? Não. Cada uma de nossas experiências agora tem conteúdo. Nós mesmos, a partir de nosso estado de espírito, lhe atribuiremos conteúdo. – O insensato se acalma com o erro. “Você nunca encontrará a verdade”, diz ele ao pesquisador, “experimentei isso”. Para o pesquisador, no entanto, é a partir dos erros que se produz a verdade (Spinoza). A experiência é sem sentido e sem espírito apenas para o ignorante. Ela pode ser dolorosa para o homem ambicioso, mas dificilmente o deixa desesperar.

Seja como for, ele jamais se conforma rudemente nem se deixa abater pelo ritmo do filisteu. Pois ele, como já notaram, só aplaude cada nova tolice. Estava certo. Ele se certifica: realmente não há espírito. Porém, ninguém exige submissão mais rígida, “reverência” mais rigorosa ao “espírito” do que ele. Se ele fosse criticar, teria que co-criar. E isso ele não pode fazer. Até mesmo a experiência do espírito, que ele hesita em fazer, não tem sentido para ele.

Diga

Diga-lhe que os sonhos da juventude

Deve-se respeitar quando se é homem.

Não há nada que o filisteu mais odeie que os “sonhos de sua juventude”. (E sentimentalismo é na maioria das vezes a camuflagem desse ódio.) O que se lhe assomava em sonhos era a voz do espírito que também o chamou outrora, como a todo ser humano. De que a juventude é um eterno lembrete de advertência, eis porque ele luta contra ela. Ele conta à juventude daquela experiência cinzenta e arrasadora e lhe ensina a rir de si mesmo. Sobretudo porque a “vivência” ignorante é conveniente, ainda que inútil.

Uma vez mais, nos deparamos com outra experiência. Ela pode ser hostil e arruinar muitos sonhos fluorescentes. Não obstante, é a mais bela, a mais intangível, a mais infinita, pois nunca há de ser vazia se nos mantivermos jovens. A pessoa sempre experimenta somente a si mesma, diz Zaratustra ao fim de suas andanças. O filisteu tem sua “experiência”, é sempre a única e eterna experiência insípida. O jovem fará a experiência espiritual e, quanto menos obtiver grandezas sem nenhum esforço, mais encontrará o espírito nas suas andanças e em todas as pessoas. – O jovem, quando homem, será bondoso. O filisteu é intolerante.

CARTA DE JULHO DE 1916 A MARTIN BUBER

Munique, julho de 1916

Prezado Sr. Dr. Buber,

Precisei aguardar uma conversa com o Sr. Gerhard Scholem², a fim de tornar clara a mim mesmo minha opinião a respeito da [publicação] *Juden* e, com isso, sobre a possibilidade de enviar uma colaboração. Pois ante a premente contradição, que, a meu ver, impregnou tantas colaborações do primeiro caderno – especialmente no que concerne à guerra europeia –, eu não estava muito consciente de qual seria minha posição sobre [Stellung zu] esta revista, e essa posição não poderia ser outra senão àquela diante de toda escrita politicamente efetiva, como ela se me fora finalmente e decisivamente revelada no início da guerra. Recorro para tanto ao conceito de “Política” em seu sentido mais amplo, como agora usualmente se emprega. Logo notei que tenho consciência das transformações conforme reflito abaixo e, onde a sua formulação talvez soe apodítica, tenho a princípio em vista que isso diz respeito à minha própria atitude.

É de conhecimento geral que predomina alhures a opinião tida como evidente de que a literatura poderia influenciar o mundo moral e as ações humanas, na medida em que coloca à disposição os motivos para as ações. Nesse sentido, a linguagem seria somente um meio, portanto, da mais ou menos sugestiva preparação dos motivos que definem dentro das almas as atuações. Característico desse ponto de vista é que ele não considera definitivamente uma relação da linguagem para com a ação, na qual a primeira não seja medium da segunda. Essa relação concerne tanto a uma impotente linguagem e escrita, depreciada como mero meio, como a uma

2 Scholem esteve entre os dias 16 e 18 de junho com W. B.

atuação frágil e pobre, cuja fonte não se situa em si mesma, mas sim, em certos motivos pronunciáveis, dizíveis. Por sua vez, tais motivos são discutíveis, passíveis de serem contrapostos com outros motivos, e assim (em princípio) se coloca ao final a atuação, bem como o resultado de um processo de cálculo examinado sob todos os ângulos. Toda ação que consiste na tendência expansiva de uma sequência de palavra-pós-palavra me parece medonha e, tanto mais devastadora, onde toda essa relação entre a palavra e a atuação como agora entre nós cada vez mais se consolida como um mecanismo para a realização de um fim absoluto.

Literatura de modo geral eu posso compreender no que diz respeito ao efeito como poética, profética, objetiva, mas necessariamente como mágica, quer dizer não-*media*-tizável [un-*mittel*-bar]. Todo efeito útil, isso, todo efeito, no fundo não devastador, se deve ao seu mistério (da palavra, da linguagem). Por mais variada que se manifeste a linguagem em suas formas, ela não o faz pela mediação de conteúdos, mas sim pelo puro acesso [*Erschließen*] à sua dignidade e à sua essência. E se não levo aqui em conta outras formas de efeito – como poesia e profecia – me parece sempre que a eliminação cristalina do indizível na linguagem é a mais plausível forma que nos é dada e surte efeito é no interior da linguagem, e assim por ela. Essa eliminação do indizível parece justamente coincidir com a técnica estilística propriamente sóbria e perfaz a relação entre percepção e atuação mesmo dentro da magia linguística. Meu conceito de estilo e escrita, ao mesmo tempo objetivo e altamente político, é: conduzir àquilo que escapa à palavra; somente onde a esfera do que é sem palavra se delineia em indizível puro poder é possível a cintilação mágica faiscar entre palavra e ação decorrente: onde a unidade de ambos igualmente é real. Somente dirigindo as palavras intensivamente ao cerne mais

fundo do emudecimento se alcança o efeito genuíno. Não creio que a palavra em si estaria mais distante do divino que sua ação “real”, portanto ela igualmente não é capaz de conduzir ao divino a não ser por si mesma e por sua própria pureza. Tomá-la como *meio* (*Mittel*) é usura.

Para uma revista, não importa a linguagem dos poetas, dos profetas ou mesmo dos poderosos, não importam canção, salmo e imperativo, que por seu turno poderiam ter relações bem distintas com o indizível e ser fonte de bem distintas magias, mas unicamente o estilo objetivo. Se, e até que ponto, esse [estilo objetivo] faculta aquela [magia], isso, em termos humanos, dificilmente se pode prever e provavelmente não aconteceu muito. Mas penso na Athenäum. Tanto quanto me é impossível compreender literatura eficaz, quanto sou incapaz de redigi-la. (Meu ensaio na [revista] *Zieß* estava inteiramente no espírito do que foi dito, mas naquela publicação que lhe era menos apropriada foi muito difícil perceber isso.) De qualquer forma, aprenderei com o que foi dito na [publicação] *Juden*. E assim como minha incapacidade de dizer algo claro sobre a questão do judaísmo agora coincide com esse estágio da revista em criação, nada me impede de esperar que possa haver uma coincidência mais favorável de realização.

É possível que no final do verão eu possa ir a Heidelberg. Então com prazer eu tentarei vitalizar na conversa o que agora pude falar com tamanha imperfeição, e a partir disso seria talvez possível me referir também acerca do judaísmo. Não acredito que minha disposição nesse sentido seja não-judia. Com as minhas devotas saudações,

Seu Walter Benjamin

3 “A vida dos estudantes”.

O IDIOTA, DE DOSTOIÉVSKI

O destino do mundo apresenta-se a Dostoiévski em meio ao destino de seu povo. Trata-se da visão típica dos grandes nacionalistas, pela qual a humanidade só pode se desenvolver no âmbito do povo. A grandeza do romance resulta da interdependência absoluta em que são apresentadas as leis metafísicas do desdobramento da humanidade e da nação. Não há, portanto, emoção da vida humana profunda que não encontre seu lugar decisivo na aura da mentalidade russa [*des russischen Geistes*]. Apresentar essa emoção humana em meio à sua aura, pairando livremente no caráter nacional e, ainda assim, sendo inseparável dele como de seu lugar, essa é talvez a quintessência da liberdade na grandiosa arte deste poeta. Só se pode perceber isso quando se observa a escangalhada costura de elementos vários, que passavelmente compõem a personagem do romance no gênero inferior. A personagem nacional, a personagem da terra natal, a personagem individual e a personagem social são imaturamente coladas, e a figura se completa com a crosta grosseira do psicologicamente previsível. Aliás, a psicologia dos personagens de Dostoiévski não é absolutamente o ponto de partida do escritor. A rigor, ela constitui tão somente a tênue esfera na passagem em que a humanidade genuína é gerada partindo do flamejante gás primordial do nacional. A Psicologia é apenas a expressão da efêmera existência [*Grenzdasein*] humana. No fundo, tudo o que se apresenta na mente dos nossos críticos como uma questão psicológica não o é efetivamente: como se houvesse a “psique” russa ou a “psique” do epilético. A crítica só prova seu direito de abordar a obra de arte na medida em que respeita o campo respectivo e tem o cuidado de não espezinhá-lo. Tão insolente transgressão dos

limiaries é o elogio dado a um escritor devido à psicologia de seus personagens, e é somente por essa razão que os críticos e os escritores via de regra se merecem, visto que o romancista mediano emprega modelos desbotados que a crítica então pode logo identificar e, precisamente por ser capaz de identificá-los, também elogiá-los. Justamente dessa esfera a crítica deve se manter afastada; seria torpe e vil avaliar a obra de Dostoiévski nesses termos. Mas, ao mesmo tempo, é mister compreender a identidade metafísica do nacional e do humano na concepção criadora de Dostoiévski.

Pois esse romance, como toda obra de arte que se funda numa ideia, “tem um ideal a priori, uma intrínseca exigência de estar lá”, diz Novalis, e nada, senão essa exigência, é o que a crítica deve apontar. Toda a ação do romance recebe sua característica fundamental enquanto episódio. É um episódio na vida do protagonista, o Príncipe Míchkin. Sua vida tem uma essência sombria, antes e depois desse episódio, inclusive no sentido de que ele passa os anos imediatamente precedentes e subsequentes no exterior. Que necessidade traz esse homem para a Rússia? Sua vida russa surge do período sombrio no estrangeiro, como a faixa visível do espectro irrompe da escuridão. Mas que luz se decompõe durante sua vida russa? Seria impossível dizer o que, fora os muitos erros e certas virtudes de sua conduta, ele realmente empreende nesse lapso de tempo. Sua vida transcorre futilmente, mesmo em sua melhor fase, feito fosse um doente incapaz. Ela fracassa não apenas perante os padrões da sociedade, mas, mesmo seu amigo mais íntimo – se não estivesse tão fundo enraizado nos acontecimentos que ele não tem amigo algum – não conseguiria encontrar uma ideia ou um propósito norteador nessa vida. Ao contrário, ele é envolto quase sem ser notado pela mais completa solidão: todos os relacionamentos concernentes a sua pessoa logo adentram os

domínios de uma força que os proíbe de se aproximar. Em sua mais plena modéstia, até mesmo em sua humildade [*Demut*], o protagonista é completamente inacessível, e sua vida irradia uma ordem cujo centro é basicamente sua solidão, madura a ponto de desvanecer. Isso, de fato, é muito estranho: todos os acontecimentos, por mais distantes que estejam do personagem, gravitam em torno dele, e essa gravitação de todas as coisas e personagens contra o Um constitui o teor do livro. No entanto, essas circunstâncias estão tão pouco inclinadas a alcançá-lo quanto ele está inclinado a evitá-las. A tensão é, por assim dizer, simples e irreversível, a da vida que aguarda ansiosa pelo seu desdobramento cada vez mais comovente, *ad infinitum*, que, apesar disso, não se resolve. Por que a casa do Príncipe, e não a residência dos Epanchins, converge os acontecimentos em Pavlovsk?

A existência do Príncipe Míchkin é apresentada como um episódio com o único fim de deixar simbolicamente visível a imortalidade dessa vida. Sua vida, com efeito, não pode ser extinta, **tão pouco como** – não, ainda menos que a vida natural, com que, no entanto, ele possui profunda relação. A natureza pode, quem sabe, ser eterna, a vida do Príncipe o é com certeza – e isso deve ser compreendido tanto no sentido físico quanto espiritual – imortal. Sua vida, como a vida de todos, gravita ao seu redor. A vida imortal não é a vida eterna da natureza, por mais próxima que possa parecer dela, uma vez que no conceito de eternidade o infinito está suspenso, mas na imortalidade ela atinge seu sumo esplendor. A vida imortal de que esse romance dá testemunho é nada senão a imortalidade no sentido comum. Pois quanto à imortalidade, justamente a vida é mortal, imortal mesmo é carne, vigor, pessoa, espírito em suas várias versões. Foi assim que Goethe falou da imortalidade do ser operativo em sua conversa com Eckermann, que a natureza é

obrigada a nos dar uma nova esfera de ação se esta nos for tirada. Tudo isso está muito distante da imortalidade da vida, da vida que segue vibrando adiante no sentido imenso de sua imortalidade, e à qual a imortalidade dá forma. Pois aqui não se trata de duração. Que vida, porém, é imortal, se não é a da natureza, nem a da pessoa? Pelo contrário, pode-se dizer do Príncipe Míchkin que sua pessoa fica atrás de sua vida, como a flor fica atrás de seu aroma ou a estrela, de sua cintilação. A vida imortal é inesquecível, esse é o sinal pelo qual a reconhecemos. É a vida, sem monumento e sem memória, talvez até sem testemunho, que deveria ser *inesquecida*. Ela não pode ser esquecida. Por assim dizer, essa vida permanece imortal, sem corpo ou forma. E “inesquecível”, nesta acepção, diz mais que o fato de não podermos esquecê-la; antes aponta a algo na essência do próprio inesquecível [*des Unvergesslichen*] que faz dele inesquecível. Até mesmo a falta de memórias do Príncipe em sua enfermidade posterior é um símbolo do inesquecível de sua vida, pois agora essas memórias jazem aparentemente no abismo de sua autocontemplação, donde não são mais recuperadas. Os outros o visitam. O breve relato final do romance deixa todos os personagens marcados para sempre por essa vida que compartilharam, sem saberem como.

Mas a verdadeira palavra para a vida em sua imortalidade é: juventude. Esse é o grande lamento de Dostoiévski no livro: o fracasso do movimento da juventude. Sua vida permanece imortal, mas se perde na própria luz: *O idiota*. Dostoiévski lamenta que a Rússia não consiga manter sua própria vida imortal – pois essa gente carrega consigo o coração juvenil russo –, absorvê-la. O coração cai em solo estrangeiro, atravessa as fronteiras e some assoreado na Europa, “nesta Europa cheia de ventos”. Tal como a doutrina política de Dostoiévski com frequência aponta a regeneração na

pura nacionalidade como última esperança, assim também nesse livro o poeta reconhece na criança a única salvação para a juventude e para seu país. Isso já emergiria deste livro, em que as figuras de Kólia e do Príncipe são as mais puras em sua natureza infantil, mesmo sem Dostoiévski ter desenvolvido o poder ilimitado de cura da vida infantil em *Os Irmãos Karamazov*. A infância ferida é o padecimento desse jovem, porque foi precisamente a infância ferida da gente russa e do país russo que inibiu sua pujança. Fica claro em Dostoiévski que, somente no ânimo infantil, o nobre desdobramento da vida humana emerge da vida do povo. Na ausência da linguagem infantil se desintegra, do mesmo modo, a fala das personagens em Dostoiévski e num anseio exagerado pela infância – em linguagem moderna: em histeria – se consomem particularmente as personagens mulheres do romance: Lisaveta Prokovievna, Aglaja e Nastassja Philippowna. Todo o movimento do livro se assemelha ao tremendo desmoronamento de uma cratera. Em decorrência da falta de natureza e infância, a humanidade só pode ser alcançada em um processo de autodestruição catastrófica. A relação da vida humana com os vivos, incluindo até seu declínio, o abismo imensurável da cratera donde forças poderosas poderiam um dia se descarregar em escala humana, é a esperança do povo russo.

MOLIÈRE, *O DOENTE IMAGINÁRIO*

Os dramas de Molière pertencem à maior tradição dramática, que provavelmente já tinha suas origens antes dos gregos, surge historicamente de forma clara ali pela primeira vez, prossegue na comédia latina de Plauto e Terêncio, é retomada na Idade Média por Rosvita de Gandersheim e conduz a Molière, sendo questionável se ele teve sucessores dentro dessa tradição: a tradição do drama da máscara. O cômico ou o trágico, tanto faz. Trata-se da máscara envolvida em todos os maiores problemas do drama, e o princípio clássico do drama, cuja antítese o romântico Shakespeare incorpora, ressurge talvez pela última vez em Molière. É até mesmo muito possível – ainda que não seja ponto pacífico – que, apenas na Comédia, a essência da máscara dramática pudesse parecer totalmente pura e definida e que o ditado de uma “alegria antiga” pudesse se revelar numa profundidade infinitamente paradoxal. Pois o que a ética é para a Tragédia, a lógica é para a Comédia; há substância filosófica em ambas, mas na comédia, a absoluta, purificada. Não é pela grandeza da paixão que a Comédia é verdadeiramente inexpressiva e grandiosa e se torna uma máscara, mas pela profundidade do pensamento, e ela persegue esse pensamento até que ele fique alegre e se transforme em riso. O problema é como isso pode se dar na fala entre as pessoas, de fato contradizendo fundamentalmente a norma da Filosofia, que nunca pode ser cômica nem trágica. Pois, uma vez que se reconheça a profundidade do inexpressivo [*des Ausdruckslosen*] na Tragédia e a pureza intelectual da Comédia, e a interação de ambos em ambas, se coloca, porém, o problema do ponto de vista filosófico e se encontra mesmo **no crista do diálogo** de Platão, donde irrompem

estas duas formas de linguagem e de conhecimento, porque assim podem ser compreendidas – a Tragédia e a Comédia.

Molière é a tangente mais precisa do espírito francês ao grego. É por isso que *O doente imaginário* deve ter pelo menos uma máscara ideal, que também intrinsecamente é bem predefinida: a saber, a pessoa que crê estar doente. Se agora é sabido que ela está doente mesmo, ainda que seja doente em forma de máscara, tanto mais puro: doente, assim ele também tem uma máscara. O motivo oculto do drama o ator não identificou. Seu Argan não estava doente e por conseguinte faltou ao ator, em sua agilidade confusa, a grandeza. Ao se fingir de morto, ele deveria (mesmo se Molière não o prescreve) cobrir o rosto.

“EL MAYOR MONSTRUO, LOS CELOS”⁴ DE CALDERÓN E “HERODES E MARIANA” DE HEBBEL

“É um grande erro dos mais recentes apoéticos séculos, tanto quanto sabemos, contudo, nenhures de todo corrigido, exigir dos poetas originalidade, a ponto de se abster do emprego de ideias e invenções estrangeiras. No nosso tempo, em que a arte foi dilacerada do seu contexto orgânico, em que os poetas estão isolados e sem vívida interdependência, é considerado sob o viés do plágio aquilo que pode ser válido para todos como tradição comum, o que é possível demonstrar em todos os períodos poéticos de fato grandiosos. Ao isolar-se das fontes que fluem nas obras alheias, o poeta é apartado do contato com as raízes de que pode extrair nutrição rica e saudável; é reduzido a uma idiosincrasia afetada, a uma caça por novidade e originalidade. Por essa e por outras efetivas causas adicionais, temos atualmente o angustiante fenômeno das literaturas se apresentarem tão desprovidas de coesão interna e de desenvolvimento orgânico.” Assim, conforme o Conde Schack no terceiro volume do seu *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* [História da literatura dramática e da arte na Espanha], que foi publicado em Berlim no ano de 1846. Quatro anos mais tarde, surge a primeira edição de *Herodes und Mariamne* de Hebbel, em que o poeta, mais do que em qualquer outro drama, retomou um material que pertence à literatura mundial no sentido lato e que em tradição ininterrupta o Ocidente vem cultivando na poesia das maiores nações, italiana, espanhola, francesa, alemã,

⁴ Nas bibliografias espanholas, o título da peça de Calderón é *El mayor monstruo del mundo*.

inglesa, desde as peças sacras da Idade Média e o drama dos Jesuítas. [...] Problemas mais profundos, bem como de caráter mais amplo, convêm com a história do assunto. Assim, à teoria geral da arte cabe a indagação: se de fato, como às vezes se ouve dizer, importa na arte o como, não o quê? Ou, em outras palavras: como se explica que Goethe, o eminente conhecedor das belas-artes, nos estudos de quadros, se contenta tantas vezes em descrever o tema das pinturas? Se a obra de arte, por outro prisma, é uma unidade conforme a compreensão unânime das teorias estéticas, então o como e o quê a ela atinentes, no fundo, não são distinguíveis, menos ainda um é mais importante que o outro. Mas distintos se mantêm como métodos de observação, e é precisamente destes métodos – das indagações o como e o quê – que se estabelece que ambos são capazes de conduzir a plenos resultados se investigados sem se confundirem, cada um por si. [...]

CARTA DE 21 DE JULHO DE 1925 A GERHARD SCHOLEM:

“minhas expectativas estão fundamentadas nos rendimentos com os trabalhos literários”

[...] Nesse ínterim, não fiz muito e o tempo que passei com letras foi lendo. Acima de tudo, li as novidades da França: os maravilhosos escritos de Paul Valéry (Variété, Eupalinos) por um lado, os livros questionáveis dos surrealistas por outro. Diante desses textos, tento me familiarizar gradualmente com a técnica da crítica. Para uma nova revista literária que deve ser lançada no outono – acho que já lhe relatei isso – assumi diversas maneiras de colaboração, em particular uma assessoria permanente a respeito da nova teoria da arte francesa. É lá que as melhores peças do catálogo da Biblioteca Muri [Suíça] serão apresentadas em resenhas curtas. Você receberá esta resenha e outros artigos na ocasião. [...] – Marcel Proust você deve conhecer de nome. Esses dias fechei um acordo para a tradução da principal obra do seu grande ciclo de romances *À la recherche du temps perdu*. Trata-se de *Sodome et Gomorrhe*, em três volumes, que preciso traduzir. A remuneração não é nada boa, mas razoável, então ponderei que teria que assumir o enorme trabalho. Além disso, se a tradução for bem sucedida, posso esperar conseguir um crédito permanente como tradutor, tal como Stefan Zweig possui. Creio que conversamos certa vez sobre Proust, quando afirmei o quanto me afino com sua abordagem filosófica. Sentia sempre muita familiaridade, todas as vezes que lia algo dele. Como isso vai se manter num confronto íntimo, estou ansioso para ver. *O Ursule Mirouet*, de Balzac, cuja tradução para a Editora Rowohlt assumi por uma ninharia, será publicado em três semanas.

Como o pagamento não valia o tempo que eu gastava, passei adiante a segunda parte e só revisei por alto. Creio já ter escrito que traduzi sob encomenda de Rilke um poema completamente novo da escola dos surrealistas: “Anabase”, de St.-J. Perse (é um pseudônimo – não sei quem está por trás disso). Enviei esboços da tradução a Paris. – Recentemente, a Bremer Presse me abordou pela segunda vez, me convidando para assumir a edição das obras selecionadas de Wilhelm von Humboldt. Por muitas razões, aceitei essa segunda oferta, mesmo tendo rejeitado a primeira. Ainda não há detalhes concretos, provavelmente me encontrarei com o diretor da Bremer Presse a fim de discutir o assunto. Talvez você possa me dar algumas informações valiosas sobre Humboldt – você deve tê-lo estudado em parte. Foi um prazer para mim ver meu nome preferido a Spranger, Litt e aos de outros professores universitários que de outro modo seriam considerados para o trabalho.

Minhas expectativas estão fundamentadas nos rendimentos com os trabalhos literários [...]

GOTTFRIED KELLER – EM HOMENAGEM A UMA EDIÇÃO CRÍTICA COMPLETA DE SUAS OBRAS⁵

*Aos amantes do que se chama “coisas boas”
nós podemos com toda a modéstia garantir
que aqui se trata justamente de uma coisa dessa ordem.*

Gottfried Keller
sobre os poemas de Leuthold

Diz-se que Haydn penava certa vez na composição de uma sinfonia. Para deslanchar, ele teria então imaginado uma história: um comerciante em dificuldades financeiras tenta em vão vencer os percalços, ele abre falência – *andante* –, decide – *allegro ma non troppo* – imigrar para a América [Brasil], lá – *scherzo* – ele é bem-sucedido e – *finale* – ao retornar à casa, volta-se radiante aos seus. Eis um esboço dos antecedentes e do começo de *Martin Salander*. E para empregar uma expressão em sintonia com a inominável doçura do estilo de Keller e a sua plenitude sonora, se inventaria de bom grado uma história no sentido inverso, contando o modo como ele, ao escrever sua prosa, se deixou guiar por melodias. Mas, uma vez que nada sabemos desse gênero, somos obrigados a recorrer a meios mais prosaicos para nos referirmos a *Martin Salander*. Aqui não é o lugar para justificar essa observação, mas é, no entanto, bem surpreendente que, dez anos atrás, quando enfim a atenção amorosa do público alemão se voltou a [Adelbert] Stifter, o silêncio

⁵ *Gottfried Kellers Sämtliche Werke*. Editada a partir do espólio por Jonas Fränkel. Edição autorizada pela administração do espólio de Gottfried Keller. Editora Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich e München.

estival e invernal da paisagem de Stifter não repercutiu o mínimo som da flauta de Pã de Keller. Mas os alemães – especialmente após o fim da guerra – haviam acabado de abrir mão por alguns anos das danças políticas, cujo ritmo soa muito suavemente em Keller, e procuraram a nobre paisagem de Stifter mais como espaço de cura do que como lar.

Como quer que seja – a nova velha verdade, que coloca Keller entre os três ou quatro maiores autores de prosa em língua alemã, tem uma posição difícil. É velha demais para interessar às pessoas e nova demais para que se sintam obrigadas a respeitá-la. Nesse sentido, ela se assemelha ao próprio século XIX, em cujo “cerne de verão” Seldwyla – *a civitas Dei helvetica* – ergue suas torres. O primeiro conhecimento legítimo da obra de Keller supõe a reavaliação geralmente antiquada devida ao século XIX, tarefa que de todo o modo se impõe, a fim de esclarecer os equívocos dos historiadores da literatura. Quem, hoje em dia, não notaria a tônica de valor completamente diferente, de que esse século é objeto na literatura de autores burgueses e na de autores materialistas? E quem pode contestar que a obra de Keller encerra uma análise que pretende ser a herdeira dos fundamentos históricos sobre os quais esta obra é construída? Ora, a história burguesa da literatura não pode reportar o materialismo e o ateísmo de Keller. Não pode mais, em todo o caso. Pois, certamente, esse ateísmo – que, como é sabido, Keller reitera de Feuerbach nos anos de Heidelberg – não era subversivo. Pelo contrário, era antes um ateísmo no sentido de uma burguesia forte e vitoriosa. De uma burguesia, porém, que ainda não estava a caminho do Imperialismo. A fundação do império constitui uma ruptura na história da burguesia alemã, inclusive do ponto de vista ideológico. O materialismo – quer seja o filisteu, quer seja o poético – desaparece. Sem dúvida, a Suíça

é o país que conservou por mais tempo os traços da burguesia pré-imperialista nas suas classes privilegiadas. (E ainda o faz hoje: falta-lhe o *savoir vivre* dos países imperialistas que, especuladores, reconheceram juridicamente o poder soviético). Além disso, o carácter suíço nutriu em seu seio talvez mais amor pela terra natal e menos espírito nacionalista do que qualquer outro. Perto do fim da vida de Keller, os claros avisos de Nietzsche contra o espírito do novo império ressoavam da Basileia. E Keller, que na sua estada em Munique se via chamado pelos seus, mais do que gostaria, a ganhar a vida por meio de trabalho braçal, representa uma classe cujos laços com o processo de produção artesanal ainda não haviam sido completamente cortados. É surpreendente a obstinação com que os patrícios de Zurique prepararam este homem ao longo de anos de sacrifício para se tornar um cidadão respeitado e, finalmente, um dos mais altos funcionários públicos – escriturário do cantão. Durante anos existiu algo como uma sociedade anônima encarregada de formar e estabelecer Gottfried Keller; e desde o início improdutivo da sua carreira, o capital teve de ser aumentado com frequência e muitas vezes até que mais tarde ele o pagou aos seus subscritores com juros e juros sobre juros. Ao ser finalmente nomeado da noite para o dia à função de escriturário público, a notícia inesperada foi minuciosamente divulgada na imprensa municipal. A 20 de setembro de 1861, o *Zürchersche Freitagszeitung* publicou: “É do conhecimento geral que até recentemente o Sr. Keller não estava familiarizado com a política em geral, menos ainda com o detalhe da administração. Mais recentemente, correspondente de vários jornais, mas ele parece sentir a necessidade de criticar e ridicularizar de quando em quando as condições políticas no cantão de Zurique, com mais espirituosidade e destreza do que com conhecimento de causa e erudição”. Esse posto elevado na burocracia correspondia à

sua natureza plena de profundas inibições e de reservas apaixonadas. A atividade pedagógica convinha à sua natureza, o que se aplicava também à maioria dos grandes autores do seu povo, e a possibilidade de desenvolvê-la, de forma mediada e, ao mesmo tempo, em grande escala, condizia com seu caráter. Pelo que representava publicamente, ele não podia ser professor, mas somente legislador. (Keller contribuiu à redação de uma nova constituição do cantão de Zurique.) Diz-se que desempenhou bem sua função. Esse trabalho, que lhe impunha limites estreitos, deve ter acabado por isolá-lo inteiramente do movimento idealista no império. A este respeito, a tarefa vinha ao encontro do seu materialismo. É bem sabido que Keller defendia suas teses, especialmente a da mortalidade integral do ser humano, não como um racionalista peremptório, mas como um hedonista apaixonado que não queria perturbar seu encontro com esta vida terrena com a perspectiva de outra. Sua obra é a mola do movimento espiritual burguês, ante o qual ela refluí uma vez mais e deixa ver os tesouros do seu passado e de todo o passado, antes de se lançar numa inundação idealista a devastar a Europa. É preciso perceber quão próximo Keller se encontra de uma geração devotada à morte e esvaziada de qualquer substância – visto que, na verdade, um nada da formulação linguística e da persistente criação, obscuro para ele mesmo, é que dispõe suas novelas enigmaticamente como primorosas ao lado daquelas, bolorentas, de Auerbach ou Heyse. Aqui diz tudo o fato de que Thumann, Vautier⁶ e outros do gênero terem sido cogitados para ilustrar *Romeu e Julieta na aldeia*. Mas o espírito rigorosamente secular de Keller não foi pretexto para

6 Berthold Auerbach (1812-1882), escritor alemão. Paul Heyse (1830-1914), escritor alemão. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1910. Paul Thumann (1934-1908), ilustrador e retratista. Benjamin Vautier (1829-1998, foi um pintor suíço, participou da Escola de Düsseldorf do gênero pintura narrativa.

uma ética formal liberal. Seu radicalismo o preservou disso. Os documentos mais surpreendentes nesse sentido se encontram nas suas discussões com Gotthelf⁷. O leitor que ignora porque Keller, se referindo aos escritos de Gotthelf, inicia falando de preços de livro, teria que ler noutra contexto a seguinte passagem: “Hoje tudo é política e a ela se vincula, desde o couro na sola do nosso sapato até a mais alta telha no telhado, e a fumaça que sobe da chaminé é política e pende em nuvens traiçoeiras sobre cabanas e palácios, vagando à deriva sobre cidades e aldeias.” A feição edificadora complacente em Gotthelf o aborrece particularmente, e nesse sentido se pode ler as espantosas palavras: “O povo, notadamente o camponês, não conhece senão preto e branco, noite e dia, e não quer saber de meia-luz preta de choro e emoção, em que não se sabe quem é cozinheiro ou garçom. Quando a antiga religião natural não o satisfaz mais, ele se vira sem transição para o oposto diametral, pois quer acima de tudo permanecer humano e não se tornar, digamos, um pássaro ou um anfíbio.”

O liberalismo de Keller – com o qual naturalmente o atual tem tão pouco a ver como com outro comportamento ponderado que seja – manteve os critérios mais exatos do que é conveniente e repreensível. E soa ultrajante dizer que, de modo geral, os critérios da constituição burguesa é que se mantiveram. Mas basta observar de perto. Não muito diferente da ruptura dos laços conjugais nas *Afinidades eletivas*, na imortal novela *Romeu e Julieta na aldeia* é a ruptura dos direitos sobre a propriedade de um campo que resulta num destino destrutivo. A intriga de *Martin Salander* permitiu a Keller, no tempo de sua velhice, observar a comunicação mais

7 Jeremias Gotthelf (1797-1854), escritor suíço, autor de epopeias camponesas, algumas em dialeto. Sua novela mais conhecida, *A aranha negra*, foi traduzida ao português por Marcus Vinícius Mazzari.

rigorosa entre as formas de existência fundadas sobre o direito burguês e sobre a moral humana. E isso deveria assegurar, entre Dahn e Marlitt⁸, o lugar que hoje tantos alemães efetivamente concordam – no fundo de seus cultivados corações – em lhe conceder. Tanto quanto se pode dizer, as coisas ainda estariam justas e apropriadas. Não fosse aqui o limiar de um “inquietante” sistema de grutas e grotas que, quanto mais se aprofunda no próprio Keller, mais e mais o ritmo ruidoso das vozes e opiniões burguesas se mistura a ritmos cósmicos captados no imo da terra até, finalmente, aquele ser reprimido por esses. Se procuramos um nome para esse prodígio de grutas e grotas, ele seria: o humor. Mais suave e mais melodiosa, a afinada risada de Keller está tão à vontade nas abóbadas terrenas quanto a de Homero nas abóbadas celestiais. Mas, sempre que se parte da ideia de que um grande escritor é humorista, sucede de se bloquear o acesso a ele. Assim também, tampouco o humor de Keller é polimento dourado da superfície, mas sim, do plano imprevisível de sua natureza melancólica-colérica. Daí os arabescos bulbosos de seu vocabulário. E se ele demonstra respeito pelos estatutos burgueses, é que o aprendeu no mundo das arbitrariedades do seu foro íntimo, e no fundamento de um e de outro subjaz o afeto mais apaixonado de Keller, o pudor. À sua maneira, o humor é de ordem jurídica. É o mundo da execução sem julgamento, em que o veredito e o indulto se deixam reconhecer através do riso. Essa é a tremenda reserva da qual o silêncio e a poesia de Keller são eloquentes. Da alegação, do julgamento e da condenação ele fazia pouco caso, que dirá da condenação moral, basta ler as palavras finais dessa história de amor [*Romeu e Julieta na aldeia*]. À guisa de monumento desse descaso, ele construiu Seldwyla na

8 Felix Dahn (1834-1912), escritor alemão. E. Marlitt (1825-1897), escritora alemã.

encosta sul daquelas colinas e florestas, situando ao norte a cidade de Rueschenstein, cujos habitantes “às suas execuções, incêndios e afogamentos...” amavam “os tempos amistosos e amenos”, por isso “em dias de verão bem agradáveis sempre havia algo acontecendo por lá”. Era uma conclusão inevitável para ele que “estritamente falando, uma cidade inteira de pessoas injustas ou imprudentes pode sobreviver em tempos de alvoroço”, mas “três justas não podem viver sob o mesmo teto por muito tempo sem se agarrarem pelos cabelos”. Um ceticismo doce e confortador, amadurecido na contemplação intensa e se apoderando com o forte aroma de pessoas e coisas do espectador amoroso, nunca impregnou uma prosa literária como em Keller. Um ceticismo indissociável da visão de felicidade que essa prosa concretiza. Nela – ciência secreta do poeta épico, o único capaz de tornar a felicidade comunicável – a mínima célula de mundo, percebida intuitivamente, pesa tanto quanto o resto de toda a realidade. A mão, que na taberna esmurrava tão grosseiramente sobre a mesa, nunca se enganava no peso das coisas mais leves. Separar sopesando os pesos de sons e coisas, essa segue sendo a obra do escriturário de língua alemã, que vez ou outra se estende em circunstâncias complicadas. Uma colher de sopa na mão do homem justo supera, em última instância, a bênção e a salvação da alma pela boca do canalha. “*Martin Salander* seguia o hábito, em todas as situações de sua vida em que era servida uma sopa, de começar a desfrutá-la tão logo a tivesse no prato.”

A obra de Keller se desenvolve sobre uma base alheia ao romantismo; nada demonstra isso mais claramente que os requisitos pouco sentimentais, épicos, dos cenários em que se desenvolvem as intrigas. Numa carta de julho de 1889, por ocasião do septuagésimo aniversário de Keller, o escritor Conrad Ferdinand Meyer lhe exprime sua gratidão com uma expressão quase bíblica:

“Porque o senhor ama a Terra, a Terra vai retê-lo tanto quanto possível”. O ateísmo hedônico de Keller não lhe permite “decorar a natureza com gavinhas da fé cristã”, como fazia Gotthelf. “O que lhe dá mais frutos e o incomoda e atrapalha menos é, a seu ver, o mais belo”. Assim, Hehn⁹ se referiu ao velho poeta latino, o mesmo vale para Keller. A interpretação da natureza e o sermão dominical não lhe interessam. A paisagem, com suas forças, não intervém senão através de seus efeitos na economia da existência humana. Com isso, os eventos adquirem um aspecto antigo. Os pintores e poetas do Renascimento incipiente com frequência acreditavam estar representando a Antiguidade e, contudo, nada fazem além de caracterizar seu próprio tempo. Para Gottfried Keller prevalece quase o contrário. Acreditava oferecer seu tempo, através desse se apresentava a Antiguidade. Mas as experiências da humanidade – e a Antiguidade é uma experiência da humanidade – não sucedem de maneira diferente daquelas do indivíduo. Sua lei formal é uma lei de contração, seu laconismo não é de nitidez, mas de *secura crispada* de velhos frutos de velhas faces humanas. A cabeça órfica profetizadora encolheu para uma cabeça oca de boneca, donde soa o zumbido da mosca capturada – como se encontra numa novela de Keller. Os escritos de Keller estão cheios até a borda dessa Antiguidade genuína e enrugada. Sua terra se contraiu à “Suíça homérica”, é a paisagem da qual recolhe as metáforas. “Ela percebeu que não tinha mais igreja e, em sua intuição feminina, pelo poder do hábito, se sentiu como uma abelha extraviada, flutuando sobre intermináveis ondas do mar em noite fria de outono.”¹⁰ A nostalgia de Keller pela sua terra suíça é tingida de saudades do passado distante. A Suíça foi para ele durante meia vida uma imagem distante, como Ítaca

9 Victor Hehn (1813-1890), historiador.

10 Gottfried Keller. *Das verlorne Lachen*, capítulo 3.

para Odisseu. E quando ele retornou à casa, os Alpes se mantiveram belas e longínquas imagens, onde nunca estivera. Para o poeta, a Odisseia era a obra preferida, enquanto para o pintor em ascensão a fantástica paráfrase da paisagem nativa volta e meia interferia nos seus estudos da natureza.

O espírito em que Keller ordena o espaço do século XIX da Antiguidade transparece em seu verbo. O polimento consciente da forma da linguagem em Keller é reconhecidamente complicado; na leitura do próprio texto, ele era inseguro. O aparato das obras completas permite acompanhar como, na maior parte do tempo, ele se empenhava em aperfeiçoar seus textos num esforço pela correção castiça, padrão, e, mais raramente, pela aspiração a uma forma poeticamente elaborada. Tanto mais importa, agora, que as marcações textuais estejam disponíveis. Independente desse acesso, porém, o vocabulário e as variações dialetais traem alhures um viés de natureza barroca nesse mundo caseiro de fábulas. Keller deve os contornos incomparáveis de sua prosa ao fato de que nenhum outro alemão¹¹, desde Grimmelshausen, conhecia tão bem como ele as margens da língua, nenhum manejava com tamanha liberdade a expressão dialetal mais original e a palavra estrangeira mais atual. O tesouro linguístico dos dialetos é uma moeda divisória, circulando sob registros distintos ao longo de vários séculos. E quando o poeta quer estabelecer em palavras uma intuição particular de esfera íntima e uma fonte genuína, ele recorre instintivamente a esse tesouro herdado. A nobreza que demonstrava na partilha desse tesouro contrasta com a avareza de sua irmã guardiã do tesouro numerário – aquela Regula, sobre quem afirmou: “na condição de

11 Walter Benjamin não hesita em se referir a Keller como alemão. Hoje em dia, a fim de evitar susceptibilidades, seria recomendável o aposto “escritor de língua alemã”.

velha solteirona ela se situa no lado mais infeliz da nação”. No que concerne à palavra estrangeira em sua prosa, por assim dizer, seria uma letra de câmbio, um precário documento reserva vindo de fora, que ele manuseia com cautela e tensão. Aliás, a insere de preferência nas cartas. Tendo em vista essas cartas, não há dúvidas de que é o mais belo e mais essencial dado a esse escritor, mais ainda que a outros quando se trata de correspondência, razão pela qual ele cada vez menos ousava em termos da qualidade do que era capaz e cada vez mais, em termos de quantidade. É por isso que ele tantas vezes se sujeitava à “sua majestade, a preguiça”. Definitivamente, segundo ele, não havia muito a dizer; mas a necessidade de comunicação, que a boca desconhecia, parecia habitar sua mão escritora. “Está muito frio hoje; em frente à janela, o jardinzinho se arrepia: setecentos e sessenta e dois botões de rosa quase se arrastam voltando galhos adentro.”¹² Tais passagens com sucintos traços de *nonsense* em prosa (traços de *nonsense* que Goethe certa vez declarou indispensável ao verso) são a prova mais cabal da natureza de todo imprevisível de sua produção, determinante na história editorial de suas obras.

Os livros deste escritor são completamente preenchidos por um prazer sensível, não tanto de ver como de descrever. Com efeito, descrever é um prazer sensível, porque nele o objeto devolve o olhar do observador, e toda descrição de qualidade capta o prazer relacionado ao encontro de dois olhares que se buscam. A interpenetração do narrativo e do poético – o aporte essencial que a língua alemã deve à época pós-romântica – se concretiza mais plenamente na prosa descritiva de Keller. Em quase todas as obras da escola romântica, os dois elementos estão dissociados: de um lado, há obras como *Irmãos Serapião* [E. T. A. Hoffmann], de

12 Carta de Keller à Ludmilla Assing, de 15 de maio de 1859.

outro, romances como *Godwi* [Clemens Brentano]. Para Keller, ambas as forças estão, elas também, em equilíbrio. Daí que o gesto mais cotidiano de suas personagens tem a evidência canônica e arredondada, que deve ter tido para um romano.

“Isso explica o fato”, diz Walter Calé – um dos raros autores que possuem sotaque inconfundível ao falar de Keller – “de que com frequência é impossível se dar uma ‘ideia’ de suas histórias, uma vez que dar uma ideia redundaria na limitação a um único significado simbólico vasto; mas ele, ... autêntico retratista da natureza, ele reproduz a natureza tal como ela é, infinita *in finitis modis*: por inumeráveis pontos significativos a brotar por todos os lados de uma maneira quase inquietante, que não se pode se comprimir em palavra alguma, parecendo assim dizer simplesmente tudo e o mais profundo.” Do ponto de vista teórico, é de fato impossível tornar o reflexo da realidade conteúdo da arte. O que não impede que essa expressão se aplique com pertinência às aspirações dos grandes poetas. Sim, essa é precisamente a atitude distintiva do poeta épico, de se inclinar a esse espelhamento. O gesto criador que consiste em desenrolar o plano natural em toda a sua vastidão é, mesmo para o épico tão original, como o recorte transversal a atravessar a estrutura das ações para o dramaturgo e como a concentração infinita da existência para o lírico. O mundo dos escritos de Keller é um mundo em espelho – e aí igualmente fica evidente um fundamento falso, de lados esquerdo e direito invertidos. Enquanto o elemento de ação e de peso aparentemente mantém nele uma ordem intocada, o masculino passa de maneira sutil ao feminino, o feminino ao masculino. Já durante a vida de Keller, certos leitores deduziram um mundo ilusório, que os inquietava, nos pálidos reflexos de seu

humor. Storm lhe escreve sobre o desfecho de *A pobre Baronesa*¹³ “Que diabo, mestre Gottfried, comopode um poeta sensível nos compor uma grosseria dessas – sim, fique quieto! – apresentar como engraçado o fato de um homem mostrar à esposa, desejando que ela se alegre com isso, o ex-marido e os irmãos dela em poses tão cruéis e ridículas!”¹⁴ A luz que ilumina a vida fracassada do *Advocatus do Greifensee*¹⁵ e pretendia se derramar calmante, vacila, a risada do homem velho tem qualquer coisa de loucura. É apenas em certos – mas primorosos! – poemas que Keller estava destinado a filtrar essa instável luz opaca e vacilante.

Lenta e brilhante a chuva caía,
Iluminada pelo sol da tarde;
Por vias estreitas, o viajante,
Alma sombria, seguia seu caminho.¹⁶

Em tal sol da tarde surgem as longínquas imagens em que, com um sorriso sulcado de renúncias, somente igualáveis aos versos do Huri” no *Diwan*¹⁷, o poeta, em face da morte munida da ceifa, conjura:

Não me faça expiar o mais fascinante
Dos pecados de poeta, a mim, que sem cessar o cometi:
O de inventar ternas imagens de mulheres,
Dessas, que não se encontram cá na Terra amarga!¹⁸

13 *Die arme Baronin*.

14 Carta de Theodor Storm (1817-1888) a Keller, do mês de fevereiro de 1878.

15 *Der Landvogt von Greifensee*.

16 Keller, Gottfried. “Abendregen”.

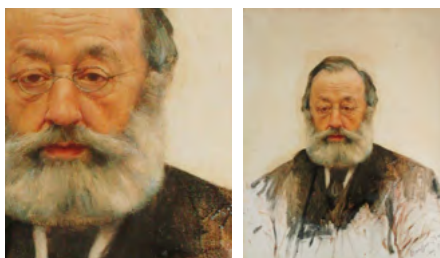
17 No *West-östlicher Divan* de Goethe, o “Livro do Paraíso” inclui versos em que o poeta argumenta sobre sua entrada no Paraíso com a figura Huri (segundo o Dicionário *Duden*: “virgem formosa no Paraíso do Islã”).

18 Keller, Gottfried. “Tod und Dichter”.

Entre as suas figuras, Judith, a mulher mais desejada, a mesma sobre quem ele disse ser uma “figura da imaginação, que nenhuma realidade turvava o brilho”. Tampouco é insignificante que, dentre as raras mulheres que Keller amou, uma acabou os dias louca, a outra suicidou. Há, enfim, os dois versos do hino nacional suíço que, mais que tudo, caracterizam o espaço visionário de Keller – esta rosa na praia, a Suíça, que, ainda que o pedante não a possa colher, ela não é de modo algum flor seca de retórica:

Dentre minhas rosas ressequidas, tu, a mais bela,
Perfumas ainda hoje minha praia deserta!¹⁹

O “fundo de melancolia silenciosa”²⁰, que ele admite, é a profundidade do poço de onde o humor incessantemente flui. E para expressá-lo em termos grafológicos: como dizem os psicanalistas, as formas bizarras – cavernosas e ovais – dessa escrita são côncavas, enquanto a imagem do antro da tristeza [Gramspelunke] que foi seu foro interior, é convexo, o equivalente intuitivo de suas cismas e de seus desvarios [Grillen und Schrullen]. O poeta não quis considerar o retrato que Stauffer-Bern²¹ fez dele.



19 Keller, Gottfried. “An mein Vaterland”.

20 “No final, quem poderia viver sem esse fundo de melancolia silenciosa, sem o qual não há alegria que o valha? Mesmo que seja um reflexo de sofrimento físico, talvez possa ser um bem e não um mal, uma proteção contra nefastas trivialidades.”

21 Karl Stauffer-Bern (1857-1891), pintor de retratos.

Mas a imagem do Gottfried Keller cansado, que o gravurista flagrou num minuto indefenso, o autêntico, o íntimo sonoro ecoando do homem cansado, era o seu próprio. “Muitas vezes, quando estou ali deitado à noite”, disse Keller a Adolf Frey em seu leito de morte, “tenho a impressão de ser alguém já enterrado, com um arcabouço elevado em cima de mim, e ali eu ouço as palavras se repetindo: eu devo, eu aceito [*ich schulde, ich dulde*].” Mas quando, em raras passagens isoladas de sua obra, algo parecido vem à tona, isso sempre se dá de forma significativa através de uma imagem de mulher. Ele se vê sob a figura da ninfa que, em noite de inverno, apalpa em vão a capa de gelo que a envolve. Reconhece a si próprio “no luto”²², como a Danaïde:

E assim como a cansada Danaïde,
Pousando o jarro, curiosamente olha à sua volta,
Também eu os espio com olhar de espanto,
Ansioso para ver o que futricam e fuxicam!

Mas mesmo no tom de brincadeira, que às vezes se aproxima do tom luto, ele é capaz de fórmulas semelhantes. “Creio que seria quase capaz”, escreveu ele numa carta berlinense, “de gerenciar dignamente uma elegante butique de moda, graças a estudos de detalhes, criaria nos intervalos modelos de toucas e golas.”²³ E quem, tendo vívidas na mente imagens desse tipo, se aventura a dizer que a melancolia de Keller tem base num equilíbrio profundo que nele preservava o feminino e o masculino, está, ao mesmo tempo, levando em conta a aparência fisionômica dessa personalidade. Dentre os tipos andróginos, a Antiguidade não conhecia exclusivamente o hermafrodita. As formas graciosas do último são de uma origem

22 “In der Trauer”, poema tardio de Keller.

23 Carta de Keller a Hermann Hettner, de 16. 9. 1850. A correspondência de Keller está disponível na página da Universität Zürich na Internet.

posterior e se devem mais às veleidades romana e alexandrina do que propriamente à grega antiga. E ainda que seja de todo inconcebível que a Antiguidade tenha desenvolvido um tipo andrógino a partir de especulações fisionômicas, e o Afrodito – a Afrodite barbuda – é uma imagem cultuada, como era também valor de culto entre as mulheres de Argos o costume de usar barba postiça na noite de núpcias, ao que tudo indica, as imagens mentais nesse sentido nos permitem mais que qualquer coisa nos aproximar ao pensamento do poeta. O mundo interior, de onde o observador, o cidadão e político suíço, transfundia o real em correntes de bom vinho, não era uma sala de São Jerônimo iluminada pelo sol, mas um espaço encantado onde, rodeado por dois fluxos sub-reptíciosda vida, as visões estavam constantemente se configurando. Seu *Traumbuch*²⁴ é um códice dessas visões. Em seus escritos, as visões se interpenetram densamente umas nas outras, como em imagens de brasões. Há algo de heráldico em seu estilo. Às vezes, junta as palavras com tal obstinação barroca, como um brasão junta as metades das coisas. Numa carta do tempo de sua velhice, agradecendo uma almofada bordada, escreveu: “mal posso... aceitar o esforço que suas artísticas mãos tiveram ao preparar um lugar assim bonito para essas duas iniciais, provavelmente tendo em conta que não terão mais tanto tempo juntas.” Minuciosamente se encontram, pela última vez reunidos em sua obra, o livro heráldico dos cantões, os emblemas do estado burguês. Certa vez, quando jovem, escreveu esse poema:

Deixem o mito, Nibelungos, Bíblia!
Bastante interpretados esses velhos sonhos,
Bastante esfolado o velho dragão...
À liberdade pinte agora uma cartilha de imagens!

24 Gottfried Keller. *Das Tagebuch und das Traumbuch* [O diário e o livro dos sonhos]. Disponível no Projekt Gutenberg: <https://www.projekt-gutenberg.org/keller/tagebuch/tagebuch.html>

É isso que seus escritos se tornaram. Eles surgiram numa época em que se começava a desaprender a língua, e da mesma América que evocava com tanta frequência e de forma tão romântica, as filhas da Suíça, em quem seu olhar via, ao mesmo tempo, Helena e Lucrécia, começavam a aprender contabilidade.

Os volumes da edição disponíveis até o momento são igualmente notáveis em termos de estrutura e apresentação. O aparato traz as variações entre as versões anteriores e a última numa rubricação rigorosa, conforme aspectos estilísticos. Difícil dizer se isso, do ponto de vista filológico, pode prevalecer como ousado procedimento de uso científico. Uma coisa é certa, o apêndice consiste num dos poucos dessa categoria em que o estudo proporciona um prazer em si. Há uma concentração sobre o essencial, o que combina muito bem com a rigorosa feição da edição, alheia a qualquer concessão ao esnobismo, mais que isso, a qualquer bajulação junto ao público. Quantas edições completas em alemão haveria, sobre as quais se poderia dizer o mesmo? O problema particularmente difícil no caso de Keller, da disposição do arranjo tipográfico dos tipos e das linhas, me parece ter sido sanado. *A capa do livro revela apurado gosto como a disposição tipográfica.*

ALFRED KUHN [*A ESPANHA ANTIGA*]

O livro cumpre de maneira bem simpática sua tarefa de incentivar a viagem à Espanha. Ele desperta a inclinação “[para] atravessar uma terra cuja natureza é diferente de tudo o que existe para além dos Pireneus”, e com razão o prefácio reconhece no recente despertar do interesse pela etnia elementar em sua estreita ligação com modos de vida religiosos um impulso de muitos que atualmente têm ido à Espanha. A um país onde a cultura africana ainda está mais entrelaçada com a cultura românica do que em conflito com ela, onde o Islã e o Cristianismo travaram a batalha decisiva pela Europa, o texto desprezioso introduz os mais amplos círculos. É uma satisfação ver que a arte é devidamente considerada na composição textual e pictórica, sem ser impingida tão estupidamente ao primeiro plano, como muitas vezes acontece de os essenciais dados topográficos, históricos e culturais ficarem negligenciados. Em vez disso, “paisagem, gente e arte” são os três centros em torno dos quais a apresentação se organiza.

MÓVEIS E MÁSCARAS [JAMES ENSOR]

Alguém passou a vida inteira morando na casa dos pais. A casa se situa em Oostende. Não é casa de camponês nem mansão, mas um prédio disposto com espaço comercial no andar térreo, um bazar, e em cima, os aposentos onde esse homem mora.

Um amigo meu o visitou durante a guerra. Para entrar, ele atravessou uma galeria baixa, onde tudo ficava cada vez mais sombrio. Era o bazar. Repleto de “Lembranças de Oostende”. Estrelas-do-mar, peixes de alto-mar em taxidermia, conchas, garrafas com pequenos navios dentro, limpadores de tinta em forma de focas marinhas, pesos de papel com o cassino em uma bola de cristal e canetas-tinteiro em que, por um orifício no alto, se vê o cais de Oostende. Mas, principalmente, máscaras, máscaras, máscaras. (O caráter mágico de tais galerias Strindberg registrou em “Tribulações do Piloto”²⁵). Na extremidade fica a escada que leva ao herdeiro. Seu quarto é de alto a baixo entupido de quadros. Como seriam esses quadros se o próprio os tivesse pintado? Pois ele é pintor. É a casa de Ensor. A exposição, que Barbazanges, rue du Faubourg St. Honoré, realiza e patrocina oficialmente, proporciona uma ideia das pinturas que, como representações do cenário onde o artista vive, duplicam de maneira atroz o ambiente já por si incontornável das paredes desse quarto.

A obra abrange um período de aproximadamente cinquenta anos. Por volta da virada do século, ela sofre uma ruptura. Surgem

25 Strindberg, August. “Die Drangsalen des Lotsen” [As atribulações do piloto]. Tradução do sueco ao alemão Emil Schering. Publicado no jornal *Die Fackel* [A tocha], 1903. O escritor sueco colaborava assiduamente com esse jornal vienense editado por Karl Kraus.

as máscaras. Até então, desde 1880, ele vinha pintando: interiores burgueses, neve, crianças no banheiro, naturezas-mortas em que peixes, por exemplo, já se tornavam máscaras. Através de janelas com cortinas grossas, uma luz fraca permeia o interior dos cômodos caóticos abarrotados de móveis, em que, quando crianças, nós costumávamos nos sentir sufocados, como nas entranhas de um réptil. Uma parcela dos quadros é de beleza primorosa. Isso até que a loucura perde lentamente seu vulto e permite o aparecimento de formas. O ponto de transição entre os seus campos de visão é o quadro chamado “Le meuble hanté”. Uma criança está sentada, com o rosto inteiramente voltado para a frente, com um livro aberto sobre a mesa demasiadamente alta. Ao lado, a mãe se ocupa com o trabalho doméstico. Do teto, de um enorme bufê, emergindo por debaixo da mesa: máscaras. A criança escancara os olhos, sem palavras – não olha as máscaras que seu olhar evoca ao redor, não as vê. Tudo aqui ainda é sombrio, em cores opacas. A imagem se assemelha a uma intársia fantasmagórica.



Por volta de 1900, a paleta se ilumina com tons mais berrantes. Há enormes representações explícitas, cuja loucura metódica nos faz pensar em um [Anton] Wiertz: um autorretrato, a cabeça do artista num impossível chapéu Wallenstein cor de rosa, cercado por cabeças mascaradas em um círculo denso. O apartamento se transformou por completo nessas novas pinturas cheias da luz ofuscante do dia, em que crânios, duendes, palhaços mascarados espreitam por todos os cantos, animais enfiam os rabos e bicos por entre as tábuas do assoalho, como se o inferno de Hans Baldung Grien ou Hieronymus Bosch estivesse embaixo do quarto de Ensor (ele não tem estúdio). Mas sua paleta rejeita o mundo esquivo das criações macabras. Ela atrai a luminosidade do sol estival, que projeta o reflexo do mar sereno numa sala de estar onde o velho se sente à vontade cercado de múmias.

POVOCIDADE GERMÂNICA

A editora Diederichs leva agora adiante seu programa numa coleção editada por Zaunert²⁶ intitulada *Povocidade germânica*. Os doze livretos apresentados cobrem uma vasta gama: desde *Vida das Mulheres da Antiguidade Germânica* até *Sanssouci e Frederico, o Grande*. O catálogo previsto contém muitos itens, para além do interessante, de estilo soldadinho de chumbo [manches Zinnsoldatenhaftige]: *O Grande Frederico e seus soldados*, *O velho Dessauer*, *August, o Forte*. Indo a fundo no caráter popular alemão conduzirá ao folclore. Um excelente volume, *Plantas na vida do povo alemão*, de Heinrich Marzell, trata da experiência com a vegetação do campo. *Magia e Bênção*, *Homenagens fúnebres na antiguidade nórdica*, *Festival Anual* nos são anunciados. Tudo somado, um Diederichs *in nuce* com seus lados bons e seus lados ruins.

26 Paul Zaunert foi um editor que, juntamente com Eugen Diederichs e Friedrich von der Leyen, conduziu entre 1912 e 1940 coleções de contos dos povos, tesouro do oriente etc. A Diederichs editou ao todo 165 volumes com contos da literatura mundial. Vários exemplares se encontram disponíveis no archive.org

VENTURA GARCIA CALDERÓN [A VINGANÇA DO CONDOR]

Como os nomes que aparecem nos livros podem animar os leitores! Em geral, os críticos não têm a mínima noção disso, porque esqueceram como, quando moços, costumavam ser atraídos pelos nomes em *O último dos moicanos* ou em *Karl May*, porque não sabem que para a empregada doméstica que lê o nome do herói vale a metade do romance e porque não têm tempo para se entregarem ao frêmito das palavras estrangeiras em denominações de cidades, pessoas e animais, em descrições de viagens. É raro também que caiam na mão dos adultos livros narrados de maneira transparente e simples o suficiente para que os nomes exóticos mantenham a sua magia. Quem quiser contato com a magia (e ler como só se lia na juventude), que procure (pois aqui somente o subjuntivo à moda antiga faz jus) o livro de histórias peruano *La vengeance du Condor*. Das vinte histórias, quase nenhuma tem mais de dez páginas e a maior parte, não mais de cinco ou seis. É o espaço suficiente para que cavalo e cavaleiro, em meio à vasta corrente épica de montanhas ou planícies, pronunciem um par de frases que superam em matéria de beleza e perfeição qualquer engenho literário. Frases sobre leitos de rios ou despenhadeiros, acompanhadas por gritos de indígenas contadas na mais sóbria linguagem de cara-pálidas. Do insuperável narrador Ventura García Calderón.

TRADUÇÕES – VERLAINE E RIMBAUD

Os que traduzem trabalham em dois idiomas. Seu material – mais que isso: seu órgão – além da língua materna – não é tanto o texto estrangeiro, antes, a língua estrangeira. Com as duas línguas, ele constrói algo e se pode de modo geral dizer que tem sorte se a construção durar pouco mais que um castelo de cartas. Com que apreensão seguimos a mão leve que empilha verso em cima de verso, como pavimento em cima de pavimento, até que muitas vezes um erro fugaz põe no último tudo abaixo sem toada ou sonância. Mas com que boa vontade o efêmero, o efeito, tende para esse gênero; em nenhum lugar da literatura ele tem direito mais elevado do que aqui. Novamente se pode ver isso confirmado nas traduções de poemas de Verlaine, que Alfred Wolfenstein²⁷ acaba de publicar. Há dentre eles uns muito bem-sucedidos. Em se tratando de Verlaine, isso quer dizer muito. Em vão se esmerou para introduzir esses poemas ao alemão. Aqui, a arte de traduzir está na descontração. Feito um sonhador com o mais indolente dos gestos, que mal movendo a mão, julga estar agarrando em torno tesouros há tempos buscados, assim o espírito linguístico alemão, com efeito, capta então as palavras que assomam mais imediatas, das quais reverbera o tom hesitante da voz de Verlaine. O que ele escreve nelas é incrivelmente afinado com a poesia alemã. Somente quem mantém a segurança e a serenidade do gesto no espaço mais circunscrito colhe frutos felizes: *Wehmütige Zwiesprache – Weisheit – Sonette VIII – Das Meer ist schöner – Kasper Hauser singt – Die Abendsuppe* [Diálogo melancólico – Sabedoria –

27 Paul Verlaine, Armer Lelian. *Gedichte der Schwermut, der Leidenschaft und der Liebe*. Tradução Alfred Wolfenstein. Berlin: Paul Cassirer 1925. 79 p.

Sonetos VIII – O mar está mais bonito – Kasper Hauser canta – A sopa da noite]. Que a versão completa do *Romances sans paroles* só poderia ter sucesso em uma série completa é comprovado pelo famoso “Il pleut sur mon cœur” que, não exatamente feliz, abre o volume na versão alemã. Quando aqui ou ali acréscimos discretos, como aqueles que um tradutor contrabandeia por constrangimento técnico, devastam a estrutura técnica do verso (como a máquina infernal de um palácio), aí então é um imenso pesar que por vezes também se verifica naturalmente neste volume. Apesar disso, essas traduções reverentes e amorosas seguem sendo uma oportunidade muito valiosa para folhear novamente Verlaine. O prazer seria menos perturbado, se o registro indicasse a respectiva referência dos poemas na extensa coletânea.

Ao mesmo tempo, foi publicada uma tradução de Rimbaud, o “antipoeta” como Wolfenstein chamou recentemente o mais ávido adversário da poesia. Quanto a isso, o tradutor Franz von Rexroth²⁸ lhe é congenial. Todavia, para que desperdiçar ironia, que dirá bile, em uma nova publicação que expressa de forma tão incontestável a imaturidade literária de seu autor que a crítica, na melhor das hipóteses, pressuporia o editor como seu guardião? O autor parece ter o direito à proteção, considerando particularmente a ligeireza com que verteu não apenas o que Rimbaud fechou a sete chaves (ou seja: não prosa) em delicados versinhos *à la* Frida Schanz, mais que isso, quis sublinhar a facilidade da operação, acrescentando em passet rimas quádruplas obrigatórias nos sonetos “defeituosos” de Rimbaud (Ma Bohème, Le Mal, Au Cabaret Vert). O francês é para ele menos fácil que a rima: “Si jamais j’ai quelque or” ele traduz: “Quando eu não tiver mais ouro” [*Wenn mir kein*

28 Arthur Rimbaud, *Gedichte*. Tradução Franz von Rexroth. Prefácio Dr. R. Dereich. Wiesbaden: Dioskuren-Verlag (1925). XIV, 109 p.

Gold mehr eigen]. Exemplos de realização efetivamente poética, melhor esquecer. Quando ao final de longas e extremamente “introdutórias” declarações a respeito de Rimbaud, o Dr. R. Dereich observa: “As retraduições de Franz von Rexroth, na inteireza de seu rigor arquitetônico e poético, estão repletas de uma música interior e em suas dobras expressionistas são surpreendentemente contemporâneas”, não nos resta senão acrescentar três pontos de exclamação.

[LÍRICA EUROPEIA ATUAL. 1900-1925]

Antes de tudo, como seria de se esperar, nomes e mais nomes. Não se pode dizer que não haveria critérios de seleção para a lista. Mas é de se perceber o resultado, quando do maior número possível de escolas um representante tem a oportunidade de falar. Isso nos permite uma ideia do que passa pelas cabeças dos que aspiram a uma “antologia universal”. Um poema, para eles, é sobretudo representante: o poema representa seu poeta, o poeta representa sua escola, a escola representa a poesia da nação. E assim o tradutor, consoante seu voto universal, secreto e paritário, reúne uma constituinte de versos e, como respectivo presidente, está sujeito à compreensível ilusão de que a linguagem em pauta nesta assembleia é a poesia. Como introdução a sua gramática, insere a própria tradução de Rimbaud, que considera mais bem-sucedida, ao lado das correspondentes de [Stefan] Zweig, Stefan George, Rexroth, etc. Tal falta de tato é característica do terre-à-terre da coletânea: “A nosso ver, hoje em dia os poemas são um estimulante – sugar com o canudinho”, diz Josef Kalmer.

Se alguém traduz material impresso, catálogos, então nada mais lhe é exigido, além do conhecimento suficiente do idioma em que lê e do idioma em que escreve. A profundidade do conhecimento, quer tenha sido estudado ou improvisado, transmitido ou diretamente adquirido, é irrelevante. Versos, no entanto, não são informações. Se surge alguém que traduz poesia lírica de quinze ou vinte línguas, antes de mais, é de se esperar que essa pessoa dê dicas sobre essa façanha, como chegou a tal superlativo, como foi possível que tão considerável círculo de línguas pudesse ser aferido e vivenciado de maneira viva. Honra ao mérito dos léxicos – no

caso de tradutores de poesia estrangeira, é compreensível que nos habituemos a adotar fontes de erudição mais fundadas. Além disso, não há ninguém que possa afirmar ter uma relação estreita com a “poesia” de forma genérica, a não ser, no máximo, uma relação com a turca, anglo-saxã, russa, em suma, um amor que é, antes de tudo, a propensão específica para aquela língua específica. Como um tal Don Juan das línguas fez suas conquistas, compreender isso seria mil vezes mais importante que, por mais fiel que seja, a descrição da bela conquista que fez em cada língua. E quem é capaz de se calar acerca de uma transformação na palavra, tão brilhante e doce, mas também frívola, como se fosse prosaica e cotidiana, nos obriga arbitrariamente a duvidar a respeito de seu êxito. É, assim, com o peito constricto que abrimos o novo álbum sanfonado [Leporello]. E de fato: nossos ouvidos começam a zumbir.

Tanto (mais que o suficiente), porque o empreendimento se compromete a demonstrar a inconcebível síntese de formação e falta de respeito, a autêntica quintessência do filiteísmo alemão, numa sucessão de posteriores antologias. E isso numa época que renovou a maestria de Stefan George e Borchardt e outros, bem como a meticulosidade de Schröder, Wolde, Hefe.

CRÍTICAS LITERÁRIAS PUBLICADAS NA *INTERNATIONALE REVUE* (AMSTERDÃ)

GASTON BATY, A MÁSCARA E O TURÍBULO. INTRODUÇÃO A UMA ESTÉTICA DO TEATRO

O primeiro movimento para a renovação do teatro francês, o primeiro protesto concreto contra o teatro Boulevard, veio há dez anos com Jacques Copeau²⁹. Ele fundou o Théâtre du Vieux Colombier que se esforçou em peças despojadas para trazer a poesia em si ao palco sem interferência de elementos alheios. Copeau não conseguiu se manter em Paris. Queria dominar o teatro em vez de domá-lo. Domar pressupõe em todo o caso conviver com toda a riqueza e a selvageria da natureza original, trabalhando com ela. Copeau se mostrou inflexível ante essa natureza. [Gaston] Baty³⁰ a tornou seu elemento. Após anos difíceis, ele se impôs, e hoje na função de diretor do Studio des Champs Elysées, referência do teatro de vanguarda. Seu palco ainda é modesto, mas é uma questão de pouquíssimo tempo para vê-lo como diretor de um dos grandes. O que ele vem agora conseguindo num espaço minúsculo é um milagre. As convicções teóricas de Baty o colocam na vanguarda do

29 As premissas de Jacques Copeau (1879-1949) voltadas à formação do ator, que usa seu corpo “a serviço do poeta e do encenador”, conforme José Ronaldo Faleiro, em artigo na revista da FURB *O teatro transcende*, no. 8, 1999, fls. 47-50.

30 O nome de Gaston Baty (1885-1952) foi conferido à Biblioteca da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, que possui um riquíssimo acervo teatral com peças, ensaios, manuscritos, iconografia, objetos, programas de espetáculos, multimídia, manuscritos, etc. Em 1928 ele encenou em Paris a *Ópera de Três Vinténs*, sobre a qual Benjamin tanto se debruçou em comentários e estudos.

movimento que atualmente em todos os países europeus, sobretudo na Rússia, almeja a reorganização do teatro a partir de um novo palco, do diretor, e não de um novo drama, do poeta.

A prática vem legitimando essa escola. Onde está a falange de dramaturgos que corresponderia à de diretores como Meyerhold, Jessner, Martin, Reich³¹, Baty? O declínio do teatro, disse um deles, começa no instante em que o drama é considerado a suprema forma de arte, a que o teatro deveria absolutamente servir. Em resumo: com o domínio, a que se chega no século XIX, do drama sobre o teatro. A isso correspondia a primazia da palavra falada. É contra essa primazia que Baty se rebela com toda a convicção. Ele reconheceu no teatro Boulevard que todo mimetismo, todo gesto não representa mais que repetição da palavra falada. Ao contrário, ele exige que palavras, gestos e cenografia não devem coincidir, mal devem condizer. A vida da cena depende de que cada um desses componentes expresse o que somente ele, dentre todos os outros, é capaz de apresentar. Na luta contra o domínio filisteu e racionalista da palavra, foi cunhado o lema do “teatro do silêncio”, cujo autor mais importante é Jean-Jacques Bernard. “Martine” é um drama com longas seqüências sem palavras, com a finalidade precípua de tanto melhor fazê-la frutificar adiante. Uma vez eliminada a primazia da palavra, a da literatura cai por si só.

31 V. Meyerhold é um encenador da vanguarda russa, Benjamin assistiu à *Revizor* (“Inspetor Geral”, de Gogol) e presenciou a polêmica recepção dessa peça, escreveu a respeito o artigo “Der Regisseur Meyerhold – in Moskau erledigt? Ein literarisches Gericht wegen der Inszenierung von Gogols ‘Revisor’” (O mundo literário, em 11 de fevereiro de 1927), que consta da GS como “Disputation bei Meyerhold”. Jessner é conhecido pelos cenários do teatro expressionista e pela participação no teatro político dos anos 1920; Bernhard Reich é um diretor e crítico teatral, casado com Asja Lacin (atriz e diretora do teatro proletário), a quem Benjamin visita em Riga em 1925 e em Moscou em 1926.

Teatro e drama, onde tiveram seu apogeu, na Antiguidade, em Shakespeare, no barroco espanhol, formam uma inseparável unidade, mas da mesma maneira na Idade Média. O propósito de Baty é explicar isso. Faz a análise do Mistério [do teatro religioso medieval] do ponto de vista do diretor, e encontra nele as pedras basilares de uma arte cênica que hoje deve ser reconstruída com afincos sobre as ruínas do teatro literário burguês. Baty, que está muito enfronhado em seu assunto – e, portanto, no catolicismo do drama religioso – chega por via das necessidades materiais a demandas bem semelhantes às aquelas que vêm pautando o palco da nova Rússia. O que simplesmente significa que hoje a vontade revolucionária contém em si mesma a vontade conservadora dialética: que hoje a vontade revolucionária é o único caminho para as coisas das quais a burguesia há tempos se arroga indevidamente guardiã.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA, *O CIRCO*

A crise do teatro europeu coloca sob uma nova luz toda forma de representação para além do teatro. Uma abundante literatura a respeito do circo já existia há tempos; mas era uma literatura especializada que dava conta apenas de seu objeto e menos valor a promovê-lo. Há alguns anos a situação vem mudando. Investigou-se o circo, se indagou do seu imenso alcance artístico, já que, a partir do espetáculo popular barato, o circo realizou algo semelhante à arquitetura romana, perdurando através dos séculos. Os temas reais não representados, situações que ocorrem na arena circense, essa forma mais antiga em que o público se organizou, começavam a despertar o interesse. Desde Seurat e Picasso, a atmosfera sensorial do circo passou a ser percebida com outros olhos. O romancista espanhol Gómez de la Serna publicou um livro com anotações referentes ao circo, que não somente testemunha esse renovado interesse documental, mas, além disso, esclarece enormemente a origem da condição precária da massa, seu reduzido medo da morte, seu crescente ceticismo quanto a gestos de intelectualização e idiotização. Ademais, esse livro é tão simpático, porque – caso bem extraordinário – não extrapola o entendimento do autor. Nesse sentido, não redundaria em tratado sobre o circo como símbolo de sentimento vital, senão numa compilação de notas que, tal como ocorre com as vestes do palhaço, são mal-ajustadas à realidade. Aqui naturalmente os aficionados da psicologia não têm ganho algum. No circo deve-se dar a entender inclusive ao mais parvo, porquanto deve-se estar mais próximo do essencial, se quiser, do milagroso, certas performances físicas operam como fenômenos obnubiladores, embora às vezes sejam meras formas evidentes,

que aos olhos do idealista adquirem tais propriedades. Portanto, é bem plausível que Serna tenha dividido sua atenção segundo os números de uma apresentação circense e que seu livro contenha capítulos sobre magnetizadores, ilusionistas, contorcionistas, amazonas e assim por diante. Segue extensamente até os mínimos detalhes. Sobre a louça de cozinha e a arara de roupas do mágico, o tapete sobre a qual o elefante pousa as patas, os tamboretas, a pirâmide de toquinhos e os tonéis aos quais os animais amestrados devem subir, o estofado de veludo debruado em que a baliza se recosta durante os números; em suma, essas notas arrolam o mais relevante do completo inventário do circo: dizendo de outro modo, em que medida o que parece mais familiar à nossa fantasia é basicamente um inventário de arruinados sonhos. Não há ainda uma convenção engenhosa que guie a bisbilhotice a respeito das coisas do circo. Seu público é de longe mais respeitoso que outro, seja de teatro, seja de salas de concerto. Isso se deve ao fato de que a realidade, não a aparência, tem a palavra no circo. De fato, é mais fácil imaginar um espectador no público pedindo o programa ao vizinho enquanto Hamlet esfaqueia Polônio, do que enquanto o acrobata na tenda dá o duplo salto mortal. Por isso é igualmente claro que o público de circo em seu conjunto é, convenhamos, o mais dependente: pequena burguesia empanturrada e cheia de entraves; mesmo como artista, palhaço ou amazona, somente se livra dos entraves por poucas horas, trocando-os pelos entraves do picadeiro. O circo é talvez um parque natural sociológico, onde a interação de uma casta de criadores de cavalos e domadores com um dócil proletariado, a plebe de palhaços e meninos de estábulo, ainda tem lugar sem desavenças, sem rancor revolucionário. É um espaço (algo estranho) de paz entre as classes. Mas é também um espaço de paz noutra sentida: num célebre discurso, que pronunciou do alto

de um trapézio no circo em Milão, Serna afirmou acertadamente: a verdadeira paz entre os povos se selaria um dia num circo. Tenho por mim, que não há mais que duas profissões por natureza intimamente relacionadas com a paz, e não são exatamente as que se imagina. Nem as estranhamente misericordiosas enfermeiras (que ao fim e ao cabo esperam a guerra, não menos que generais), nem os pacifistas (que vivem do perigo da guerra, apesar das diferenças, como os comerciantes de armas), senão os matemáticos e os palhaços: os mestres do pensamento abstrato e os do físico abstrato. A paz que assinassem em baixo seria a única merecedora da minha confiança. Essa paz selada num grande circo seria, além disso, a paz no signo do mundo animal, que impôs seu patronato sobre a humanidade. Pois, esse é o segredo do sentimento particular com que cada pessoa adentra o circo. No circo, o homem é “um hóspede do reino animal”: os animais só aparentemente estão sob a regra de ferro do domador, os seus números artísticos são sua maneira de entreter e distrair o irmão caçula, uma vez que provavelmente não têm jeito melhor de lidar com ele. A gente do circo aprendeu com os animais. Como passarinhos de ramo a ramo, assim os acrobatas voam de trapézio a trapézio, as mãos do mágico se arrojaram pelos ares como duas doninhas, tal qual mariposa a domadora pousa sobre o lombo do cavalo, o bobo Augusto fareja como tapir de um lado para o outro na areia do picadeiro e o mestre de cerimônia com o chicote, como o senhor da criação, sai do paraíso anárquico dos animais. Como nesses exemplos, tudo o mais no circo está repleto de vida animal, até as entradas, os corredores, os portões. Nos intervalos o público se aglomera diante do bufê, pois nada abre mais o apetite que uma sessão de circo.

PHILIPPE SOUPAULT [*O CORAÇÃO DE OURO*]

O famoso “surrealismo” enquanto teoria tem agora cerca de três anos. Como prática, ele é bem mais antigo. Essa prática antiquíssima de plena descontração, que o surrealismo prescreve como o fundamento do trabalho poético, explica todo o interesse da teoria. Compreende-se já à primeira vista por que ela teve de ser formulada sob a influência de Freud, cujo efeito na França, embora tardio, foi duradouro. De fato, o Surrealismo entra em cena em Paris com uma “vague de rêves”, uma epidemia-de-sono-de-sonhos, a que o líder e os adeptos se devotavam. Em tudo isso, porém, ignorou-se que os preceitos de uma produção partindo do íntimo descontraído, de um fundo inconsciente, cuja tentativa de trazer à tona constitui toda a “arte”, talvez sejam mais dificilmente realizáveis por artistas profissionais do que por amadores. Admitimos que o diletante privado permanece mais estreitamente ligado aos modelos do pintar e do poetar, respectivamente vigentes, porque os apreende e os compreende menos que o artista. Admitimos que esse diletante, como tal, necessariamente, não é livre, porque em certas coisas a liberdade provém apenas do conhecimento e da prática. O artista dispõe dessa liberdade. Mas ele corre riscos de outra natureza. A constelação feliz e a evidência fantástica não se apresentam nessas camadas mais profundas senão intermitente-, ocasionalmente, e toda a prática que torna a mente mais dócil, pronta, hábil corre o risco de falsificar os dados mais importantes: tempo, lugar e circunstância sob os quais se tornem perceptíveis. Necessidades não técnicas, mas vitais, ou seja, a determinação mais exata através de todas as espessuras secundárias no espaço e no tempo dão justamente às criações diletantes feitas por crianças, particulares,

loucos, uma espécie de autonomia no âmbito do banal, uma espécie de frescor no tenebroso, o que muitas vezes falta às coisas surrealistas, apesar de tudo. E se o assunto é muito objetivo, por exemplo, a descrição de um lugar, a narração de uma experiência, o fio de um raciocínio (afinal o decurso deve ser simultâneo e coeso o tempo todo), então a concisão do pensamento espontâneo e descontraído teria de ser suficientemente grande para lhe garantir a qualidade de sonho. Se for, ao contrário, a memória consciente que o autor só agora transpõe post festum para o inconsciente, então o infeliz resultado não se deixa esperar. As coisas se desenrolam de maneira imprecisa, não fantástica, monótona, não como num sonho. Lamentavelmente, Soupault deu um exemplo disso em seu último livro. Nele – o caso é digno de nota – não há nada de bom além da nota publicitária. Diz o seguinte: “coeur d’or – coeur solitaire (proverb de Montrouge)”. Essa história é sobre a solidão, retrata-a numa longa série de imagens fragmentadas e emolduradas por estreitas passagens presentes da amada. Lê-la é um exercício angustiante, vivê-la é mais angustiante, escrevê-la não foi tão difícil. O homem que sofreu o que este livro conta, deixou-se como autor deslizar confortavelmente ladeira abaixo, a qual, como amante, ele teve de subir com dificuldade. E o leitor segue de mãos abanando. Há pouco tempo Paul Valéry fez uma certa alusão aos consideráveis perigos da nova escola de poesia. Sucede nas barracas de dados em Paris, que atraem com cartazes chamativos o público de festividades de ruas e mercados. Nelas se lê: “cada lance um prêmio”. “Chaque coup gagne” – isso ele denomina regra da nova escola. Claro que não passa de um ligeiro bon mot, mas suficiente para compensar um livro fraco.

O CARÁTER CÔMICO EM PIERRE GIRARD E ROBERT WALSER

O cômico é como uma planta que floresce fértil nas planícies, mas se torna mais rara quanto mais alto se sobe na paisagem do pensamento, assumindo, em contrapartida, cores mais marcantes e formas mais características. Todas as literaturas europeias carecem do caráter cômico das regiões montanhosas, e cada obra dessa espécie é, por assim dizer, uma graça para a Europa. É gratificante salientar que um livro em que se pressam tão raras ilustrações do gênero vem da Suíça, assim como outras dádivas europeias (pensemos no direito de asilo, não na Sociedade das Nações!). A leveza, a boa disposição desta literatura não é tão comum a ponto de não ser surpreendente. Atualmente, existem apenas dois autores suíços de expressão alemã, sempre suscetíveis de atenção. Robert Walser e Pierre Girard. No humor de Walser, encontra-se a natureza agreste inerente ao caráter suíço-alemão. Em Girard, sucede uma emancipação da elegância francesa partindo das formas e convenções românicas. Em Walser, surge uma profundidade prolixa, remanescente de antigos ditos e tiradas rompantes como histórias de mentiroso; Girard adentra um mundo de fábulas moralmente didáticas, que não é outro senão o dos mais belos contos de fadas. O “Querido Príncipe” da sua recente história é um filhinho burguês de Genebra, que demonstra “timidez” e “bom comportamento” cativo sob feitiço das fadas malvadas. O leitor se envolve na série de desventuras amorosas, até a última página, não quer perder a esperança do desencantamento. Mas o escritor frustra tal expectativa. E esta passagem – do desfecho – é a única maçante do livro. Um conto de fadas, mesmo didático, com final triste, não é de jeito nenhum algo que se queira admitir. Sonha-se, e não apenas por essa razão, com uma sequência desta história encantadora e cativante.

MARTIN MAURICE [NOITE E DIA]

Marcel Proust tem uma definição bastante curiosa para o romancista, desde um ponto de vista técnico. Uma vez que, diz Proust, as coisas com que um homem se depara ao longo da vida só vão se tornar visíveis para a pessoa próxima em reações específicas e restritas da índole e, por profundas sejam essas coisas, nunca afetam realmente na abrangência da vida, mas somente em parte, o próprio homem, o mérito da “invenção” do primeiro romancista consistiu em nada mais que, simplesmente, deixando de fora os destinos ficcionais do romance que não o afetam pessoalmente, construir um ser inspirado nas reações a um acontecimento de fantasia. Se isso procede, a técnica do romance deu um passo adiante com *Nuit et jour* [Noite e dia]. Pois, o campo de reação foi aqui ainda mais limitado e tão radicalmente que, na realidade, apenas o que está relacionado com um homem na cama permanece transparente da sua vida interior. Isso seria, dependendo do caso, entediante ou obsceno, ou ambos, se o assunto se prestasse à técnica e se fosse uma sucessão de relações sexuais. Mas procede o contrário. O tema do livro é um dos mais antigos motivos de efabulação: a história das duas almas do homem, em suma, do amor terreno e do celeste. Nada mais desgastado. E sobre este motivo exaurido o escritor realizou um golpe de violência, ousado, de tirar o fôlego: transpôs todo este motivo, o amor celestial juntamente com o amor terreno, ao domínio sexual e o configurou a partir dali, como um escultor modela um grupo no barro. O todo é compreendido de maneira sintética, coerente, construtivamente como um evento sexual e, com isso, tem toda a riqueza substancial dos antigos contos de incubos e súcubos. Com esses a narrativa compartilha a plenitude

de uma experiência autêntica que procura se fixar, não em expressão, mas em palavras. E, de fato, o escritor a fixa: topógrafo do leito que mensura os altos e baixos no relevo da sexualidade, quer se chamem “Bosque de Isolda” ou “Reduto do diabo”, “Caminho do filósofo” ou “Desfiladeiro do lobo”. Em tal ilha tenra e sensual, ele se movimenta como se nenhum missionário religioso ou doutrina psicanalítica tivesse um dia ali pousado os pés e como se nos seus alvos vales e montanhas nada fosse reconhecível a não ser vestígios de europeus selvagens.

[ANTOLOGIA DA RECENTE PROSA FRANCESA]

Há três gêneros de antologias. Os primeiros são documentos de alta literatura, em todo caso afirmam ser: coleções selecionadas por um escritor mais ou menos qualificado de acordo com princípios que, reconhecidamente ou não, têm um caráter normativo. Essas coleções podem despertar grande interesse. Basta mencionar o nome do poeta alemão Rudolf Borchardt para indicar até que ponto eles podem representar documentos literários reais e, como tais, estão expostos à crítica. O segundo gênero, mais raro, tem objetivos puramente informativos. De acordo com ele, o editor permanece anônimo se você não estiver lidando com um grande grupo de editores. O gênero mais comum, mas desagradável, é o terceiro; uma mistura indistinta de pontos de vista ecléticos e informativos busca valorizar junto ao público a peça inútil de uma pessoa desautorizada. A presente coleção é um puro exemplo do segundo gênero, que no momento deve ser considerado o mais bem-vindo. Há um ano e meio, o editor Simon Kra lançou sua *Anthologie de la nouvelle poésie française* [Antologia da recente poesia francesa]. Como contrapartida é publicada agora a *Anthologie de la nouvelle prose française* [Antologia da recente prosa francesa]. Essas obras só podem ser julgadas por um grande conhecedor da literatura, e apenas um recém-chegado tem condições de apreciar integralmente seu valor. São feitas em especial para o estrangeiro que deseja obter uma idéia do estado da literatura francesa. Como uma espécie de guia turístico acerca da Paris intelectual (a maioria dos autores expoentes mora na capital), elas têm para a província quase o mesmo grau de importância. O livro mais recente é até mais que isso: relatório de pesquisa sobre áreas inexploradas, digamos. Porque a editora fez

questão de trazer, além de amostras “clássicas” dos novos autores, certas páginas inéditas de cada um. Particularmente duas novelas de Marcel Jouhandeau, ainda totalmente desconhecido no exterior, hão de suscitar grande interesse.

TRÊS FRANCESES

Proust, Gide e Valéry – esse é, por assim dizer, o triângulo equilátero da nova literatura francesa, e Souday, com sua pena crítica, traçou o círculo em sua volta, criando, portanto, quase uma figura canônica. Em harmonia com isso, suas linhas são desenhadas no papel nobre que carrega o carimbo “Temps”. Souday é o cronista literário do jornal, o que, desde já, assegura a essa coletânea de trabalhos um valor documentário. Suas reflexões cambiantes e soltas, que se iniciam de novo a cada livro, têm todas as chances de transmitir aos leitores de hoje a atmosfera peculiar no momento do lançamento dos 40 volumes de que tratamos aqui.

O caso de Proust é o mais interessante. Em 1913, Souday era um dos poucos que viam na primeira obra da grande sequência – *Du côté de chez Swann* – algo diferente de um emaranhado entediante de notas fúteis e elucubrações doentias. A dificuldade para um resenhista não é ler ou captar a obra, mas apresentá-la ao público. Antes que a guerra mostrasse a todos, de um golpe, a própria existência numa perspectiva duramente encurtada, confrontando-os brutalmente com a fim de sua vida, a mesma perspectiva que Proust tinha em relação ao próprio destino devido à sua doença, o nosso crítico soube pôr em evidência o charme e a qualidade distinta desse livro desconcertante. A maioria dos seus colegas precisou de seis anos para acompanhá-lo em sua posição avançada. Acontece que, em 1919, Proust recebe o Prêmio Goncourt e, a partir daí, a crítica se transforma cada vez mais na historiografia de sua fama. No entanto, como uma “gênese da fama” é algo que ainda resta por escrever, apesar do excelente estudo de Julian Hirsch, o que aqui se apresenta de forma bastante variada tratando

dos três autores é muito cativante. Por outro lado, exatamente por isso, é de se lamentar que o autor escamoteou a origem jornalística de suas anotações. Ressente-se da falta do prefácio, comum nesse tipo de coletânea, e do ano da publicação de cada resenha. Seja como for: nas menores nuvens no horizonte intelectual da época, esse olho detectou a avalanche de poeira de uma fama iminente. Se mais tarde ele continuou a enxergar por ela em cada caso e a compreender claramente o que se passava, é outra questão, mais complexa.

Algumas coisas que se leem sobre Gide poderiam deixar dúvidas na resposta a essa questão. Em relação a esse autor, também, Souday mostrou uma lucidez surpreendente no que diz respeito às primeiras obras publicadas nos anos 1890. Mas isso nada garantiu para as obras subsequentes. Talvez Proust permaneça um segredo para muitos leitores. Contudo, o leitor a quem ele se revelar (qualquer frase pode se tornar uma fresta para esse sésamo) não vai escapar mais ao seu encanto. Nada disso no caso de Gide. Aqui não há encanto nem magia, pois ele pertence àquela raça terrível de escritores que não enxergam no público a humanidade, o deus, a mulher, senão a fera. Gide – nisso ele se assemelha a Oscar Wilde – é o domador *ès lettres*. Seu sonho é o público adestrado em liberdade. Em toda Paris, se ouviu o resmungar que acabou estragando algumas apresentações em que seu domador pretendia mostrá-lo. Souday tem parte da culpa nessas rebeldias.

Todavia, ele não seria o resenhista do *Temps*, isto é, o representante erudito e espirituoso de um centro burguês consolidado, se não defendesse, com certa falta de respeito, os direitos do instinto “saudável” em relação aos *Faux Monnayeurs* [Moedeiros falsos], ao *Corydon* [Córidon] e à bela autobiografia de Gide, publicada sob o título *Si le grain ne meurt* [Se o grão não

morre]. Pois, por mais que esse jornalista exponha com certa teimosia suas máximas e seus caprichos peculiares, no fundo, ele se orienta pelas melhores tradições do burguês francês. Seu deus é Hugo, seu pior inimigo, o clero e seu credo, a democracia. Esse racionalismo inteiramente humanista faz dele, quase automaticamente, um dos intérpretes mais interessantes entre muitos, nem sempre bem-vindos, de Valéry. Conhecemos esse escritor e filósofo como um dos mais importantes entre os adversários das correntes surrealistas, da psicologia profunda e das psicanalistas, dos cultos do inconsciente e da inspiração. Isso não impediu que, no momento da sua fama, os contornos dessa surpreendente existência perdessem em clareza enquanto a atenção pública estava em ascensão, um abade espirituoso se apropriasse de algumas de suas melhores ideias, dando início a uma discussão pálida e banal sobre o parentesco entre a *poésie pure* e a oração, discussão que dominou as revistas durante meses. No confronto com essas brincadeiras, às quais Valéry se prestou (não para sua honra), encontramos esse homem em seu elemento mais característico: a polêmica. Se dessa maneira ele se afasta do crítico francês mediano, se aproximará com tanto maior facilidade dos leitores alemães justo por essa razão. Para eles, esses três livrinhos representam o resumo mais agradável que possam desejar das batalhas literárias mais recentes na França.

(tradução Georg Otte)

RETRATO DE UM POETA BARROCO [ANDREAS GRYPHIUS]

Em todo o campo da história literária, é difícil encontrar algo mais ingrato do que apresentar a um leitor contemporâneo um retrato – pessoal e intelectual – dos poetas barrocos alemães. A julgar pelas suas publicações mais recentes, essa é a tarefa a que [Friedrich] Gundolf está se propondo. As dificuldades aqui já residem no método. Do que é possível, disponível e permissível nessa forma se oferece apenas uma pálida noção; chegando até ao cúmulo, o romance literário-histórico, não há degeneração que não tenha sido experimentada. Mas o que é fato e a maneira como essas questões foram resolvidas por Gundolf em escritos anteriores é sabido. E mesmo quem questiona essa solução, quem não quer saber nesses contextos de Virtus e Fortuna³², Kairos e Tyche, terá de relevar o método e, em livros como o *Gryphius*, acima de tudo tirar proveito técnico da figura e da obra do poeta. Tal discernimento encontra resistências que superam a controvérsia metodológica.

A figura poeta do barroco alemão como um tipo é alheia a toda e qualquer personalidade canônica – tanto filhos olímpicos dos deuses, como sonhadores românticos – que o século anterior fez em torno do poeta. Qualquer pessoa que queira hoje folhear Tyche precisa ter sorte ou talvez seja melhor recorrer a uma das antologias com as quais o diabo alimenta montes de leitores jovens e inocentes, que lhe venderam suas almas. (Esses diabos escritores

32 Gundolf se refere no livro *Andreas Gryphius* (1927) sobre uma rara conjunção de virtude e sorte que determina o valor histórico de um homem. Menciona Kairos, deus da oportunidade, filho de Zeus e Tyche, a divindade da fortuna e prosperidade. Benjamin neste ponto desdenha tais rodeios.

de antologias – diab. erud. comm. – dependendo das circunstâncias se chamam Klabund ou Unus³³). E se os próprios livros estão inacessíveis ao neófito, então o destino desses poetas nada mais tem a dizer. Opitz, Lohenstein, Gryphius eram burocratas, altos funcionários a serviço da nobreza ou das cidades da Silésia, e a sua linha de vida, por arbitrária, é tão pouco fascinante como a silhueta em rico traje oficial no frontispício dos livros que o retrata. Ocupar-se com o mundo de suas formas, essa é a única maneira de aceder a esta poesia. E isso é um caso à parte. Pois esta forma se revela tanto mais insubmissa e grandiosa quanto melhor o observador conseguir apreendê-la como tal, no traço característico, independente da forma que assuma respectivamente em cada texto. No fundo, contudo, isso quer dizer nada mais nada menos que os textos só podem ser compreendidos em termos de linguagem.

As formas da poesia barroca da Alemanha, cujo ponto alto é o drama trágico, que abrange todas as outras, são antes de tudo formas *de expressão*³⁴, em seguida (e num certo sentido nunca) de arte. Se esta poesia como sempre se apresenta obscura e sem sentido em sua linguagem formal, o estudo linguístico vem iluminá-la. Mas de que adianta insistir? Os veios da reflexão de Gundolf e os caminhos da pesquisa sobre o Barroco têm percursos bastante divergentes, nem sequer configuram o ângulo apropriado da negação que tanto

33 Klabund (editor) und Andreas Gryphius. *Das dunkle Schiff. Auserlesene Sonette, Gedichte, Epigramme des Andreas Gryphius*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Klabund (d.i. Alfred Henschke). München: Roland-Verlag, 1916. Unus, Walther (editor). *Die deutsche Lyrik des Barock*. Ausgewählt und eingeleitet von Walther Unus. Berlin, E. Reiss, 1922.

34 *des Ausdruckes*. Não se trata aqui da acepção (Dilthey) da autoexpressão psicológica do criador, mas do caráter histórico da expressão formal na linguagem barroca. De acordo com Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, ed. Autêntica, 2013, p. 76, a manifestação da vontade própria se confrontando com a vida cristã acontece mais tarde no Romantismo.

surpreendia no seu livro *Heinrich von Kleist*³⁵. Do universo das formas da poesia de Gryphius, do drama trágico principalmente, nada se manifestou ao autor. “Os dramas de Gryphius”, a seu ver, “se diferem basicamente da sua poesia em termos de extensão”.

Não dá para estar mais equivocado. O rei, o intrigante, o martírio, o cenário, a apoteose constituem, do mesmo modo, centros fatuais de cristalização. Mais precisamente, eles configuram a estrutura do drama do martírio. “O sofrimento físico enquanto tal”, objeta Gundolf, “não é trágico”. Foi assim que Lessing colocou certa vez este drama em julgamento. Nada mais inútil que a atitude de imitá-lo como um mestre. O direito de Lessing – do polêmico que debatia as questões vivas – não pode ser o direito do historiador e não pode poupar o pensador de hoje de examinar a questão a fundo. Gundolf passa ao largo. A grande descoberta de Hegel: no processo histórico, o espírito nunca é o que acredita ser; esta magna carta da legítima historiografia lhe é tão estranha, que ele, precisamente no sentido de tomos ultrapassados, explica o drama da época a partir da sua respectiva dramaturgia.

Apenas o tratamento dedicado à comédia de Gryphius tem um efeito libertador. Aqui, a estupidez professoral que vê em “Horribilicribrifax” o precursor de uma comédia alemã fica comprovada com atraso. Quanto ao restante, tudo se mantém na mesma. E é por isso que não significa muito o autor, no prefácio, repreender o “frenesi da moda que acompanha a desejada reanálise da poesia barroca alemã”; ele censura o esnobismo e promete conduzir a própria investigação em consonância com normas e valores eternos. Seria preciso contrapor a ele que as normas são apenas projeções, que vivem em imagens? E o que o levou a abordar Gryphius se ele não reconheceu as imagens na respectiva tragédia?

35 Friedrich Gundolf. *Heinrich von Kleist*. Berlin: Georg Bondi, 1922.

CONVERSA COM ANDRÉ GIDE

É agradável conversar com André Gide em seu quarto de hotel. Fiquei sabendo que ele tem uma casa de campo em Cuverville e um apartamento em Paris, e certamente seria algo inesquecível encontrá-lo entre seus livros, nos lugares onde planejava e realizava grandes projetos. Mas não seria igual a isto: reunir-se com o grande viajante em meio ao conjunto dos seus bens, *omnia sua secum portans*, na prontidão armada à luz matinal do seu quarto espaçoso na Potsdamer Platz. Há de se admitir que a entrevista, uma forma que diplomatas, banqueiros e cineastas criaram para si, não é, à primeira vista, aquela pela qual um poeta, a mais distinta entre as figuras vivas, se revela. Mas, olhando mais de perto, as coisas são diferentes. Pergunta e resposta destacam o pensamento de Gide como holofotes. Comparo-o a uma fortaleza: difícil de ser apreendida em sua estrutura, cheia de valados recolhidos e de bastiões avançados, sobretudo tão rígido em sua forma e tão acabado em sua funcionalidade dialética.

Até o último dos amadores sabe que é perigoso e difícil, fazer esboços perto de fortalezas. Lápis e papel tiveram que ser deixados de lado e, se as seguintes palavras forem autênticas, isso se deve à agudeza da voz suave e espirituosa que as articularam.

A Gide, tive que fazer poucas daquelas perguntas que costumam surgir mais da rotina do que do envolvimento com a entrevista. Pois, da maneira que ele estava sentado num degrau da sua sacada, encostado no assento de uma poltrona, com um xale marrom em volta do pescoço e as mãos estendidas para o tapete ou juntadas em torno do joelho, ele mesmo formula perguntas e se dá respostas. Vez ou outra, seu olhar me fixa através de seus óculos

[com aro de] tartaruga, quando uma das poucas perguntas desperta seu interesse. É fascinante observar seu rosto, mesmo que seja apenas para acompanhar o jogo cambiante de malícia e bondade, que se diria habitam as mesmas rugas, dividindo fraternalmente sua expressão facial. E são bons momentos aqueles no qual a pura alegria de contar uma anedota maliciosa ilumina seus traços.

Hoje não existe outro escritor europeu que tivesse recebido a fama de forma menos hospitaleira, ao finalmente alcançá-la no final dos seus quarenta anos, nem outro francês que tivesse se blindado de forma mais firme contra a Academia Francesa. Gide e d'Annunzio — basta colocar esses nomes um ao lado do outro para entender o que se pode fazer a favor e contra a fama. “Como o Sr. lida com a sua fama?” Gide então conta o quão pouco buscou a fama e a quem ele teve de tê-la encontrado um dia, e de que maneira busca evitá-la.

Até o ano de 1914 ele tinha a firme convicção de que só seria lido após sua morte. Não era resignação, mas confiança na persistência e na força de sua obra. “Desde que comecei a escrever, Keats, Baudelaire e Rimbaud me serviam de modelo no sentido de querer atribuir meu renome apenas à minha obra e a nada mais.” Uma vez que o autor chegou a essa posição, não é raro que um inimigo intervenha à maneira da jumenta de Balaão. Para Gide, esse inimigo era o romancista Henri Béraud. Durante tanto tempo ele ficou assegurando ao leitor de jornais na França que não teria algo mais estúpido, mais monótono, nem mais corrompido do que os livros de André Gide até chamar a atenção ao nome, e o leitor passou a perguntar: Quem é esse André Gide que as pessoas de bem não devem ler em hipótese alguma? Quando Béraud, muitos anos depois, escreveu em um dos seus ataques que Gide, além de tudo, era ingrato com seus benfeitores, o escritor, para enfraquecer essa

crítica amarga, lhe enviou a mais bela caixa de chocolate Pihon, acompanhada por um cartãozinho com as palavras “Non, non, je ne suis pas un ingrat. [Não, não, não sou um ingrato.]”

O que mais incomodava os adversários do jovem Gide era que, no exterior, Gide encontrava mais atenção do que eles, de modo que acharam que isso causava uma impressão totalmente equivocada. De fato, quanto à fabricação mediana de romances parisienses, os livros desses adversários refletiam uma impressão mais correta. Gide foi logo traduzido na Alemanha e manteve laços de amizade com seus tradutores, isto é, com Rilke até a morte dele, e com Kassner e Blei até hoje. Chegamos então à questão atual da tradução. O próprio Gide defendeu, como tradutor, a causa de [Joseph] Conrad e enfrentou Shakespeare. Tivemos notícias de sua tradução primorosa de *Antônio e Cleópatra*. Acontece que [Georges] Pitoëff, o diretor do Théâtre de l'Art, o procurou para traduzir o *Hamlet*. “O primeiro ato me custou vários meses. Quando terminei, escrevi para Pitoëff: Não aguento mais, está além das minhas forças.” – “Mas o Sr. vai publicar o primeiro ato?” – “Talvez, não sei. No momento, está perdido. Em algum lugar, na minha papelada em Paris ou Cuverville. Estou viajando tanto que não consigo organizar nada.” Não por acaso, ele encaminha a conversa a Proust, sabendo do projeto de tradução para o alemão e conhecendo o lado obscuro da história. Tanto mais auspiciosa é sua esperança por uma solução favorável. Uma vez que todos que se ocuparam mais intensamente com Proust fizeram a experiência de um processo dividido em fases, ousou indagar pela sua experiência. Pelo jeito, ela não foi exceção à regra. O jovem Gide foi testemunha da inesquecível época quando Proust, esse causeur brilhante, começou a aparecer nos salões. “Nos momentos em que nos encontramos, eu o tinha por um dos esnobes mais arrogantes. Penso que não achou outra coisa de mim.

Na época, nenhum de nós dois tinha ideia da amizade que nos uniria mais tarde.” E quando um dia, a imensa pilha de cadernos chegou à editora da NRF [Nouvelle Revue Française], no primeiro momento, todo mundo ficou perplexo. Gide não teve coragem de se aprofundar de imediato nesse mundo, mas quando deu o primeiro passo, se rendeu ao seu fascínio. Desde então, Proust, para ele, é um dos maiores entre todos os desbravadores dessa conquista mais recente do intelecto: a psicologia.

Essa palavra também serviu novamente como porta de entrada a uma das galerias insondáveis em que o olhar quase se perde quando se fala com Gide. A psicologia como causa da ruína do teatro; o drama psicológico como sua morte; a psicologia como âmbito do diferenciado, daquilo que isola e desconcerta; o teatro como âmbito do consenso, da união, da realização; amor, inimizade, fidelidade, ciúmes, coragem e ódio – para o teatro, tudo isso são constelações, croquis previsíveis e pré-definidos, o contrário daquilo que representam para a psicologia, que descobre o ódio no amor e a covardia na coragem. “Le théâtre c’est un terrain banal. [O teatro é um terreno banal.]”

Voltamos a falar de Proust. Gide agora esboça a descrição já clássica desse quarto de doente, doente que, deitado no seu aposento sempre obscurecido, para protegê-lo dos ruídos, completamente revestido de cortiça (até os umbrais de janelas estavam acolchoados). Raramente recebia visitas e, cercado por pilhas de papéis rabiscados, escrevia e escrevia, cobrindo até as correções, ao invés de lê-las, com acréscimos, “bien plus que Balzac” (ainda mais que Balzac). Apesar de toda a admiração, Gide confessa: “Não tenho qualquer contato com suas personagens. Vanité [vaidade] – essa é a matéria de que são feitas. Creio que tinha muita coisa em Proust que não chegou a expressar, botões que nunca conseguiram desabrochar. Em sua

obra tardia, uma certa ironia se sobrepôs aos elementos morais e religiosos, perceptíveis em seus primeiros escritos.” Parece ainda que Gide reconhece, num traço fundamental de suas próprias técnica e composição, às vezes velada por ironia, uma ambiguidade do caráter proustiano. “Fala-se de Proust como grande psicólogo. Sem dúvida, ele o era. Todavia, se as pessoas chamam tanto a atenção para a habilidade proustiana de apresentar a mudança das suas principais personagens no curso da vida, não se vê talvez o seguinte: cada uma dessas personagens, descendo até a mais insignificante, é trabalhada de acordo com um modelo. Mas esse modelo nem sempre foi o mesmo. Para Charlus, por exemplo, havia seguramente pelo menos dois. Para o Charlus da última fase, serviu de modelo uma pessoa completamente diferente do que para o Charlus orgulhoso da primeira.” Gide fala em surimpression [“sobre-impressão”], de uma fusão. Como num filme, uma pessoa se transforma paulatinamente em outra.

Após uma pausa, Gide diz “Vim para dar uma conferência. Mas a vida agitada em Berlim não me deixou fazer o que eu pretendia. Retornarei e trazer então a minha conferência. No entanto, gostaria de dizer, desde já, alguma coisa sobre a minha relação com a língua alemã. Após o estudo longo, intensivo e exclusivo do alemão – que coincidiu com os anos da minha amizade com Pierre Louys (líamos juntos a segunda parte do *Fausto*) – deixei os assuntos alemães de lado durante dez anos. O inglês cativou toda a minha atenção. Acontece que, no ano passado, no Congo, voltei finalmente a abrir um livro alemão, a saber, as *Afinidades eletivas*. Foi aí que fiz uma descoberta curiosa: a leitura não era menos fluente, porém mais fluente. Não é, insiste Gide, o parentesco entre o alemão e o inglês que tornou as coisas mais fáceis para mim. Não, mas muito mais aquilo que me afastara da minha língua materna foi o que me deu

o impulso para dominar uma língua estrangeira. Ao aprender uma língua, o mais importante não é qual idioma estrangeiro se escolhe, mas sim, a capacidade de deixar a língua materna para trás é que é o decisivo. Na verdade, somente assim ela é compreendida.” Gide cita uma frase do navegador Bougainville: “Quando deixamos a ilha, lhe demos o nome Île du Salut. E acrescenta a maravilhosa frase: “Ce n’est qu’en quittant une chose que nous la nommons.” (Somente deixando uma coisa para trás, conferimos-lhe um nome.)

“Se há uma coisa, segue Gide, pela qual influenciei a próxima geração, é o interesse que os franceses começaram a demonstrar por países estrangeiros e línguas estrangeiras, sendo que antes reinava indiferença e indolência. Leia o *Voyage de Sparte*, de [Maurice] Barrès, e saberá o que quero dizer. Barrès enxerga a França na Grécia e, onde não vê a França, finge não ter visto nada. Chegamos então a um dos temas preferidos de Gide: Barrès. Sua crítica de *Lés déracinés* [Os desenraizados] de Barrès, que agora remonta 30 anos, era mais do que uma reprovação aguçada dessa epopeia do bairrismo. Era a confissão primorosa de um homem que não valoriza onacionalismo saturado e que somente reconhece a nação francesa quando abrange as tensões da história europeia e das nações europeias.

Quanto a *Os desenraizados*, Gide só mostra deboche indulgente por uma metáfora literária que nada tem a ver com a natureza real. “Sempre falei, é uma pena que a botânica conspire contra Barrès. Até parece que a árvore se impõe restrições, sendo que antes estende seus galhos instintivamente para longe, para o ar. É uma desgraça quando os escritores não possuem a mínima noção das ciências naturais.” Na minha frente está o homem que certa vez escreveu: “Quero lidar apenas com a natureza. Uma charrete de legumes traz mais verdades do que os mais belos períodos de Cícero.” Nesse momento, também, essas imagens prendem nosso

entrevistado. “Falei sobre Proust e de quantos botões deixou de desenvolver. No meu caso, era diferente. Quero que tudo o que recebi chegue à luz do dia e que encontre forma. Isso talvez tenha uma desvantagem. A minha obra tem algo dum mato do qual os meus traços decisivos não se delineiam com facilidade. Quanto a isso, tenho paciência. ‘Je n’écris que pour être relu.’ (‘Escrevo apenas para ser relido.’) Conto com o tempo após minha morte. Somente a morte fará surgir a figura da obra, fazendo com que sua unidade se torne reconhecível. Entretanto, não foi fácil chegar a esse ponto. Sei que certos escritores, desde o início, procuram se restringir cada vez mais. Um homem como Jules Renard não chegou ao que é desenvolvendo seus instintos, mas podando-os. E não é pouca coisa. O Sr. conhece seus diários? Um dos documentos mais interessantes... Mas esse tipo de coisa às vezes toma uma forma bizarra. O meu caso é bem diferente. Sei como o meu primeiro encontro com os livros de Stendhal me atormentava, com quanta hostilidade esse mundo me afetou no primeiro momento. Justamente por isso fiquei tão apaixonado por ele. Mais tarde, aprendi muito com Stendhal.” Gide sempre foi um grande aprendiz. Olhando mais de perto, talvez seja isso que o preservou de influências alheias, mais que a renitente resistência. Quem fica mais exposto às influências é o lerdo, ao passo que o aprendiz, mais cedo ou mais tarde, chega a se apropriar daquilo que lhe serve na criação alheia e para integrá-lo como técnica em sua obra. Nesse sentido, há poucos escritores que aprenderam mais e de forma mais dedicada do que Gide. “Fui ao extremo em cada direção que escolhia para depois poder me voltar na direção oposta.” Essa negação categórica de qualquer meio-termo, essa devoção ao extremo, o que mais seria senão a dialética, não como método de um intelecto, mas como alento vital e paixão desse homem. Parece que Gide não quer me

contradizer quando supponho que o motivo de toda a incompreensão e a hostilidade que encontrou reside nisso. “Para muitos, explica, é um fato consumado de que só poderia desenhar a mim mesmo, de modo que, quando meus livros põem em jogo as figuras mais diversas, sua agudeza conclui algo como: esse escritor não deve ter caráter, deve ser ambivalente e nada confiável.”

“Integrar” – esta é a paixão intelectual e artística de Gide. O interesse crescente pela “natureza” – conhecida como direcionamento de vida madura de muitas grandes personalidades – significa, no seu caso: mesmo nos extremos, o mundo continua inteiro, são, continua sendo natureza. E a força que o impele a tais extremos não é curiosidade ou zelo apologético, mas o mais alto entendimento dialético.

Chegaram a dizer desse homem que seria o “poète des cas exceptionels”, o poeta dos casos excepcionais. Gide: “Bien entendu [Sem dúvida], é isso mesmo. Mas por quê? Nos confrontamos diariamente com atitudes e caracteres que, pela sua mera existência, tiram nossas normas dos trilhos. Grande parte das nossas decisões mais cotidianas, assim como das mais extraordinárias, escapa dos valores éticos tradicionais. Sendo assim, temos que, inicialmente, lidar com esses casos, sem covardia e sem cinismo.” Tudo que Gide possa ter escrito analisando essas questões em romances como *Les Faux-Monnayeurs* [Os moedores falsos], em ensaios, ou em sua importante autobiografia *Si le grain ne meurt* [Se o grão não morre] – seus adversários o perdoariam se ao menos tivesse uma pitada do cinismo que leva esnobes e pequenos burgueses a fazer as pazes com tudo. Não é a “imoralidade” que os incomoda, mas a seriedade. Mas essa seriedade é para Gide algo inalienável, com toda a malícia de sua conversação e toda a ironia soberana que eclode em seu *Prométhée mal enchaîné* [Prometeu mal encadeado], nas *Nourritures*

terrestres [Os alimentos terrestres] e nas *Caves du Vatican* [Os subterrâneos do Vaticano]. Atualmente, ele é, como disse Willy Haas há uns dias, o último francês do quilate de um Pascal. Na linha dos moralistas franceses, que encontrou sua continuidade com *La Bruyère*, *La Rochefoucauld* e *Vauvenargues*, ninguém lhe é mais próximo do que o mencionado Pascal – um homem que, no século XVII, se já tivessem conhecido a terminologia clínica superficial da nossa época, teriam certamente chamado um “cas particulier” [“caso particular”], um doente. Exatamente por causa disso, Gide faz parte, assim como Pascal, dos grandes educadores da França. Para o alemão, fechado em si mesmo e bizarro, o modelo, isto é, a figura educadora por excelência, será aquele que, na aparência e no ensino, exhibe o tipo alemão, como nas tentativas atuais de [Hugo von] Hofmannsthal e [Rudolf] Borchardt. Mas para os franceses, que, diversificados em seu caráter de forma rica e múltipla conforme suas origens e mais fortes em suas virtudes nacionais e literárias e menos padronizados que qualquer outro povo, a grande exceção é a instância educadora máxima e moralmente transparente. Gide é assim. Esse rosto, no qual o grande escritor às vezes mais se esconde que se revela, volta impassivelmente sua frente fortemente concentrada contra a indiferença moral e a satisfação displicente.

(tradução Georg Otte)

EVA FIESEL [FILOSOFIA DA LINGUAGEM DO ROMANTISMO ALEMÃO]

Esta obra, provavelmente excerto ou desenvolvimento de uma dissertação, está bem acima da média das teses de doutorado na germanística. Isso deve ser dito de antemão, a fim de proteger contra mal-entendidos a seguinte declaração: é um trabalho típico de mulher. O que significa: o aprendizado, a qualidade, o zelo são desproporcionais em relação ao baixo grau de intrínseca soberania e de autêntico envolvimento com o assunto. O pensamento romântico sobre a linguagem é uma fase do pensamento linguístico geral da humanidade; uma intempérie ou mesmo uma tempestade súbita faz soçobrar o naviozinho do pesquisador, se não tiver ali um condutor com sabedoria para velejar, que não perca de vista a rota. Em suma: somente quem tem convicção própria a respeito da natureza desse objeto pode trabalhar com ele. Nenhum registrador sem envolvimento pode abordá-lo, nem mesmo reconhecer sua contribuição para as linhas de pensamento afins. As massas da matéria podem até ser aqui e acolá bem combinadas – e, nesse sentido, pode ser chamado de bem-sucedido o que aqui se lê sobre a filosofia da linguagem do movimento Jovem Alemanha – mas nenhuma argúcia, nenhuma conjugação é capaz de lograr o que tão somente propicia a visão acerca do mundo da linguagem em torno de que gravitaram os debates românticos. Pois, sem dúvida, as conexões sempre se iluminam a partir de centros que o respectivo pensamento analítico desconhece em cada caso. E a posição própria do autor a respeito desse pensamento não é tanto necessária para o seu próprio benefício, antes, porque as estruturas inerentes ao passado iluminam cada presente apenas à luz que emana da chama de sua atualidade. Sob tal luz, teria ficado clara

a “terminologia mística” com que August Wilhelm Schlegel louva seu irmão, teria ficado clara a dimensão linguístico-filosófico do misticismo conceitual do Romantismo. Com certeza se aprende com esse livro justamente os dogmas, as convicções e doutrinas da língua que estavam em voga no Romantismo. Trata-se, volto a enfatizar, de um excelente trabalho. Infelizmente, porém, ele é também típico no que concerne à sua limitação. Típico de um historicismo não viril. Não seria diferente com as filosofias do que com as pessoas, conforme Lichtenberg, assim é menos importante que pensamentos ela tem do que, pois, o que esses pensamentos fazem dela. Mas aqui é construído um cenotáfio tão somente para o pensamento isolado, em cujo entorno murçam grinaldas de citações. A mesma frieza prevalece na bibliografia. Apenas as fontes escritas são citadas. E isso é feito no mais incomum dos estilos, sem indicação precisa da edição e sobretudo sem localizar referência do trecho. Que seja! O mais curioso é que talvez deliberadamente todas as referências bibliográficas desse âmbito foram ignoradas. Mera cultura científica: trilha rumo a força e beleza. As “fontes” na qualidade de livre natureza divina, referência bibliográfica, feito desolado canal que transporta água da fonte às cidades pecadoras. Se tiver que ser, então aqui é o ensejo para dizer que a ciência não é a apuração da informação do que foi (mesmo sendo pensamento passado), mas se inscreve num espaço de tradição, cujas leis mesmo se não cumpridas devem ser conhecidas. A bibliografia como ciência constitui esse espaço de cerimônia e, como qualquer outro, tem sua razão de ser. Toda verdade histórico-intelectual é, ao mesmo tempo, conhecimento do seu devir: para cuja história as referências bibliográficas contribuem. E mais ainda. Comensal que bate a porta atrás de si não se comporta de maneira diferente de quem escreve um livro acerca da [*Filosofia da Linguagem do Romantismo Alemão*] sem informar as referências bibliográficas. Ou seja, sem modos.

MICHAEL SOSTSCHENKO [ASSIM RI A RÚSSIA!]

Na Rússia, o viés político ainda é a caixa de ressonância para o riso mais difundido e mais inofensivo. Sostschenko extrai uma avassaladora dose de comédia dos termos e das palavras de ordem da vida partidária. E o faz sem um mínimo de tratamento irônico, simplesmente confrontando os conservadores consigo mesmos. “Cidadãos, como estão as coisas no front familiar? Os homens se encontram deveras oprimidos. Especialmente aqueles cujas esposas estão envolvidas em questões de progresso.” Ou: “A guerra mundial e suas diferentes trincheiras, cidadãos, tudo isso deixou sequelas.” É como começam essas histórias breves. As características do gênero que o autor criou para si mesmo a partir delas são: uma combinação das expressões do indivíduo reclamador, do conferencista profissional e também das “cartas de leitores”. O tagarela da Rússia se vê exposto num palco em formato maior que o natural e pode propagar em frente ao auditório as confissões de sua desastrada existência numa série interminável de lamentações e anedotas. Assim, a vida cotidiana na Rússia se descerra diante dos próprios olhos e dos olhos do leitor, não como a revolução a produziu, mas como a revolução a via: indolente, miserável, o rosto vermelho de vergonha. Aqui, o riso da Rússia ecoa a vida cotidiana.

LEOPARDI, *PENSIERI*

Para avizinhar dos alemães este poeta irreduzível, tanto como autor de obras líricas como de escritos em prosa, sempre se recorre à comparação com Hölderlin. De fato, a associação dos dois nomes traz à luz algo que se assemelha profundamente em ambos: a sinceridade dolorosa de suas vidas e de suas criações. Ela se irradia deles em raios de luz, para brilhar duplamente intensa e deslumbrante em sua aura ancestral de abandono.

Leopardi morreu em 1837 com a idade de trinta e nove anos, numa época em que o espírito de Hölderlin se extinguiu há muito tempo. Nenhum dos dois atingiu como poeta a idade madura. Contam entre aqueles que de maneira excepcionalmente grandiosa e arrojada sobrepõem em curto espaço de vida a plenitude entre a realização e a concepção de seus projetos. É mais que natural que a vida da juventude, a que ambos deram forma, tenha permanecido inteiramente inacessível à saturada sensibilidade artística e histórica do século XIX e os tenha com ênfase motivado a exibir a arma predileta do slogan numa persistência bem particular. No caso de Hölderlin, ela fala de “idealismo”, sem perceber que somente uma burguesia alemã que tivesse se tornado – não similar a –, mas apaixonada por uma imagem utópica de Grécia antiga, como a burguesia francesa pela imagem ideal da Roma antiga, poderia ter sobrevivido à virada do século sem se perder. A Leopardi prestava o mesmo serviço o signo do “pessimismo” que igualmente transformava sua obra em qualquer coisa de abstrata.

Ora, a juventude de uma pessoa verdadeiramente significativa inclina-se a ser antes de tudo um mundo sombrio, e Leopardi sempre foi fiel à sua juventude. Mas isso não sucedeu apenas nos

Cantos, mas também na produção prosaica cheia de tiradas satíricas e de amargura rebelde. Em seu notável trabalho a respeito do poeta, [Karl] Voßler encontrou para isso as palavras mais apropriadas. “Se se considera a conduta de vida, Hölderlin e Leopardi foram ambos criaturas pobres, desamparadas, que deveriam ter sido tuteladas e assistidas do berço ao túmulo. Mas o posicionamento intelectual de Leopardi frente ao curso natural das transformações do mundo assume sempre mais a forma de uma rebeldia [Auflehnung], ao passo que em Hölderlin, aquela da devoção [Ergebenheit]. Um ama olhar para dentro de si e se apresentar [sich darstellen] como cético, trocista, desdenhador e indignado: Bruto minore³⁶; o outro se apresenta como devoto, crente e fundador de uma grande religião: Empédocles.” Ao tipo contemplativo e resignado do pessimista, no poeta se contrapõe um outro: o prático paradoxal, o anjo irônico. Talvez seja apenas na máscara da morte (ilustrada no livro) que ele escancara os olhos. Porque, a seu ver, impor ao mundo injusto o Direito não é só questão de heroísmo, mas de perseverança e engenhosidade, astúcia e curiosidade. É essa audaciosa experimentação com o explosivo material “mundo” que torna os *Pensieri* tão arrebatador. Constituem um oráculo manual, uma arte de bom senso para revoltados. Com efeito, seu moralismo lúgubre e dilacerante não está mais próximo de ninguém que do espanhol Gracian. Mas o que Leopardi soube tirar de si mesmo na solidão de Recanati e Florença não tem a serenidade e a plenitude que Gracian

36 Segundo à página 172, Vossler: “Es liegt auf der Hand, daß die Gleichsetzung der eigenen Gemütszustände mit dem Ablauf der Weltgeschichte kein sonderlich nüchternes und praktisches Verfahren mehr ist. Hier tritt man aus dem psychologischen Beobachtungsraum in das Reich der Dichtung und Sage hinaus. Die Gefühle und Gemütszustände Leopardis, phantastisch projiziert an den Schicksalshimmel der ganzen Menschheit, nehmen riesenhafte Gestalt an (Bruto minore); wie andererseits das Weltgeschehen nun dem Dichter zu einem persönlichen Mythos werden muß.”

deveu à vida na corte. Algumas dessas máximas conservam qualquer coisa de sabichonice precoce. Em compensação, estão repletas de belas reflexões dessa juventude solitária, citações atentas de autores antigos, que eram muitas vezes a única companhia do poeta.

Numa famosa passagem, Sainte-Beuve contrapôs a *intelligence miroir* (inteligência espelho) à *intelligence glaive* (inteligência gládio). A espada às vezes caiu das mãos desse jovem, mas ele permaneceu firme na couraça. Nessa armadura se reflete o mundo, áureo e às avessas: intelligence-cuirasse.

O posfácio que o doutor Peters acrescentou à sua tradução informa sobre as mais importantes traduções de Leopardi para o idioma alemão publicadas até agora. Por mais que isso tenha sido meritório, tanto mais é lamentável que ele deixe de mencionar justamente a primeira tradução dos *Pensieri*, tanto mais por não se tratar de um livrinho bolorento do século passado que eventualmente pudesse ter escapado da atenção do tradutor; nada disso, se trata da edição incompleta, mas louvável, que Gustav Glück e Alois Trost publicaram em 1922 como volume 6288 da Biblioteca Universal da Editora Reclam. Particularmente no caso dessa biblioteca, um escritor alemão nunca deve perder a ocasião de render a honra merecida.

UMA CORRESPONDÊNCIA EPISTOLAR DE RELEV GERAL SOBRE CRÍTICA DE TRADUÇÕES³⁷

Ao Doutor Walter Benjamin, Berlim.

Göttingen, dia...

Muito Prezado Doutor!

A existência da tradução dos *Pensieri* feita por Gustav Glück e Alois Trost na Editora Reclam de fato me escapou, e naturalmente me inclino a render a honra merecida à coleção Reclam. Comecei minha tradução dos *Pensieri* já em 1921, portanto antes do lançamento da outra tradução; o fato de somente agora poder publicá-la se deve às dificuldades de encontrar um editor para trabalhos desse tipo. Embora meus comentários bibliográficos não tenham a pretensão de completude, mesmo assim o senhor tem certamente todo o direito de apontar que eu desconhecia e não mencionei a publicação certamente louvável de Glück e Trost. Mas essa tradução, que no meio tempo venho consultando, reproduz, a meu ver, de maneira bem alterada, alguns dos trechos mais importantes dos *Pensieri* (por exemplo, à página 104: “i giovani ... si fanno ribelli agli educatori” com “bäumen sich auf gegen die

37 Tese de Andreia RICONI, orientanda da Profa. Andréia Guerini, UFSC: “os *Pensieri* tiveram sua primeira tradução no ano de 1996, realizada por Vera Horn, na coletânea *Giacomo Leopardi: Poesia e Prosa*, organizada por Marco Lucchesi e publicada pela editora Nova Aguilar. O volume conta também com traduções das poesias e de outras obras em prosa, que são algumas das mais renomadas do autor, como as *Opere Morali*, algumas cartas do epistolário e trechos selecionados dos *Zibaldone di pensieri*. [...] Em 2017 foi publicada uma nova tradução, como obra autônoma, pela editora Ayine, realizada por Adriana Aikawa de Andrade.”

Erzieher” e “avrebbero potuto regolarlo” com “den jugendlichen Ungestüm im Zaume zu halten”)³⁸, e, em geral, ela também deixa o charme italiano típico da linguagem de Leopardi a desejar quanto à estrutura sintática e ao estilo.

O senhor emprega, muito estimado Dr. Walter Benjamin, para um insignificante lapso de minha parte, 17 linhas e não chega a uma única palavra de respaldo ou crítica à minha tradução. Não vejo aí um procedimento leal na crítica de um livro. Isso me é tanto mais doloroso, uma vez que mantenho nutrindo a mais elevada consideração tanto pela sua pessoa como pela sua produção literária e, além do que, pessoalmente posso subscrever todas as suas palavras magníficas relativas a Leopardi. Talvez o senhor mesmo julgue legítimo, se eu lhe pedir que restabeleça em poucas palavras o caráter novo e próprio da minha tradução na revista *Literarische Welt*.

Despeço-me com muito respeito, seu grande admirador,
Dr. Richard Peters

38 As acepções correspondentes em português ao original italiano e à tradução alemã criticada por Peters seriam, mais ou menos: 1) em italiano: “jovens... rebelam-se contra os educadores”; em alemão, “os jovens se erguem contra os educadores”.

2) “eles poderiam tê-lo regulamentado”; em alemão: “manter a impetuosidade da juventude sob controle”.

Berlim, dia...

Prezado Doutor Peters,

às suas colocações eu gostaria tanto mais de responder por provocarem duas questões de um cunho de interesse geral. A primeira questão eu formularia da seguinte maneira: como se avalia uma nota bibliográfica – no caso, a sua – que ignora o único trabalho respectivo existente na área mais específica? Antes de responder, uma objeção óbvia: “Uma tradução feita na ignorância da obra de uma antecedente, isso não pode ser censurado, tal como não pode ser censurado um romancista que escreva um livro sobre o tempo de Carlos Magno, se lhe faltasse um livro importante sobre Carlos Magno”. A essa óbvia objeção, a óbvia desculpa seria: é assim com as traduções em verso, mas não com as traduções em prosa, especialmente de escritos filosóficos. Mas não quero entrar em tal argumentação, prefiro dizer claramente: uma tradução é um trabalho que, ao lado de uma série de outras normas, também precisa satisfazer às científicas. Ela é uma das não raras disciplinas que aplicam a ciência à arte, exatamente como outras empregam a ciência para a Indústria e a Arquitetura. Em todos esses casos constitui-se uma técnica, sujeita ao rigor das leis científicas, para servir a construções extra-científicas. O traduzir, visto sob esse viés, é uma técnica filológica, que tem suas ciências de apoio. A bibliografia é uma delas. E sua importância cresce com o aumento da produção de livros. Agora, pouca coisa caracteriza tão marcadamente a situação crítica da ciência como que a crescente importância da bibliografia há anos vem correspondendo paralelamente à sua decrescente consideração. O caso da sua tradução de Leopardi – ignorância da tradução de Glück, que por sua vez fez muito do

que o senhor fez e, permita-me afirmar, apesar da sua objeção, não pior – é significativo no sentido de que tais considerações merecem uma atenção especial. Não estou propriamente improvisando estas ideias, eu já me referi a elas antes, noutra contexto e com ênfase diferente. E no que tange a isso me mantereí procedendo tanto mais atento quanto menos não somente os autores, mas também os críticos, tenderem a se deter nessas coisas. Com todo o respeito ao trabalho concreto³⁹. A bibliografia certamente não é a parte intelectual de uma ciência. Na sua fisiologia, todavia, ela assume um papel central; não é seu sistema nervoso, mas o sistema dos seus vasos. A ciência cresceu com bibliografia e um dia se mostrará que até a sua crise atual em boa parte é de ordem bibliográfica. “Bem”, diz o senhor, colocando a segunda questão de princípio, “um revisor que é tão metuculoso com a bibliografia deve certamente ser igualmente metuculoso com a tradução. Mas não diz uma palavra sobre a minha”. Ambas estão corretas. A explicação é simples. A grande maioria dos tradutores não tem outra intenção que não seja a de tornar um livro em língua estrangeira acessível ao leitor alemão. Nisso com frequência se trata de coisas sem valor. Ao constatar isso, o crítico dá sua palavra. Ninguém esperaria que ele examinasse tal tradução. No caso do seu Leopardi, é o contrário. Aqui a obra é de interesse primordial; a tradução disponível é um trabalho de bom nível e sem problemas. Deixei claro na formatação impressa que a parte principal da resenha dizia respeito exclusivamente a Leopardi (assim como a parte imediatamente posterior diz respeito exclusivamente a George Moore) e enviei a nota bibliográfica a maneira de um pós-escrito. A intensa participação, como foi dedicada aqui ao seu autor, sempre foi respectivamente uma reverência ao tradutor. É bem diferente a situação de uma terceira

39 (gegenständliche Arbeit): prático, concreto, técnico.

classe de obras em que a tradução se apresenta como tarefa arriscada, como feito ousado. Uma das traduções desse gênero é a do Proust ao alemão, que foi apresentada por vários autores, mais recentemente por Franz Hessel e por mim. O silêncio do crítico em vista de tais obras é mais problemático. Mas, mesmo assim, revistas conceituadas como a “Literarische Welt” e a “Weltbühne” publicaram resenhas criteriosas que abordavam unicamente a obra original. Enquanto não houver uma revista internacional para traduções, o que é urgentemente necessário, o princípio Qui tacet consentire videtur vai, com efeito, vigorar na maioria dos casos. Com tais palavras, muito prezado doutor, venho esclarecer ao senhor o alvitre de minha resenha, que, estou convencido, seus leitores há muito tempo compreenderam devidamente, buscando a edição em que mais confiam.

Com muito respeito e consideração,

Walter Benjamin

GEORGE MOORE [*ALBERT E HUBERT*]

George Moore é um grande narrador – não é um épico. Pois o mundo dele é um mundo sem lei. Não foi a visão de uma época e de uma cidade que o norteou, como no caso de Balzac, não foi um cânone de paixão que o arrebatou, como no caso de Stendhal, não foi uma concepção política que o encorajou, como no caso de Zola. Conjurou Balzac, Zola, experimentou todas as influências imagináveis, a de Bourget, a de James, mas esteve sempre determinado por impulsos imprevisíveis, e o mais significativo, no entanto, continua sendo seus escritos autobiográficos, nos quais, como diz Chesterton: “as ruínas de George Moore se espalham ao luar.”⁴⁰ De fato, a caracterização da atmosfera é o ponto forte desse escritor irlandês. Como se sabe, Moore começou como pintor e em seus anos parisienses estabeleceu intenso contato com os impressionistas. Mas mesmo não sabendo disso, ainda assim é de se reconhecer que sua novelística é a única contrapartida literária face a face com a arte de um [Alfred] Sisley, de uma [Berthe] Morisot. Essa afinidade e esse isolamento marcam na mesma medida tanto o

40 Entre os vinte ensaios (dedicados a Rudyard Kipling, Bernard Shaw, H. G. Wells, Oscar Wilde, etc.) do livro *Heretics*, de Gilbert Keith Chesterton, encontra-se “The Moods of Mr. George Moore”, com a passagem citada por Benjamin: “It is necessary to dwell on this defect in Mr. Moore, because it is really the weakness of work which is not without its strength. Mr. Moore’s egoism is not merely a moral weakness, it is a very constant and influential aesthetic weakness as well. We should really be much more interested in Mr. Moore if he were not quite so interested in himself. We feel as if we were being shown through a gallery of really fine pictures, into each of which, by some useless and discordant convention, the artist had represented the same figure in the same attitude. “The Grand Canal with a distant view of Mr. Moore,” “Effect of Mr. Moore through a Scotch Mist,” “Mr. Moore by Firelight,” “Ruins of Mr. Moore by Moonlight,” and so on, seems to be the endless series.” Disponível dia 9.3.2023 no endereço online-literature.com

seu talento como as limitações de seu significado. Ele os empregou com a flexibilidade e com o esfacelamento de sua criação. Se por um lado o privaram de atingir o ápice, por outro, lhe concederam uma graça: o maravilhoso frescor dos seus escritos.

Esse frescor impregna também este livro sobre as duas protagonistas. É que Albert e Hubert são mulheres em trajes masculinos. A maneira como elas se cruzam é das mais extraordinárias, se encontram uma vez, não têm nada a ver uma com a outra. Mas essa única vez bastou para que a mais afortunada das duas propiciasse um lema à vida da irmã de destino. E o modo agora como a outra estrutura sua vida em torno da palavra-chave corresponde ao decurso da história. Que palavra-chave é essa? “Faça como eu! Case com uma moça!”⁴¹ Mas a beleza e a verdade feérica consistem no seguinte: não se trata aqui, diga-se de passagem, de sexualidade, as duas moças não são travestis, são proletárias que, na contingência do ganha-pão, se enfiaram em roupas masculinas, que aos poucos se lhes ajustam por sobre o corpo. Mas Albert não encontra moça nenhuma em seu caminho, pura e simplesmente, porém, a suprema e mais atormentadora indagação de toda relação amorosa: “Como vou dizer isso a ela? Como posso falar uma coisa dessas? Como teria Hubert dito isso à mulher dela?”⁴² Ela envelhece

41 A passagem citada por Benjamin corresponde, na tradução portuguesa, ao seguinte contexto: “Olhe, disse o Hubert, penso que pode casar-se. [...] Não digo que casasse com um homem, mas com uma mulher. Com uma mulher?, repetiu de olhos franzidos a Hubert. Mulher? Sim, aliás, foi o que fiz, disse-lhe a Hubert”. In: George Moore, *O outro sexo de Albert Nobbs*, tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, janeiro de 1987, p. fls. 29-30.

42 Na mencionada publicação portuguesa: “No casamento é que devia pensar, e se era melhor fazer já nessa noite a confissão sobre o seu sexo, ou esperar. Por que não hei de fazê-lo hoje mesmo, em vez de amanhã? *E qual a melhor forma de dizê-lo a Helen?* Assim de chofre: Tenho uma coisa a dizer-te, Helen, não sou homem, mas mulher como tu. Não, assim não. *E a Hubert? Como teria dito à mulher que não era homem?*”. Idem, p. 46.

e a sua vida não vivida começa a se vingar dela na forma de uma paixão. A avareza se apodera dela. Isso é bem franco, e talvez uma reviravolta anedótica tivesse tornado o desfecho deste conto igual ao seu desenvolvimento. Sofremos de má vontade que a morte nos bata na cara com este livro.

Adoro histórias que não falam de chuva e sol e às quais posso fazer o meu próprio tempo. Desta cepa, é o livro que se nos apresenta. E se as mais genuínas e íntimas alegrias do leitor são lugares, pessoas e horas de que um livro lhe fala, sejam escurecidos ou iluminados à sua maneira pela imaginação numa teia de memórias e indagações em torno de um nome, uma descrição, então não há ninguém com quem ele vá preferir estar em casa do que com George Moore.

DOIS POEMAS DE GERTRUD KOLMAR

A escritora publicou até o momento um único volume, *Poemas*. Berlim: Egon Fleischel, 1917. Publico os versos seguintes, nem tanto para apontar àquelas primeiras tentativas, mas antes para conquistar o ouvido do leitor a tonalidades não perceptíveis na poesia de escritoras alemãs desde Annette von Droste.

Os grandes fogos

Eis, soltaram os foguetes,
e aos milhares as centelhas soltas, ainda
Suspensas estrelinhas no céu escuro.

A noite é longa.

Me apoio na árvore e volto os pensamentos ao céu,
Revejo os finos pingos de ouro
Subir bailando do tanque, pender gotejando do alto.

Claro é meu chapéu, leve é meu vestido; sinto frio.
Pálidos florescem os crisântemos, quer ondas
Espargissem em sete fontes rosadas.

Me acerco do banco, espero, encolhida.
Encolhe-se a serpente, silva em salto
E dá o bote com a língua ardente.

Não aqueço-me as mãos geladas.
Em preto e púrpura subiu um espalmado
Esparramando-se em prata sobre os telhados.

Meus olhos se cansam, mas sob as pestanas
Gira ainda com canto suave a rota do sol,
E anéis verdes fluem das lutas afogueadas.

Há tempos explodiram os fogos.
Ao longe soam doze badaladas.
Retorno pra casa, os pés me arrastam.
Você não vem mais.

Maçã

Oh coração! Oh fruto! Oh tempo! Oh vontade!
Como amadureceram serenos!
Como a mão da quietude estival
Os afagou com o fulgor da pintura solar,
Como parecem suaves em tez amarelada
E a calidez cintilante germina avermelhada
E ornamenta o banquete eterno.
Pois vocês mesmos são nutrição e morte.

Essa é, porém, a razão de seu brilho,
Sopro e raio consigo aninhados
No cerne, semente
Cintilante e castanha.
As faces sem lágrimas de chuva
Se voltam sorrindo à luz.
E fruem a fermentação dos sumos
Que de vocês doces solfejos entoam.

Mas a tudo o que não pereceu,
Já antes de colheita e poda na vindima,
Não secou nas garras de fogo
Ou apodreceu em viscosa umidade,
Desdenhada pela mão na colheita,
O vento atirasse ao torrão,
Ela própria se semeando, se colhendo,
Mãe sempre sendo e criança.

•••

DIÁRIO DE PARIS: FÉLIX BERTAUX, ADRIENNE MONNIER, SURREALISMO

26 de janeiro. Félix Bertaux.

[...] Nossa conversa girou principalmente em torno de Proust. Proust e Gide – em 1919, por um momento essa relação de importância pode ter parecido questionável. Mas para Bertaux nem mesmo naquela época o foi. As objeções e reservas canônicas são: que ele, Proust, não enriquecera a substância humana, não elevara e purificara o conceito de humanidade. Bertaux cita a comparação com que Gide caracteriza a maneira como Proust se relaciona com a vida cotidiana: com um pedaço de queijo sob o microscópio; a pessoa se pergunta: “Pois bem, é isso que comemos todos os dias?!” – Eu: Certamente, Proust não tornou o humano nobre, simplesmente o analisou. A sua grandeza moral se situa num domínio bem diverso. Com uma paixão que nenhum poeta antes dele conhecera, ele fez da fidelidade a coisas que perpassavam nossas vidas a sua motivação. Fidelidade a uma tarde, a uma árvore, a um reflexo da luz solar no papel de parede, fidelidade às roupas, aos móveis, a perfumes ou paisagens (eu deveria ter acentuado que a descoberta do último volume – que os caminhos para Guermantes e Méséglise se entrelaçam – inclui alegoricamente a mais alta moralidade que Proust tem a oferecer). Admito que no fundo Proust talvez se coloque do lado da morte. *Além do Princípio do Prazer*, a brilhante obra contemporânea, de Freud, é provavelmente o comentário básico de Proust. Meu interlocutor quer admitir tudo isso, mas resiste bastante, se coloca ao lado da saúde. Eu me limito a apontar que, se Proust buscou e amou a saúde em suas obras, ela

certamente não será a vigorosa, do homem adulto, mas a indefesa e terna, da criança.

4 de fevereiro. Adrienne Monnier.

[...] Pouco depois das três, abro a porta da Aux amis des livres, rue de l'Odéon número 7. Noto uma certa diferença em relação a outras livrarias. Com certeza não deve se tratar aqui de uma livraria de antiquário. Adrienne Monnier trabalha exclusivamente com livros novos. Mas o ambiente se apresenta menos colorido, menos dinâmico e menos organizado que em outras lojas. As mesas largas têm uma tonalidade quente e pálida de marfim, quem sabe devido aos papéis transparentes que encapam muitos livros – todas as primeiras edições modernas, todas as impressões de luxo. Dirijo-me à mulher que está próxima de mim, se ela for Adrienne Monnier, será a maior decepção quanto à expectativa momentânea e superficial de vir ali a conhecer uma mulher bela e jovem. Uma mulher forte, de cabelos loiros e olhos azuis-acinzentados muito claros, com um vestido em tecido de lã cinza grossa, com corte semelhante a um hábito de freira. A frente do vestido é arrematada com botões cobertos, com acabamento antiquado. É ela. De imediato, sinto que estou frente a frente com uma daquelas pessoas a quem todo o respeito é pouco e que, sem aparentemente exigir esse respeito, nem por um instante o recusa ou o banaliza. É curioso que essa mulher, como me conta, só tenha cruzado duas vezes o caminho de Rilke, ele que viveu em Paris por tanto tempo. Posso imaginar que ele teria sentido a mais profunda afeição por um ser de pureza tão rústica, uma criatura de natureza monástica tão cósmica. Ela, aliás, fala muito bem dele: “Em todos que o conheceram ele parece ter deixado a sensação de estar intimamente ligado a tudo o que eles faziam”. E, sim, durante sua vida, ele foi capaz de lhes passar essa

sensação sem palavras, com sua mera existência. Estamos sentados à sua escrivaninha estreita e repleta de livros, bem à entrada da loja. É claro que a I.M.S.⁴³ é nosso primeiro tópico de conversa, mas depois são as virgens sábias e as néscias. Ela fala das várias figuras da virgem sábia – a de Estrasburgo que lhe rendeu a peça que li, a de Notre Dame de Paris, “qui est si désabusée, si bourgeoise, si parisienne – ça vous rappelle ces épouses qui ont appris à se faire à leur mari et qui ont cette façon de dire: Mais oui, mon ami; qui pensent un peu plus loin.” “E agora”, disse-lhe Paulhan quando soube da “virgem sábia”, “você nos escreverá uma ‘virgem néscia’”. Mas não! A virgem sábia é sempre uma, embora sete estejam juntas – uma – mas a virgem néscia, ela é muitas, ou seja, o grupo todo. De resto, sua “Servante en colère”⁴⁴ já seria uma virgem néscia. E eis que trocamos umas palavras, se eu não tivesse lido nada do que ela escreveu, teria me dado uma ideia da natureza de seu mundo. Ela se refere à castidade das sábias, dizendo como nessa castidade não pode ser ignorado um vislumbre de hipocrisia. As virgens sábias e as néscias – sem dúvida, o que ela dizia não estava no espírito da Igreja – elas eram apenas ligeiramente diferentes, eram, na verdade, infinitamente próximas. Suas mãos faziam um gesto ondulatório tão cativante e convincente que minha imaginação viu um portal onde todas as quatorze virgens assentadas em pedestais de pedra redondos e móveis, e o balanço constante entre elas umas contra as outras me mostrava o sentido de suas palavras da maneira mais perfeita. Foi assim que naturalmente passamos a falar de coincidentia oppositorum, sem que essa expressão tenha sido

43 I.M.S. é o pseudônimo com que ela assinava vez ou outra suas obras: J.-M. Sollier [Adrienne Monnier].

44 Os contos “La Servante en colère”, “La vierge sage” e “Homme buvant du vin” [Homem bebendo vinho] compõem o livro *Fableaux* de Adrienne Monnier.

pronunciada. Passo a referir-me a Gide, de quem segundo sei ela era ou é próxima, pois que o famoso leilão ocorreu aqui nesta sala, onde Gide, a fim de selar festivamente a sua separação de certos amigos que rejeitaram seu *Corydon*, resolveu leiloar os exemplares de sua biblioteca que continham dedicatórias desses amigos. “Não, em hipótese alguma –”, não falemos de Gide aqui. Gide de fato tem isso: a afirmação e a negação, mas uma após a outra e ao longo do tempo, não na grande unidade, na grande paz, em que ainda é encontrada pela primeira vez entre os místicos. Agora ela trata de Breton, e isso realmente me interessa. Traça um retrato de Breton: um homem tenso, de natureza explosiva, em cuja proximidade a vida é impossível, “uma pessoa inviável, como dizemos”. Mas considera que o primeiro manifesto surrealista dele é extraordinário e que até mesmo no segundo tinha coisas maravilhosas. Confesso-lhe que me impressionou particularmente a virada ocultista no segundo manifesto, e isso num sentido desagradável. Ela tampouco se interessa minimamente por transfigurações das cartomantes – na “Lettre aux voyantes” de Breton. Ela se lembra ainda da época em que Breton veio à sua loja com Apollinaire. Quão devotado ele era a Apollinaire, acendendo dócil a seus mínimos sinais. “Breton, faça isso, procure aquilo.” Muitos clientes entraram. Não quero forçar essa situação ali sentado à beirada da mesa, tenho receio de incomodá-lo em meio ao trabalho. Mas aí admirei-me vivamente com o modo como reagiu à minha velha idiossincrasia, uma espécie de aversão a fotografias de obras de arte visuais. A princípio, ela pareceu surpresa com minha afirmação sobre como era muito mais fácil “apreciar” um quadro e acima de tudo uma escultura, que dirá da arquitetura, numa fotografia do que na realidade. Mas quando fui além e disse que essa forma de trabalhar com a arte é insuficiente e perturbadora, ela foi taxativa. “As grandes criações”, disse ela,

“não podem ser vistas como obra de indivíduos. São criações coletivas, tão poderosas que sua fruição depende necessariamente do pressuposto de que se enfraqueçam. No fundo, os métodos mecânicos da reprodução são uma técnica de redução que auxilia o homem a alcançar um grau de domínio sobre a obra de arte, sem o qual não pode apreciá-la.” E foi assim que fizemos uma troca, recebi uma fotografia da Vierge Sage de Estrasburgo, que ela tinha me prometido no começo do encontro, e fiquei de elaborar uma teoria da reprodução que talvez me venha ainda a ser mais valiosa.

11 de fevereiro. Café da manhã com Quint [Léon Pierre-Quint].

Eu teria evitado conduzir a conversa menos diretamente ao estado atual do surrealismo se tivesse em mente que a [Editora] Kra – da qual Quint é diretor editorial – é que está lançando o Segundo Manifesto Surrealista. Quint considera as partes referentes ao confronto com os membros egressos do círculo as mais fracas. De resto, eu sequer precisaria de sua confirmação de que o movimento original chegara ao fim. Mas este parece ser o momento certo para verificar certos fatos em retrospectiva. O primeiro deles, o mais louvável: o surrealismo reagiu com uma violência característica da França, da saúde de seus intelectuais, àquela mistura de poesia e jornalismo, que começa se tornar a fórmula do aparato da literatura na Alemanha. Ele deu à ideia de poesia pura, que ameaçava se infiltrar no meio acadêmico, uma ênfase demagógica, quase política. O surrealismo redescobriu a grande tradição da poesia esotérica, que, com efeito, está muito distante da arte pela arte e para o poeta é uma prática secreta benéfica, uma receita prescrita. Ele suspeitou e apontou a íntima interrelação de diletantismo e corrupção que configura a base do jornalismo. Com uma paixão anarquista, ele tornou impossível o conceito de adequado, de

padrão de qualidade adequado na literatura. E a partir daí ele foi avançando com a sabotagem a áreas cada vez mais amplas da vida pública e privada, até que finalmente se tornou evidente e eficaz o rigor político dessa atitude inclinada à dissolução, mais que isso, à violência de discernir o bom do ruim. Mas também convimos que uma das grandes insuficiências do movimento foi a preguiça de seus líderes. Se você encontra Breton e pergunta o que ele faz, ele responde: “Nada, o que quer que eu faça?” Há uma pitada de afetação nisso, mas também de verdade. Acima de tudo, Breton não se dá conta de que o trabalho, para além do significado burguês e filisteu, tem também sua porção mágica.[...]

CONVERSA COM ANNE MAY WONG UMA CHINOISERIE NO VELHO OESTE

May Wong - o nome soa com orlas coloridas, forte e suave como as pequenas hastes que numa chávena de chá se abrem a flores inodoras ao luar. Minhas perguntas eram o banho tépido em que os destinos que o nome encerrava deviam se mostrar um pouco. Formávamos, nesta hospitaleira casa berlinense, uma pequena trupe reunida à volta da mesa de centro para acompanhar este evento. Mas, como se diz no Ju-Kia-Li: “conversa fiada sobre a vida das pessoas impede assuntos importantes”. No início, durante um bom tempo, a conversa não desenrolava, e tivemos tempo para formar uma imagem um do outro: a moradora desses aposentos, esperta e hábil no trato com as pessoas, que nos concedeu a honra nas últimas horas antes de sua partida (“Você conhece uma pessoa, ela lhe presta um serviço; se ele agrada, nasce uma amizade”), o romancista que depois perguntou a May Wong se costumava ensaiar seus papéis na frente do espelho, o desenhista que retratou May Wong pela esquerda e a jornalista americana que o fez pela direita, e a irmã de Anne que a acompanha na Europa. As duas tinham vindo dos Estados Unidos sozinhas e, na estação de Hamburgo, não tiveram escolha a não ser prestar atenção a qual dos muitos grupos mencionava a palavra “Berlim”, e seguiu-lo. Ainda se encontravam assim meio perdidas. Nesse meio tempo, a situação é completamente oposta. May Wong, como sabemos, é protagonista do grande filme que está sendo feito sob a direção de [Richard] Eichberg. Sobre esse filme naturalmente pouco apuramos. “Mas o papel”, diz ela, “é perfeito, um papel feito para mim como nenhum outro antes”. [Karl Gustav] Vollmoeller o concebeu especialmente para ela.



Cartazes dos três filmes de Anne May Wong, dirigidos por Richard Eichberg

E, sendo assim, não pode deixar de ter sofrimento e infortúnio, porque ela adora cenas tristes. Seu choro é famoso entre os pares. Os fãs vão até Neubabelsberg para presenciá-lo. Agora tenho a intuição de que sua atitude imperturbável e serena é sincera e que, quanto mais intensa sua predileção pelo triste, mais equilibrada e alegre sua vida cotidiana. A irmã pode confirmá-lo. Essa garota bem-comportada e saudável, que, a despeito de todo o charme, tem um olhar grave e amigável, como se a vida já lhe tivesse feito mais de uma confissão, não dá mostras de ser uma estrela de cinema.

“Um semblante forte como o vento da primavera

Em sintonia pacífica e plena”

como diz a quinta principal peça teatral de Dschung-Kuei⁴⁵. Por isso ela adora ter cenas tristes em papéis maduros, de

⁴⁵ Benjamin se refere com certeza à tradução do chinês que Clemens du Bois-Reymond, Potsdam 1923, realizou das lendas populares da arte chinesa e

peso. “Nem sempre quero interpretar melindrosas. As mães são minhas favoritas. Uma vez, com apenas quinze anos, desempenhei um papel de mãe. Por que não? Se existem tantas mães que são jovens.” Chegará por si mesma e de boa vontade a falar o que queremos saber dela, quanto mais habilmente eu souber despistar. “Estudando” – como diz lindamente em “Götz [von Berlichingen]” quando querem puxar conversa – “Há muitos alemães da nobreza estudando em Bolonha hoje em dia?” Ou: “Será que os chineses gostam de cinema? Os chineses estão dirigindo filmes? Há filmes sendo feitos na China?” Certamente que sim. É claro que eles adoram o cinema. Existe algum povo no mundo que, por amor ou medo, abriria mão do cinema? Só que, infelizmente, eles começaram tarde demais na China, pelo menos se confiarmos na impressão do que foi exibido recentemente, em Paris, como o “primeiro filme chinês”. “A Rosa de Pu-Chui” é uma obra em que os métodos mais inescrupulosos de direção americanos lidaram com aquela matéria infinitamente sutil que é a mímica mongol para o cinema. Somente um diletante poderia se atrever a colocar em poucas palavras-chave o que há de singular nessa mímica e a maneira como ela se adapta à performance cinematográfica. No entanto, seja o comportamento, a velocidade, o rápido surgimento de um sorriso, a mudança mais abrupta de horror – na Europa, a atuação do ator japonês Sessue Hayakawa⁴⁶ ainda se mantém inesquecível, dez anos depois [1928]. Seu estilo de atuação se tornou uma referência. Tanto mais estranho quanto tempo demorou até que a chinesa fosse admitida a (ou que decidisse) filmar na América. May Wong não consegue

japonesa do período Shang (vor 1050 a. Chr. n.), *Dschung Kuei, Bezwingen der Teufel*. (A tradução ao espanhol não tardou muito: “Chung-Kuei domador de demônios” – Revista de Occidente – Madrid, 1929).

46 Esse célebre ator do cinema mudo brilhou no célebre filme inglês “A ponte do rio Kwai” (1957).

sequer imaginar sua existência sem o cinema e, quando pergunto: “Que meios de expressão você usaria se não tivesse o cinema à sua disposição?”, sua única resposta é “bata na madeira”, e todo o grupo deu algumas batidas na nossa mesinha. – Pergunta e resposta May Wong transforma em balanço: ela se recosta e emerge, afunda, emerge, e sinto como se de vez em quando eu estivesse lhe dando um empurrão. Ela ri, isso é tudo. Sua vestimenta não se prestaria mal a essa brincadeira de jardim: traje azul-escuro, blusa azul-clara, gravata amarela por cima – desejaria conhecer um verso chinês para isso. Ela sempre usou essas roupas, uma vez que não nasceu na China, mas na Chinatown de Los Angeles. Mas quando seus papéis exigem esses recursos, ela aceita trajes nacionais antigos. Sua imaginação trabalha mais livremente empregando-os. Seu vestido favorito foi cortado do paletó de casamento de seu pai, e às vezes ela o usa em casa. Então, retornamos de “Bologna” e estamos de volta a Hollywood. Quando a proposta de filmar lhe foi feita pela primeira vez, a ideia lhe pareceu estranha, ela não acreditava muito nisso. É claro que, então, lhe coube somente um pequeno papel coadjuvante. Mas imaginamos a empolgação febril com que ela procurou por si na tela do lançamento e a decepção sem limites quando foi em vão. Se esforçara tanto na atuação. Pois desde cedo o cinema a interessou. Lembra-se até hoje da primeira vez que entrou numa sala de cinema. Não tinha aula devido a uma epidemia. Com a mesada ela comprou um ingresso. Assim que voltou para casa, ensaiou tudo o que tinha visto na frente do espelho. Pois, como diz o conto das duas bases no capítulo sobre a partida do grou e o retorno da andorinha: “A carreira no mundo é uma coisa para a qual se deve voltar os pensamentos cedo”. Durante muito tempo, ela permaneceu fiel ao espelho. Uma vez sua mãe surgiu no recinto: sua paixão foi descoberta, e isso não se passou sem uma bronca.

Agora ela não depende mais de um espelho. Não de um espelho de vidro e nem do espelho que distorce o papel que a opinião pública lhe apresenta. Amigáveis e hostis, as críticas pouco significam para ela. “Porque”, esse ditado chinês vem dela mesma, “a verdade, quando é amarga, só é ouvida dos inimigos, quero ouvir a verdade amarga também dos amigos”. “Você tem modelos, mestres?” “Não. Há atrizes que admiro, como Pauline Frederik, por exemplo. Mas a única vez em que desdenhei o gesto de outra atriz foi, de acordo com a persuasão geral de Hollywood, sobre a atriz mais burra e sem talento que tínhamos lá.” Já faz um tempo que passamos para a outra sala. May Wong depressa retomou sua posição de recostada. Parece bem à vontade aqui, solta o cabelo comprido e o penteia como “dragões brincando na água” (acariciando-o na testa). Bem no meio, ela faz um corte um pouco mais fundo com uma mecha, deixando o rosto mais no formato de um coração. Tudo o que é coração parece se refletir em seus olhos. Sei que voltarei a vê-la, num filme que pode ser semelhante ao tecido de nossa discórdia, e digo com o autor do Ju-Kia-Li:

“O tecido foi divinamente planejado,
Mas o rosto era ainda mais fino”.

JAMES ENSOR COMPLETA 70 ANOS

[...] Uma vez que a avaliação estética dos trabalhos de Ensor deve sempre partir da luz, a principal questão para quem quer fazer uma apreciação do aspecto geral desta obra talvez seja como essa luz se relaciona com as experiências que seus quadros expressam. Já foi dito que Ensor vive na costa de Ostende, que as nuances atmosféricas do ar marinho se refletem em suas pinturas. Com certeza. Mas, considerando que as pinturas não são espelhos, por que as imagens se refletem nelas? O ar marinho não apenas desintegra a luz em uma escala infinita de tons, mas também desintegra, ou melhor, decompõe a pedra, corrói o sólido. E, tendo diante dos olhos a imagem dos blocos decompostos e descompostos, como aqueles da pintura “Catedral”, que menos se ergue que escoo, nos deparamos com um efeito estranho da decomposição: a saber, que ela faz emergir a massa, que faz emergir a oculta inumerabilidade das coisas. A pedra perfurada e a carne apodrecida mostram a multiplicidade de sua estrutura granular ou celular. A “massa” em nada de nada parece ser unívoca e redonda. Parece haver uma dialética da massa e ela própria assume dupla forma, que varia conforme ela esteja se formando ou sendo descoberta. A massa revelada, a massa descoberta, é sempre o imbróglgio fervilhante de cobras que, com nojo, descobrimos sob a pedra levantada. A paz era essa pedra, mas a guerra a revirou e a removeu, de modo que o hediondo imbróglgio da serpente chamada “inflação” emergiu sob ela. Poucos sabiam de antemão como era a imagem sob essa pedra a que as massas rezavam. Um deles era Ensor. Para ele, a pedra se tornara transparente, ele viu as ondulantes sinuosidades dos que faziam fila no Portão do Inferno. Não a face, mas as vísceras da classe dominante.



ANJA UND GEORG MENDELSSOHN [A PESSOA NA SUA LETRA]

Este livro carece de recomendação? Não creio. Será um grande sucesso. Merecidamente. Este livro é um ponto alto da ciência da grafologia. É um ponto alto da intuição grafológica. É um ponto alto da arte de representação em linguagem.

Além disso, demonstra extremo tato – o que é digno de nota em livros de cunho psicanalítico. A concisão e o rigor, pelo menos, podem ser de certo modo vistos como tato. Nada é dito em demasia e nada é dito por vezes demais. Por isso, o tom é, digamos, estimulante e instrutivo. Por fim, o livro possui a rara atitude de modéstia produtiva que é própria de quem vive por inteiro em seu trabalho, sendo incapaz de sequer pensar em se colocar de forma arrogante no que faz.

Se alguma coisa no exercício da grafologia constrangia pessoas de mente aberta, isso se devia à presunção com que seus representantes vulgares apelavam à curiosidade e à tagarelice dos filisteus, a fim de lhes abrir então “a verdade” sobre Fulano e Sicrano, e toda uma galeria de personagens revelados dos ancestrais até o arrimo da família. No caso, não se trata naturalmente das pesquisas científicas mais recentes de Klages, Ivanovic e outros. Mas de forma tão ciosa e resiliente, é pouco provável que alguém tenha algum dia se empenhado com tanta tenacidade em compreender o enigma integral do humano, um enigma que parece sobreviver incólume a todas as análises em sua pureza.

O livro é a expressão louvável de um método, cujo mencionado tato da representação constitui somente a aparência. Não que seja um método novo. Decisivo neste trabalho, de fato,

é o nível de seriedade com que foi aplicado. A sistemática tenta compreender a letra também da pessoa civilizada, sobretudo como uma linguagem pictórica. E os autores conseguiram manter contato com o mundo das imagens em um grau até então sem precedentes. A distinção de uma letra à mão entre direita e esquerda, entre alta e baixa, entre inclinada e ereta, entre pesada e leve sempre foi considerada determinante. Mas essas qualidades continham ainda um vago resquício de analogia e metáfora. No caso de uma pessoa com letra compacta, se dizia: “mantém os seus bens próximos, quer dizer, é parcimonioso”. Isso era sem dúvida correto, mas era a linguagem que arcava com o custo da percepção grafológica. O próprio “poder espiritual da visão” [seelische Schaukraft] que Klages invoca como juiz sobre o nível formal, a maior ou a menor riqueza, plenitude, peso, calor, densidade ou profundidade da letra de alguém, encontrará nos pontos decisivos a imagem que envolvemos em nossa letra enquanto escrevemos. E daí o relativo direito de afirmar contra Klages que não basta a explicação da letra como um “movimento expressivo fixo”. Pois “ela diz: a escrita é determinada pelo gesto – mas essa teoria pode se estender: por sua vez, o gesto é determinado pela imagem *interior*”.

Seria fácil mostrar como esse vínculo com a imagem tem o poder de fortalecer a relutância do grafólogo em cair na tentação de fazer julgamentos morais acerca da letra de alguém – algo que ele é sempre solicitado a fazer e que, sem dúvida, continuará a fazer em um futuro próximo. Seria agora um papel muito bonito se, por iniciativa própria, ele se arriscasse a se pronunciar sobre tais questões mais do que um homem de honra hoje em dia se arriscaria – ou seja, absolutamente nada. Ou, de acordo com as palavras dos autores: “A observação [...] ensina que a pessoa carrega consigo ambos, tanto o lado da luz quanto o lado da sombra de

seu caráter”. Tudo que é moral é sem fisionomia, um inexpressivo [ein Ausdruckloses]; que, de uma maneira invisível ou ofuscante, emerge de uma circunstância concreta. Ela pode ser confirmada, mas nunca e jamais pode ser profetizada. A significativa grafologia de Klages acaba de mostrar até onde pode levar à desconsideração desse ponto. Se os autores deste livro se afastam do conceito básico de Klages – o do nível formal, que ele acredita fornecer um critério ético para avaliar o caráter da pessoa que escreve – esse recuo se justifica pelos argumentos obscuros que o vitalismo impõe à grafologia do último: “A plenitude da vida da humanidade e o conteúdo expressivo de sua precipitação mental estão em constante declínio desde a Renascença, e em acelerado declínio desde a Revolução Francesa; tanto que até mesmo a personalidade mais rica e talentosa de hoje, em um meio tão mais pobre, só alcança, no máximo, a plenitude média de quatro ou cinco séculos atrás”. Não é novidade que essas linhas de pensamento têm seu lugar e seu direito em Klages. Seria, no entanto, desagradável pensar na grafologia como um meio vibratório para tais filosofias de vida ou doutrinas ocultas [Lebensphilosophien oder Geheimlehren]. Em que medida a grafologia consegue se afirmar independente de quaisquer tipos de seita é, atualmente, a questão da sua sobrevivência. E está claro que, longe de ser uma conclusão taxativa, a resposta poderia ser dada através da indiferença criativa⁴⁷, de um “extrême milieu”.

47 Benjamin em diversas ocasiões demonstra sua admiração pelos trabalhos de Mynona, escritor e filósofo que fundou a associação Stirner e a revista *Der Einziger* [o único] – cujo título alude ao livro *O único e a sua propriedade*, de Max Stirner. Essa menção do conceito “indiferença criativa”, referência ao título do livro de Mynona, publicado em 1918, é um exemplo. A seguinte menção na resenha do livro *Lenin, Briefe a Maxim Gorki 1909-1913* [Lenin, Cartas a Maxim Gorki 1908-1913] igualmente ilustra como esse fio volta e meia se faz presente nas suas reflexões: “A grandeza no sentido do materialismo histórico é determinada pela medida em que a ‘indiferença’ da pessoa se torna ‘criativa’ pela responsabilidade.”

É claro que essa indiferença criativa jamais deve ser buscada na trilha dourada do meio-termo. Pois a indiferença é um equilíbrio dialético incessantemente renovado, não um lugar geométrico, mas o ponto focal de um processo, o campo de força de uma descarga. Em termos de contribuição para a teoria da interpretação de manuscritos, a grafologia poderia ser representada pelo equilíbrio dinâmico (não mecânico) entre os ensinamentos de Mendelssohn e Klages. Por ser muito frutífero, seu antagonismo é de suma importância. Está enraizado na oposição de corpo [*Leib*] e linguagem.

A linguagem tem corpo e o corpo tem linguagem. Mas o mundo se baseia na parte que não é linguagem no corpo (a esfera moral) e na parte da linguagem que não é corpo (o inexpressivo [*Ausdruckslosen*]). Em contrapartida, a grafologia certamente tem relação com o que é corpóreo na linguagem da letra e com o que é aspecto expressivo no corpo da letra. Klages parte da linguagem: isto é, da expressão, Mendelssohn parte do corpo: isto é, da imagem.

Por último, não menos fecunda, é a décima segunda das treze teses para o sucesso, em *Imagens do pensamento*: “Ludibriar cada um pode quanto queira. Mas jamais se deve se sentir como ludibriador. Eis o impostor como modelo de indiferença criativa.” Vale também acrescentar ao menos o primeiro aforismo da série de Mynona: “A vontade, não as distintas vontades, mas a vontade com plenitude individual, o verdadeiro eu, a pessoa – tem vida fatalmente livre a seu próprio poder. Um dos perigos dessa liberdade é a loucura nela mesma, esquecimento em si mesma, infectando a liberdade criativa com as condições de sua criatura, por exemplo, o homem. Que aparato sensível e onipotente é o indivíduo íntegro! Assemelha-se ao ponto de equilíbrio autoconsciente do mundo. Basta o mínimo desvio do autêntico e criativamente neutro interior para que a própria sorte sofra um tremendo impacto: zéfiros internos - furacões externos. O mundo é a polarização da auto-ascensão, que em termos objetivos é tão sutil como nada, mas em termos subjetivos é o universo. O mundo pende como uma balança viva no fio de cabelo do mais íntimo âmago.” Salomo Friedlaender/Mynona. “Aphorismen”. In: *Schöpferische Indifferenz*. Heersching. WAITAWHILE, 2009, p. 421.

Referências iluminadoras nos introduzem à riqueza, antes inimaginável, dessa dimensão pictórica. Sob muitos aspectos, os autores remontam a [Johann Jakob] Bachofen e a [Sigmund] Freud. Mas eles têm a mente aberta o bastante para explorar um fundo de imagens até mesmo no que é discreto – onde quer que adquira valor e força expressiva para nosso sentimento de vida. Nada mais revelador e mais apropriado ao assunto, por exemplo, que a seguinte comparação entre a letra e o desenho infantil, em que a linha representa o chão. “Num certo ponto do seu desenvolvimento [...] as letras estão sobre a linha, assim como seus modelos, pessoas, animais e objetos, estão sobre a terra. O fato de as hastes se estenderem abaixo da superfície da terra não deve nos deter de observar as pernas em cima da linha quando vertemos as letras de volta às representações do corpo. À mesma altura e ao lado dela, em outras letras, podem estar a cabeça, o olho, a boca, a mão, exatamente como em desenhos de crianças de tenra idade, que ainda não aprenderam como desenhar as partes do corpo em proporção ou na correta disposição entre si”. Os esboçados contornos de uma grafologia cúbica são igualmente significativos. A letra é apenas aparentemente uma estrutura em superfície. A impressão indica que existe para o escritor uma profundidade plástica, um espaço atrás do plano da escrita e, por outro lado, as interrupções nas letras revelam os poucos trechos em que a caneta volta ao espaço da frente no plano da escrita, a fim de nele descrever suas “curvas imateriais”. Será que o espaço cúbico da escrita poderia ser a cópia no microcosmo do espaço da clarividência? Seria aí a fonte das percepções de grafologistas telepáticos como Rafael Schermann? Independentemente da resposta, a teoria da letra cúbica abre a perspectiva de que um dia a análise grafológica venha a ser útil para investigar processos telepáticos.

É evidente que uma teoria em posição tão avançada se sente à vontade para dispensar tanto a apologia, que costumavam abrir os livros mais antigos, quanto as polêmicas. O livro desenvolve o que tem a dizer de dentro para fora. Mesmo as ilustrações de diferentes tipos de manuscritos são aqui menos numerosas que de hábito em livros do gênero. O foco dos autores é tão atento em sua inspiração grafológica que quase poderiam ter assumido o risco de desvendar os elementos de sua ciência - ou melhor, de sua prática – em um único manuscrito. Quem partilha com eles a capacidade de ver, sabe que cada pedaço de papel escrito é um ingresso gratuito para o grande teatro mundial. Que apresenta a pantomima da completa natureza e existência humana em extrema forma de microscopia...

•••



Disponível em: Verein für eine Gottfried Keller-App, Zürich

PARIS COMO DEUSA – SOBRE O LIVRO DA PRINCESA MARTHE BIBESCO⁴⁸

Uma alegoria bibliográfica: a deusa da capital da França, em seu boudoir, em repouso sonhador. Uma lareira de mármore, cornijas, estofados enormes, peles de animais sobre o divã e a mesinha. Bibelôs e mais bibelôs espalhados no entorno. Modelos da Pont des Arts e da Tour Eiffel. Em pedestais, para evocar a memória que tanto se perdeu, em escala minúscula, as Tuileries, o Temple e o Château d’Eau. Em um vaso, os dez lírios do brasão que representa a cidade. Mas todo esse pitoresco aparato se acentua, se ofusca, se dissipa ante a quantidade inimaginável de formatos de livros – sextodecimos, duodécimos, oitavos, quartos e fólhos em todos os tamanhos e cores – que iletrados cupidos oferecem pelos ares, faunos vertem da cornucópia de porteiros e gênios ajoelhados esparramam na frente dela. As homenagens do globo poético. Castas e lacradas com colchetes, revestidas por couro tratado, as listas de ruas da jovem cidade são bem mais atraentes para o genuíno conhecedor do que os atlas ilustrados que se desdobram generosos; “Mystères de Paris”, revelados despudoradamente no puro esplendor negro das gravuras em chapa de cobre; volumes fúteis que falam à cidade apenas de seu autor, de sua perspicácia, de sua distinção, se não dos momentos felizes que nela desfrutou, e livros da nobre humildade dos espelhos cristalinos, em que a celebridade se vê ao mesmo tempo, nas tantas feições que assumiu no decurso dos séculos. Sem esquecer a característica mais importante do emblema barroco que estamos esboçando aqui post festum: como, em primeiro plano, a enxurrada de livros, que se derrama sobre a rampa em arco

48 Marthe Bibesco, *Catherine-Paris*. Roman. Tradução alemã por Käthe Illich. Wien, Leipzig: F. G. Speidel’sche Verlagsbuchhandlung (1928). 365 p.

do boudoir, atinge os pés de um colégio de críticos que têm as mãos ocupadas, distribuindo-os e interceptando-os.

De tudo que tenha sido trazido acima, o livro da Princesa Bibesco tem as substâncias básicas. Esse romance reuniu história, estatística e topografia parisiense de maneira apropriada. Raramente a cidade foi homenageada de forma mais incisiva e criativa. Manifesta-se uma paixão que apenas os estrangeiros conhecem. Pois a Princesa Bibesco é romena. Aliás, também sua heroína. Se isso já sugere um olhar revelador das relações e dos personagens, mais significativas ainda são as razões internas. A divina impertinência da heroína poderia muito bem fazer com que ela, se um dia resolvesse escrever – e quem disse que não o fez? – poderia se tornar autora de um romance-chave. E talvez se tenha uma melhor noção do charme e do valor do livro se se decide de vez, hipoteticamente, ver o *roman à clef* como arte. Então, não seria necessário ser um magnata polonês de alta linhagem, como o primeiro marido da autora, para admitir que o livro foi um sucesso. Na Polônia, no entanto, não se pensava em sutilezas teóricas da arte, e a moral da história, de acordo com uma das experiências de vida da autora, é expressa em termos simples: *On n'épouse pas un Polonais*. A contrapartida do título resignado do quarto capítulo: *On n'épouse pas une ville* – ou seja, Paris, a que ela finalmente se permite entrar na forma de um tenente piloto.

Seja como for, o romance-chave é uma variante do gênero romance romântico propriamente dito. Não há dúvidas de que a princesa evidentemente foi aluna do romancista mais romântico da atualidade. Observando o trabalho de Bibesco, logo se vê como Giraudoux é um grande educador de príncipes. Com efeito. Ninguém pratica o absolutismo romântico de modo tão virtuoso quanto ele. De Giraudoux provém essa extraordinária variedade de facetas antes praticamente desconhecidas no gênero

romance. Vale a pena observá-lo. Na sua literatura, a fala dos personagens não tem nada em comum com os modos polidos de Wilde; é mais a angularidade polida e a própria transparência de mil faces dos personagens. O autor lhes confere prismas nos quais os sentimentos são refratados nas cores mais ardentes. Eis aí o lirismo dessa nova forma de romance. Um de seus últimos e mais excêntricos livros, *Eglantine*, dá mostras do esplendor com que ele se afirma. Mas, pensando bem, *Bella* é que deve ser aqui considerado. Não é à toa que se trata igualmente de um romance-chave ou, como diria Horácio, “um trecho dele”. Pois esse é o ponto: a atualidade, a presença do esporte, da política, da vida mundana. Sob esse aspecto, tais livros são ameaçados pelo perigo do esnobismo, assim como, sob o aspecto lírico, são ameaçados pelo preciosismo. Entre esses dois polos, os romances desse novo gênero são o equilíbrio brilhante. Ou, porque nesse quadro os autores ficam aquém: editoriais e canções de amor são dois postes entre os quais se estica a corda, sobre a qual os autores precisam se mover para frente e para trás portando a vara de equilíbrio de seu engenho. E a Princesa Bibesco é realmente engenhosa. A sabedoria do coração e as experiências da vida na corte a permeiam numa combinação barroca que lembra de longe os grandes escritores, guerreiros e príncipes da igreja do século XVII. “Ele sabia, talvez, o que todos os ambiciosos sabem quando atingem seu objetivo, que a posição de poder só conhece uma volúpia: desprezar o poder” – isso não é digno de um Vauvenargues?

Portanto, a autora também pode suportar uma apoteose barroca: contra-imagem de uma censura pública aos antigos mestres. Quantas vezes eles não nos mostram o comandante vitorioso recebendo com gesto representativo as chaves de uma cidade conquistada? Aqui, com gesto também grandioso, um coração rendido passa suas chaves à deusa da cidade.

ALEXYS A. SIDOROW [MOSCOU]

Então, lá estão: as ruas suburbanas com as cercas gaguejantes se estendendo sem fim, os querubins das estatuetas vãs que Pudovkin⁴⁹ transformou em sucata alegórica, as torres sufocadas em cúpulas, de dois mil, uma boa centena, as igrejinhas do mais antigo Kremlin que como cabanas de mulheres da floresta, que poderiam ter vivido ali antes do desmatamento dessa suave colina entronizada, a Chram Spassitelja, a Catedral do Salvador, não-diz-nada como o rosto de um czar, dura como o coração de um governador, as incontáveis barracas de lona agitandose aglomeradas na Nowy Arbat e na Praça Sukharev em dias de mercado, e a própria Torre Sukharev, imenso fogão de azulejos que não se deixa aquecer, as praças desoladas e onduladas, em cujas beiradas hesitantes estações ferroviárias de Moscou se encontram fundeadas, os edifícios da Mosselprom e Gosstorg⁵⁰, construídos com vidro e blocos de concreto, os primeiros “de autoria dos próprios bolcheviques”, a Praça Strásthaya⁵¹ com seu Monasterio

49 Diretor de cinema russo.

50 Gosstorg era um escritório estatal que sediava o comércio de importação e exportação na Rússia Soviética nos principais centros da economia do país.

51 No *Diário de Moscou* há belíssimos trechos com descrições da vida por essas ruas e praças moscovitas: “1 de janeiro [1927] Nas ruas vendem-se ramos de Ano Novo. Passando pela praça Strasnoi vi alguém segurando varas com flores de papel coladas até a ponta – verdes, brancas, azuis, vermelhas –, cada galho de uma cor diferente. Gostaria de escrever sobre as ‘flores’ em Moscou, e não só sobre as heroicasflores-da-verdade, mas falar também das malvas-rosas imensas nos abajures que os mascates brandem orgulhosamente pela cidade. Depois, dos enfeites de açúcar em forma de canteiros nas tortas. Há, também, tortas em formato de cornucópia, transbordando de bombinhas ou de bombons embrulhados em papel colorido. Bolos em forma de lira. O ‘confeiteiro’ da antiga literatura infantil parece ter sobrevivido apenas em Moscou. Só aqui encontram-se figuras criadas com nada além de açúcar em fio, doces em forma de cones,

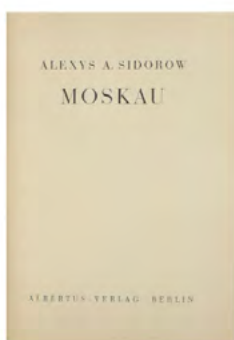
Strastnoi (Mosteiro da Paixão)⁵², a Praça Vermelha, a partir da qual a estepe russa se expande por todos os lados e se confronta com o muro do Kremlin, e esse muro com suas adoráveis ameias⁵³, que combinam doçura e cruzeza como o rosto de uma mulher russa, os novos cartazes de fotomontagens da nova Moscou – muçulmanos fumantes, carros e estrelas de cinema em tamanho real – dispostos nessa “pradaria de arquitetura”, como na Alemanha ao longo do aterro da ferrovia, e novamente as fachadas do Kremlin, onde o céu neva com mais bravura e fidelidade do que em qualquer outro lugar do mundo, e os portões do Kremlin, que sabiam manter o temor e o terror com mais rigidez em seu interior do que todos os portões da Europa, o Moskva, diante de cujas margens a cidade parece amigável, mais que uma camponesa se olhando ao espelho, os prédios de sindicatos, fábricas, palácios de consumo, cujas fachadas nos feriados vermelhos são o vermelho calendário de parede do proletariado, as igrejas de vilarejos dos arredores próximos, que são

como os formados pelo gelo, nos quais a língua se vinga do frio atroz. Podia mencionar também tudo aquilo que o frio inspira, os xales camponeses cujas estampas, bordadas com lã azul, imitam as flores que o gelo forma nas janelas. O inventário das ruas é inesgotável. Notei os óculos das ópticas, através dos quais o céu noturno adquire repentinamente uma cor meridional. Depois, os trenós largos com os três recipientes para amendoins, avelãs e semechki (sementes de girassol, que agora, por ordem do Soviete, não podem mais ser comidas em lugares públicos). Depois, vi um comerciante vendendo pequenos trenós para bonecas. Finalmente, as lixeiras de estanho – não é permitido jogar nada na rua. Ainda sobre os letreiros. Alguns poucos em alfabeto latino: Café, Tailleur. Todas as cervejarias ostentando o letreiro: Pivnaia – pintado sobre um fundo que, verde na margem superior, empalidece gradualmente, transformando-se num amarelo sujo. Muitos dos letreiros de lojas avançam em ângulo reto sobre a rua.” Benjamin, 1989, p. 11. Desde 1937, a Praça Strástnaya é denominada Praça Pushkin.

52 Fechado em 1928 pelo sistema de governo laico, o espaço se tornou um museu, sendo destruído em 1937, durante o período do governo de Stalin.

53 Ameias são os parapeitos das muralhas, em geral, com reentrâncias quadrangulares.

como telhados impecavelmente assentados sobre a grama verde, e o telhado da Catedral de São Basílio – um amplo vilarejo de estepe arborizado sem portas ou janelas, o Museu Histórico, que de repente é parecido com Moscou, e só em Moscou é parecido com Charlottenburg, a Rua Tverskaya, cujas lojas estreitas são tendas imóveis de mercado, as dachas, casas de veraneio não distantes da cidade, cujas cercas tortas mais convidam que repelem o visitante, e dachas no inverno, dormindo mais profundamente e com mais tristeza que o campo mais nevado e o mais solitário cemitério. E em todas essas fotografias, sejam pequenas e desfocadas ou vívidas e claras, as pessoas que criaram e desonraram, traíram e promoveram, amaram e blasfemaram a cidade, as massas densas ou esparsas que a conquistaram ou por ela foram conquistadas, que em parques e praças cantam e sentem frio, têm fome e gemem, se animam e fazem ginástica, e onde se encontram esses homens, cujo olhar penetrante e profundo que dirigiram à face de sua terra natal deu origem a este livro tão agradável.



NOVIDADES SOBRE FLORES

[KARL BLOSSFELDT, *FORMAS PRIMEVAS DA ARTE. IMAGENS FOTOGRÁFICAS DE PLANTAS*]⁵⁴

Resenhar é uma arte social. Um leitor não se deixa afetar pelo julgamento do crítico. Mas o que ele mais profundamente aprecia é a estimulante impertinência de participar sem ser convidado, quando o outro lê. Abrir o livro de tal maneira, que convide como uma mesa posta, aonde tomamos lugar com todas as nossas ideias, indagações, convicções, caprichos, preconceitos, pensamentos, de maneira tal que as poucas centenas de leitores (serão tantos?) se eclipsam nessa companhia e justamente por isso se sintam à vontade – a crítica é isso. Pelo menos, é a única crítica literária que desperta o apetite do leitor por um livro.

Se conviermos quanto a isso, então as cento e vinte pranchas desse livro deverão estar dispostas para numerosas apreciações e numerosos leitores. Sim, tantos são os amigos que desejamos a esse rico livro pobre somente de palavras. Há, porém, dese respeitar o silêncio do pesquisador que aqui expõe essas imagens. Talvez seu conhecimento seja do tipo que rende mudo quem o possui. E aqui, mais importante do que o conhecimento, é a habilidade. Quem quer que tenha produzido essa coleção de fotos de plantas merece mais que pão. Na grande revisão do inventário perceptivo que vai mudar nossa visão do mundo de maneira imprevisível, ele já fez sua parte. Demonstrou como tinha razão o pioneiro da nova

54 Karl Bloßfeldt, *Urformen der Kunst. Protographische Pflanzenbilder* [Formas primevas da arte. Imagens fotográficas de plantas]. Organização e Prefácio Karl Nierendorf. Berlin: Ernst Wasmuth (1928). XVIII, 120 páginas.

fotografia, Moholy-Nagy, quando disse: “Os limites da fotografia não são previsíveis. Tudo ainda é tão novo que a própria procura já conduz a resultados criativos. A técnica é o caminho óbvio. Os analfabetos do futuro não serão os que não sabem escrever, mas os que não conhecem a fotografia.” Quer aceleremos o lapso de tempo do crescimento de uma planta com uma sequência acelerada ou mostremos sua figura ampliada quarenta vezes - em ambos os casos, um gêiser de novas imagens do mundo, inimagináveis, irrompe na existência.



Essas imagens eclodem da existência vegetal, um tesouro totalmente ignorado de analogias e formas. Somente a fotografia pode fazê-lo. Pois é preciso uma significativa ampliação antes que estas formas dispam o véu que nossa preguiça lançou sobre elas. O que dizer de um observador a quem dão os sinais através desse véu? Nada pode representar melhor a verdadeiramente nova objetividade da abordagem de Bloßfeldt do que o cotejo com aquele procedimento bem engenhoso, embora pouco objetivo, graças a que o tão apreciado quanto incompreendido Grandville em suas *Flores animadas* fez o universo inteiro emergir do reino vegetal.

Ele ataca esse reino pelo lado inverso, Deus sabe, nada sutil. Sobre os puros rebentos da natureza, em plena florescência, imprime o estigma da criatura condenada, o rosto humano. Grande precursor da publicidade, como poucos ele dominou um de seus princípios fundamentais, o sadismo gráfico. Assim sendo, não é surpreendente ver como um outro princípio da publicidade, a ampliação à escala gigantesca do mundo vegetal, sana docemente as feridas que a caricatura antes lhe infligira?

Formas primevas da arte – certamente. Essa expressão, porém, não poderia mesmo significar outra coisa, senão formas primevas da natureza. Formas, portanto, que nunca foram meros modelos para a arte, mas atuaram desde sempre como arquetípicas de todas as criações. Aliás, deve dar o que pensar inclusive ao observador mais frio o modo como neste caso a ampliação do grande – por exemplo, a planta ou seu botão, ou a folha – dá acesso a um reino de formas bem diferentes da ampliação do pequeno, tal qual a célula vegetal ao microscópio. E se precisamos admitir que pintores modernistas como Klee, mais ainda Kandinski, há tempos vêm se ocupando em nos render familiarizados com os reinos, para os quais o microscópio nos sequestra assim súbita e violentamente, nestas plantas ampliadas então encontramos antes “formas estilísticas” vegetais. Na samambaia, a forma do báculo episcopal, o delfim e a florescência da esporeira, que em catedrais também faz honra ao nome rosácea por penetrar nas paredes, deixam perceber acentos góticos. E é verdade que em cavalinhas (*equisetum*) emergem formas mais antigas de colunas, nos brotos de castanheiras e ácer dez vezes ampliados, árvores-totem, e o broto de um *ferrum equinum* revela-se flexível feito corpo de leve bailarina. De cada cálice e de cada folha nos saltam à vista nichos emblemáticos internos que, como metamorfose, em todas as fases e estágios do gerado têm a

última palavra. Isso tange a uma das modalidades mais insondáveis do ato criativo, à variação que sempre foi a primeira entre as formas do gênio, da criatividade coletiva e da natureza. Essa é a antítese fecunda, a antítese dialética da invenção: é o princípio em que *natura no facit saltus* dos antigos. Com uma audaciosa conjetura é inclusive possível identificá-lo como princípio vital feminino e vegetal. A variação é a cedência, a aquiescência, o dúctil e o inexaurível, a astúcia e a onipresença.

Mas sob essas plantas gigantescas, nós, os observadores, nos transformamos em liliputianos⁵⁵. Aos incomensuráveis espíritos irmanados, aos olhos ensolarados como tinham Goethe e Herder, ainda se reserva a alegria de sugar a doçura desses cálices.

55 Referência às personagens de seis polegadas que habitavam uma ilha fictícia do livro inglês de Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver* (1726). Atente-se, ademais, à acepção pejorativa que hoje em dia se evita.

OLHAR RETROSPECTIVO SOBRE CHAPLIN

“Circo” é a primeira obra de idade madura da arte cinematográfica. Carlitos envelheceu desde seu último filme. E é assim que aparece na película. E o mais comovente deste lançamento é sentir como Charles Chaplin tem agora o domínio de toda a gama de suas possibilidades de ação, e está determinado a realizar a sua causa com elas e somente com elas. Os seus motivos mais grandiosos resplandecem em variações exuberantes. A perseguição é transferida a um labirinto, o aparecimento inesperado deve desconcertar um mágico, a máscara de alheamento faz dele um fantoche numa barraca de quermesse...

O ensinamento e a advertência que espreitam desta grande obra deram a Philippe Soupault o impulso a uma primeira tentativa de conjurar a imagem de Chaplin como fenômeno histórico. A excelente revista parisiense “Europe” (Rieder, Paris), sobre a qual em breve nós vamos nos referir de modo mais detalhado, publicou na sua edição de novembro um ensaio do poeta, que propõe uma série de pensamentos que poderão um dia cristalizar a imagem definitiva do grande artista.⁵⁶

Em primeiro lugar, é dito com toda a ênfase que a relação de Chaplin com o cinema não é, fundamentalmente, a de ator (muito menos a de estrela). Do ponto de vista de Soupault, se poderia ainda dizer: Chaplin, visto na sua totalidade, é tão pouco um ator quanto William Shakespeare.

Soupault afirma, e o afirma legitimamente: “A inegável superioridade dos filmes de Chaplin... advém do fato de neles

56 Philippe Soupault. “Charlie Chaplin”. In: *Europe. Revue mensuelle*, vol. 18, Paris 1928, fls. 379-402.

prevalecer uma poesia que todos conhecem na vida, mesmo sem sempre dela terem consciência”. Claro, isso não significa que Chaplin seja um “poeta” dos seus *manuscritos* de cinema. Ele é poeta dos seus filmes, quer dizer, diretor. Soupault notou que Chaplin foi o primeiro (os russos seguiram-no nisso) a colocar o filme em termos de tema, variação, em suma, de composição; e que tudo isso contrastava diametralmente com o conceito tradicional de tensão dramática. É por essa razão que Soupault, como ninguém antes o fizera, aponta em “A woman of Paris” [1923; no Brasil “Casamento ou Luxo”, em Portugal “Opinião Pública”] o auge da produção de Chaplin. Filme em que, como se sabe, o próprio Chaplin nem aparece e que foi exibido na Alemanha sob o tolo título “As noites de uma bela mulher” [“Die Nächte einer schönen Frau”. (Os cineclubes devem reapresentá-lo a cada seis meses; é um documento de fundação da arte cinematográfica).

Quando tomamos conhecimento de que para a obra de 3.000 metros foram rodados 125.000 metros de filme, fica evidente a tremenda dedicação que se encerra nas obras-primas de Chaplin. Dá também uma ideia do investimento necessário a esse homem, não menos que a um Nansen ou a um Amundsen, para equipar suas viagens de descoberta rumo aos polos da arte cinematográfica. Compartilhar as preocupações de Soupault de que as perigosas exigências financeiras da segunda esposa de Chaplin, combinadas com a luta concorrente que os trustes estadunidenses travam contra ele, possam atrapalhar a produção do artista. Diz-se que Chaplin tem planos de rodar um filme sobre Napoleão e um sobre Cristo. Não deveríamos temer que tais projetos sejam gigantescos tapumes atrás dos quais o grande artista esconde sua exaustão?

É útil e oportuno que, no momento em que a idade se manifesta pela primeira vez nos traços de Chaplin, Soupault

recorde a juventude e a origem territorial da sua arte. É claro que esse território é a metrópole, Londres. “Em intermináveis andanças pelas ruas de Londres, com suas pequenas casas vermelhas e pretas, Chaplin aprendeu a observar. Ele próprio contou que a ideia de trazer ao mundo a figura do homem com o chapéu de coco, bigode e a bengala de bambu, que caminha a passos curtos pousando nos calcanhares, ocorreu-lhe pela primeira vez ao observar o pequeno escrivão no *Strand*. Nesses trajes e nessa atitude, Chaplin via a mentalidade do homem que se arroga certa jactância. Mas outras personagens que estão em torno de Carlitos em seus filmes provêm igualmente de Londres: a moça jovem, tímida, atraente, o brutamontes imbecil sempre pronto a distribuir socos, que, quando vê que ninguém tem medo dele, dá o fora, o cavalheiro presunçoso reconhecível pela cartola.” Desse depoimento autobiográfico, Soupault traça um paralelo entre Chaplin e Dickens, que se pode reler e acompanhar.

Com sua arte, Chaplin confirma a velha percepção de que somente um mundo de expressão social, nacional e territorial bem definido encontra ressonância ampla, continuada e, todavia, altamente diferenciada de um povo para o outro. Na Rússia, as pessoas choraram ao assistirem ao filme “O Peregrino”. Na Alemanha, o aspecto teórico de suas comédias desperta interesse; na Inglaterra, seu humor é adorado. Não é de se admirar, portanto, que essas diferenças surpreendam e fascinem o próprio Chaplin. Nada permite reconhecer de maneira tão clara a enorme importância destinada ao cinema, como ninguém teve ou terá a ideia de uma instância superior à do público. Nos seus filmes, Chaplin se voltou ao estado de ânimo mais internacional e revolucionário das massas: a gargalhada. “É verdade, – diz Soupault, – Chaplin apenas leva as pessoas à risada. Mas, para além de ser o que há de mais difícil, é também o que há de mais relevante no sentido social.”

LIVROS QUE DEVERIAM SER TRADUZIDOS

PIERRE MAC ORLAN [*SOB A FRIA LUZ*]

Para a ideologia e a condição mental da inteligência europeia na era do capitalismo avançado, o interesse ansioso e incessante pelo mundo do subproletariado e especialmente pelos extremos sexuais – a prostituta, o apache⁵⁷ – é altamente significativo. Há mais de vinte e cinco anos esses tipos se impõem continuamente no cenário. Pilhas de ficção, de ensaios literários se amontoaram acerca deles e, como que fascinados, os boêmios das metrópoles por aí se orientam nas simpatias individuais e políticas, nos estilos de vida mais íntimos e nas comemorações.

Esse mundo de emoções, misto de sobrecarga sexual e ódio burguês revolucionário e vago, se anuncia desde Flaubert, de quem partiu a palavra traiçoeira: “De toute la politique je ne comprends qu’une chose, l’émeute”⁵⁸ e, como sabemos, também do amor foi

57 Benjamin trata com vagar da “figura do apache, o delinquente urbano, na imagem do herói”, sobretudo no capítulo “Modernidade”: “O apache rejeita as virtudes e as leis. Denuncia de uma vez por todas o contrato social e acha que todo um mundo o separa do burguês. Não reconhece nele os traços do acólito que, em breve, Hugo iria desenhar a traço forte em *Les Châtiments*. Mas as ilusões de Baudelaire estavam destinadas a ter um fôlego muito mais longo. Elas fundam a poesia do apache e inserem-se num gênero que se manteve de pé por mais de 80 anos. Baudelaire foi o primeiro a explorar esse filão. O herói de Poe não é o criminoso, mas o detetive. Balzac, por seu lado, só conhece o grande marginal da sociedade. [...] Antes de Baudelaire, o apache, que durante toda a vida se vê remetido à periferia tanto da sociedade como da grande cidade, não tem lugar na literatura. O mais nítido quadro dessa temática em *As flores do mal*, o poema “O vinho do assassino”, tornou-se ponto de partida para um gênero parisiense.” In: Baudelaire e a Modernidade. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

58 “De toute la politique, il n’y a qu’une chose que je comprenne, c’est l’émeute.” Trecho da carta de 8 de agosto de 1846 a Louise Colet. In: Gustave Flaubert. *Correspondance Première Série (1830-1846)*. Paris: Louis Conard, 1926, fls. 219-228.

quem melhor compreendeu a revolta sexual que se lhe opunha. No decurso do século, esta comunicação subliminar da inteligência com o fermento do proletariado foi se evidenciando cada vez mais, até que no final os chamados *Poètes Maudits* a tornaram pública. O processo não teria se intensificado assim tão incessantemente se profusas forças da vida social não tivessem confluído no mesmo sentido. A primeira dessas forças é a decadência da inteligência “livre”. A burguesia já não é forte o bastante para se permitir o luxo de uma inteligência “sem classe”, que outrora representava de forma feliz os próprios interesses mais humanos a longo prazo. Pela segunda vez, ela vem constituindo uma frente intelectual de disciplina bruta e bélica. A primeira foi aquela frente de 1789 a 1848: a da ofensiva burguesa nas guerras de classe europeias. Nelas, a inteligência desempenhou papel de liderança. Bem diferente é a nova frente defensiva, em que a principal premissa não é a iniciativa intelectual, mas sim a lealdade de classe. Quer a inteligência se submeta ou resista a tal disciplina, de qualquer jeito perde sua liberdade. A condição de anarquismo humanista, que ela ao longo de meio século supunha ter mantido – e em certa medida manteve mesmo –, está irremediavelmente perdida. Daí a fata morgana de uma nova emancipação, de uma liberdade entre as classes, quer dizer, a do subproletariado. O intelectual assume o mimetismo da existência proletária sem estar minimamente ligado à classe trabalhadora. Com isso, procura alcançar o ideal ilusório de se colocar acima das classes, sobretudo: conhecer-se a si próprio fora da classe burguesa. Trata-se de uma posição lábil, e temos o direito de considerá-la insustentável, mas não podemos esquecer que ela já dura cerca de cinquenta anos.

Várias fisionomias particularmente interessantes surgiram dessa recente reviravolta da inteligência, principalmente em Paris,

onde o anárquico e refratário está mais profundamente arraigado. Mac Orlan é uma das mais marcantes. Enquanto Francis Carco nessa voga de liberdade é um retratista sentimental, digamos o Richardson, Mac Orlan é o moralista irônico, por assim dizer, seu Sterne. Os três contos reunidos no seu último livro, *Sous la lumière froide*, um dos seus melhores, convidam literalmente a uma análise marxista. Todos os três contos estão ambientados em portos semelhantes a retornos refratários, superaquecidos, onde misturas de classe altamente crassas e desafiadoras são mais bem-sucedidas. “La lumière froide” é a luz fria que se projeta sobre os desertos de cimento e concreto de paredes pelo cais e pelas docas.

Contribuições para um misticismo da conjuntura são as duas peças principais, que emolduram a história infantil um pouco mais fraca que compõe o meio do volume. Na sala dos fundos de um boteco do porto, quatro homens jogam um carteador em meio a uma farra maçante, celebrando despedidas e apostando no “acaso” – na boa sorte, na fortuna. Eis o início da primeira história. E a evolução narrativa concernente ao destino dos quatro com base nos acontecimentos duma única noite reafirma o autor como mestre à altura das clássicas tarefas da novela. Anos atrás, Mac Orlan escreveu um *Petit manuel du parfait aventurier*. A aventura, como a multiplicidade abreviada e encadeada de riscos profissionais de boxeador, agente da bolsa e espião, é um objeto, cuja força de atração não diminui. A terceira história do livro torna visível com raio-x um modelo desse gênero de “aventura”, o magro esqueleto do gigantesco corpo no formato de um rumor, em torno do qual semanas a fio se movem as combinações e os negócios de cafetões e prostitutas em Marselha. que, noite após noite, eles esperam ver de repente surgir o “Feux du Batavia” – os fogos do imenso vapor transatlântico – que há de lançar rastros dourados

dos bilionários em cima dos leitos obscuros. Mas tudo não passa de boato, não existe um navio “Batávia”. E nos elementos corrosivos e descomprometidos dessa aventura poética, o retrato triste do autor e das incontáveis almas afinadas reafirma a própria identidade. Pois nenhuma existência é mais fictícia do que a existência nas classes-*front*, quando a ponto de se enfrentarem.

GUILLAUME APOLLINAIRE [O FLÂNEUR DE DOIS RIOS]

Admitindo, esta resenha é um pretexto. Como a coluna quer se ater exclusivamente aos lançamentos editoriais, não há o que fazer, senão falar do *Flâneur des deux rives*, com o compromisso de chamar de modo mais geral a atenção para Guillaume Apollinaire. E, contudo, há uma forte razão para se referir a esta coleção de conversas breves. Apollinaire foi um poeta, de resto gente, *à propos de tout et rien*. Emaranhou-se no seu tempo com sensibilidade tão tensa e simultaneamente, porém, estava tão satisfeito e à vontade no passado que, muito mais que a quaisquer poetas ou artistas, ele é comparável aos grandes criadores anônimos da moda parisiense. De fato, enquanto viveu, nenhuma moda enfática e excêntrica apareceu na pintura ou na escrita de que ele não tenha participado como criador ou que ele não tenha pelo menos lançado. Com Marinetti, nos seus primeiros tempos, emitiu as palavras de ordem do Futurismo; depois propagou Dada; a nova pintura de Picasso a Max Ernst; finalmente o surrealismo, a que deu nome no prefácio do seu último drama, *Os mamilos de Tirésias*. Mas o curioso no seu estilo de escrita e de vida é que todas tais teorias e motes já estavam ali à mão. Ele os tirava da própria vida como um mágico arranca da cartola tudo o que lhe fosse exigido: crepes, peixinhos dourados, vestidos de baile, relógios de bolso. Era o Bellachini da literatura.

A vida inteira um profeta e um charlatão competiram pela sua voz poética. Um, anônimo e melancólico, o outro, insolente e obcecado. O mesmo homem, que vibra diante dos instintos aborrecidos da massa, a vê massacrando poetas no seu poeta-apocalipse, especulou sobre seu desejo de compra em escritos pornográficos. O mesmo poeta, para quem a vida nas trincheiras entre os milhares de soldados desconhecidos lhe rendeu versos memoráveis, e para quem a carta do front se transformou em poesia de improviso, ainda não pode abrir mão da farda militar quando retorna para casa com novo louro nas dragonas.

Mas este “lado engalanado”, que ofendeu os amigos em Apollinaire, não conseguiu estabelecer vínculos com os cidadãos. Se algo o fez transparecer ainda mais ambíguo do que os seus escritos, então isso foi seu círculo social. Quando a Mona Lisa foi roubada, a suspeita incidiu sobre Apollinaire. Tão pária que era. Tanto o julgaram capaz. E com razão. O sorriso da Mona Lisa, só ele mesmo para poder captar isso antes de Kurt Tucholsky⁵⁹ e potencializar à gargalhada estrondosa. É dessa habilidade de

59 “O sorriso da Mona Lisa”, Theobald Tiger (Kurt Tucholsky)

Não consigo desviar o olhar de ti.
Pois acima de teu guardião, tu estás suspensa
com as mãos docemente cruzadas e
o meio sorriso.
És célebre como a tal Torre de Pisa,
teu sorriso equivale à ironia.
Ora... por que a Gioconda está rindo?
Ela ri de nós, por nossa causa, apesar de nós, conosco,
contra nós - ou o quê -?
Em silêncio tu nos ensina o que se há de fazer.
Porque teu retrato, Lisete, mostra:
quem viu muito deste mundo -
sorri,
repousa as mãos sobre o ventre,
e se cala.

organizar kitsch, fuxico e arte num espaço próprio de vida que este volume do espólio dá mostras. É preciso colocá-lo ao lado de *Anecdotes*⁶⁰, que recupera as glosas que o escritor durante muito tempo publicou regularmente no “*Mercur de France*”. Mais ainda, o *Apollinaire vivant*, de Billy, e o pequeno *Apollinaire*, de Soupault. Mas os poemas em que a essência da sua arte reside de modo mais genuíno se procura ouvir de alguém que tenha escutado do próprio poeta. Se não se conseguir em Paris o disco em que um dia Apollinaire pôde gravar alguns versos para seu grande orgulho. Com isto, ele cumprira um ponto alto de seu imenso programa: os poetas de hoje não legam livros, mas, sim, gravações sonoras.

Estes poemas se tornaram fundamentais para a sua geração. O cerne que irradia a inspiração é melhor comparável com o de Mallarmé em pureza e agudez. Mas se lhe opõe estritamente. O poema de Mallarmé é a “*tour d’ivoire*”, a torre de marfim, tão branca e esplendente, pouco visível no espaço do silêncio. E o poeta passou a ser uma projeção na mais elevada janela. Dos versos de Apollinaire, ao contrário, se pode dizer que ascendem de um ambiente de convívio, contêm animadas conversas, se banham de todo naquela vida cotidiana em que o poeta se extravia. De tão sem-cerimônia, inibem a prosa. Podem ser lidos como suave sussurro que vem dos lábios do *Flâneur des deux rives* quando ele, à tardinha, passeia ao longo do cais.

60 Apollinaire, Guillaume. *Anecdotes*. Stock, 1926.

Billy, André. *Apollinaire vivant*. Avec une photographie inédite et des portraits-charges de Pablo Picasso. Editions de La Sirène, 1923.

Soupault, Philippe. *Guillaume Apollinaire*. Cahiers du Sud, 1927.

JOHANN PETER HEBEL

Se você lê jornal, estimado leitor, já deve ter lhe acontecido uma vez ou outra de ser surpreendido por uma notícia particularmente impressionante, ou curiosa, por exemplo, sobre um incêndio ou um assalto com homicídio. E, sem dúvida, ao tentar imaginar o assunto *com mais atenção*, quer tenha percebido ou não, se propôs a algo bem incomum. A uma espécie de fotomontagem incorporando, sem notar, à cena que tinha em mente – o fato teve lugar talvez em Tilsit ou em Goldap, numa cidade que você não conhece – elementos de um cenário familiar – bem específico, isto é, não Frankfurt em geral, mas o cenário de sua casa ou da sua sala em Frankfurt. Casa ou apartamento, aparentemente, como que transportado de súbito para Tilsit ou para Goldap. Na realidade, o que aconteceu foi o contrário: Tilsit ou Goldap foram transferidos para sua sala. E você deu um passo a mais. Após alcançar o “aqui”, começou a considerar o “agora”. Se a notícia era datada de 11 de setembro e você a leu no dia 15 de setembro, então, querendo absorver o assunto e participar dele, você não retrocedeu quatro dias, mas sim, ao invés disso, pensou: está acontecendo agora, neste momento, e aqui. Assim, de repente, você conferiu ao acontecimento sensacional abstrato e arbitrário um “aqui e agora”. Deixou-o concreto, e não há como prever até onde isso pode levar.

O efeito seria ainda mais imprevisível se alguém conseguisse dotar, não um fato de cunho sensacional, mas sim, fatos de peso e gravidade com essa evidência do aqui e agora. Imagine se esse agora fosse historicamente significativo, esse aqui, radiante e gratificante! Pressupondo todas essas premissas cumpridas à perfeição, então temos a prosa poética de Johann Peter Hebel. Todo estudo a

respeito desse mestre notável e nunca suficientemente apreciado deve consistir em fazer com que o próprio se apresente como um atualizador ímpar. – Atualizador, certamente, não de histórias de ladrões, dramas familiares, naufrágios ou assuntos do Velho Oeste (embora também possa ser), mas das forças mais elevadas de sua paisagem e de sua época. Com isso já está dito que essa obra mais singela e modesta (que, para os estudiosos, continua representando bem o gênero “arte popular”, que, na verdade, entendem como literatura de pobre), que essa obra, eu diria, em virtude de mil pequenas asas invisíveis, mantém-se suspensa sobre um imenso fosso. O fosso entre a época de Hebel e sua paisagem. Hebel, um contemporâneo da grande Revolução Francesa, movido por todas as forças intelectuais de sua época da maneira mais intensa e profunda, permaneceu um alemão de um vilarejo do sul que, como solteiro convocado para o exército e como pregador da corte do Grão-Duque de Baden, não apenas teve de viver em condições humildes, como também teve de representá-las. Por ser incapaz de dizer e pensar coisas grandiosas e importantes de outro modo que não fosse autêntico – esse vigor de suas histórias configura em sua vida algo sem plano, fraco. Até mesmo as contribuições para o Calendário do amigo da família renana (*Kalender des Rheinländischen Hausfreundes*) resultavam da insistência de terceiros, o que o contrariava muito. Isso não o impediu, no entanto, de manter o entendimento justo para as coisas sublimes e simples. E mesmo que jamais tenha sido capaz de se expressar diferente do modo profundamente envolvente e intrincado como também podia falar, seu realismo sempre foi bastante sólido para protegê-lo do misticismo das coisas pequenas e pedantes, o que às vezes consistiu num perigo para Stifter⁶¹.

61 Adalbert Stifter (Áustria, 1805-1868).

O que o preservou do misticismo foi sua formação teológica. Ela é evidente em toda sua obra; é edificante em sua essência, com uma dimensão mundana e amplitude de espírito como nenhuma outra do gênero desde o final da Idade Média. Pois em que Hebel se fortalece? No Iluminismo e na grande revolução. Não em suas supostas ideias, mas em suas situações e tipos: o cosmopolita, o abade esclarecido, o trapaceiro e o filantropo. A maneira como as atitudes teológicas e cosmopolitas se interpenetram aqui, eis o segredo da concretude incomparável que é o cerne de sua obra. O presente das personagens, por exemplo, não são os anos de 1760 a 1826 (quando sua própria vida transcorreu), o tempo em que vivem não é quantificado em anos. Como a teologia sempre pensa na história em termos de gerações, assim de modo semelhante Hebel vê nas ações e omissões de seus modestos personagens as gerações se batendo em todas as crises que irrompem desde a revolução de 1789. A vida e morte de gerações inteiras percute o ritmo das frases que preenchem a narrativa “Reencontro inesperado” no período de cinquenta anos, tempo em que a noiva mantém o luto pelo finado noivo, o mineiro. “Enquanto isso, a cidade de Lisboa, em Portugal, foi destruída por um terremoto, e aconteceu a Guerra dos Sete Anos, e o Imperador Francisco I morreu, e a Companhia de Jesus foi proscrita, e a Polônia foi dividida, e a Imperatriz Maria Teresia faleceu, e o Struensee foi executado, e os Estados Unidos se tornaram independentes, e as forças francesas e espanholas reunidas não conseguiram conquistar Gibraltar. Os turcos prenderam o General Stein na Gruta Veterani, na Hungria, e o Imperador José também morreu. O Rei Gustavo da Suécia conquistou a Finlândia russa, e a Revolução Francesa e a guerra duradoura tiveram início, e o Imperador Leopoldo II por sua vez também bateu as botas. Napoleão conquistou a Prússia, e a Inglaterra

bombardeou Copenhague, e os camponeses semearam e ceifavam. O moleiro moía, os ferreiros martelavam e os mineiros escavavam em suas oficinas subterrâneas para produzir engrenagens de metal. Mas quando os mineiros de Falun, em 1809...” – ao descrever assim o curso dos cinquenta anos de luto, o faz à maneira de um lamento, mas concerne ao destino do mundo, assim como às vezes os cronistas medievais prefaciam seus livros.⁶² Pois não é, a rigor, a abordagem do historiador que está nos confrontando nessas frases, mas, a do cronista. O historiador se atém à “História mundial”, o cronista, ao curso do mundo. Um tem a ver com a incomensurável malha de eventos referentes a causa e efeito – e tudo o que estudou ou experenciou é apenas um ínfimo nó da malha; o segundo tem a ver com os pequenos e limitados eventos de sua cidade ou paisagem – mas, para ele, isso não é uma fração ou elemento do universal, porém, diferente e maior. Afinal, o cronista genuíno escreve com sua obra ao tempo do percurso do mundo a própria parábola. É a antiga relação entre o microcosmo e o macrocosmo, que se reflete entre a história da cidade e os rumos do mundo.

Quando Hebel inicia uma de suas histórias: “Como se sabe, certa vez um velho chamado Schulz de Wasselnheim se queixou com sua esposa de que o francês dele estava prestes a levá-lo para debaixo da terra”, esse “como se sabe” reverbera ironicamente por todas as representações de destino do mundo e intrigas da cidade. Igualmente irônico, também longe da pretensão provinciana, é a estreiteza dos cenários em Baden, uma vez que o globo de Hebel, que tem no centro Segringen, Brassenheim, Tuttlingen, conforma o horizonte Moscou e Amsterdã, Jerusalém e Milão. Assim, pois é o caráter de toda arte popular genuína e espontânea: ela fala do

62 Esse anacronismo poético será um modelo literário, pensemos na homenagem que E. T. A. Hoffmann lhe presta com o conto “As Minas de Falun”.

exótico e do monstruoso com a mesma paixão, no mesmo tom, que fala dos assuntos domésticos. Daí o vigoroso “aqui” de seus cenários. O olhar desse pregador e filantropo, que se expande na contemplação, inclui a própria construção do mundo na economia da aldeia, e Hebel lida com planetas, luas e cometas, não como um mago, mas como um cronista. Lá, por exemplo, é dito sobre a lua (compondo assim lá no alto a paisagem, como numa famosa pintura de Chagall): “O dia dura ali num lugar quase o mesmo tanto que duas de nossas semanas e a noite dura o mesmo tempo, e um vigia noturno deve tomar cuidado para não se confundir com as horas, se o relógio começa a bater 223 ou 309.”

Diante de tais frases, não é difícil deduzir que o escritor favorito de Hebel era Jean Paul. Entenda-se que tais homens – ternos empiristas, de acordo com Goethe, já que para eles tudo o que era factual já era teoria, sobretudo o fato anedótico, o criminoso, o farsesco, o fato local como tal era um teorema moral – tinham um contato altamente errático, bizarro e inviável com a amplitude da realidade. Jean Paul aconselha a aguardente a bebês em Levana e exige que lhes seja servida cerveja. Mas Hebel é bem mais contundente quando inclui crimes, fraudes e trotes de vigaristas ao conjunto ilustrativo de suas histórias de almanaque. Ao mesmo tempo, porém, Voltaire, Condorcet e Diderot vivem em seus trapaceiros e trapeiros, e a compreensão tão indizivelmente vulgar de suas figuras judias não tem do Talmud mais que do espírito de Moses Heß, precursor um pouco tardio dos socialistas. Hebel extraiu várias histórias de trapaceiros de fontes mais antigas, mas o temperamento de trapaceiros e vagabundos Fogoso Heiner, Fogoso Frieder e o ruivo Dieter era o seu próprio.⁶³

63 Trecho de “Os Três ladrões”: Já na juventude, Heiner e Frieder exerciam o ganha-pão do pai [...] com um colega de escola, o ruivo Dieter, que era mais novo.

Enquanto menino ele era famoso por suas travessuras, e sobre o Hebel adulto se conta que certa vez o conhecido fundador da frenologia, [Franz Joseph] Gall, esteve em Baden. Hebel também lhe foi apresentado e solicitou uma consulta especializada. Mas Gall, sussurrando indistintamente no exame de toque, não deixou nada ser ouvido, senão as palavras “incomumente desenvolvido”. E o próprio Hebel, perguntou: “O órgão do ladrão?”⁶⁴



Mas eles não matavam nem atacavam as pessoas, só inspecionavam galinheiros à noite e, quando surgia uma oportunidade, também cozinhas, porões e despensas, se necessário, também baús de dinheiro, e nas feiras, eles sempre compravam tudo mais barato. Mas, se não havia nada para roubar, esses aprontadores ficavam praticando entre si tudo quanto é tipo de desafios e aventuras ousadas para se aprimorarem no ofício.

⁶⁴ Hebel fazia piada dos estudos de Franz Joseph Gall, hoje em dia comprovadamente pseudociência. Segundo tais estudos, a morfologia externa do crânio poderia prever traços das faculdades morais e intelectuais.

Ninguém captou melhor o caráter demoníaco inerente nessa anedota acerca de Hebel que Dambacher, que ilustrou a edição de 1842 do livro *Anedotas do amigo da família renana* com suas litografias. Dessas ilustrações dotadas de uma força extraordinária, se pode dizer, que constituem um ponto de inflexão entre as vias furtivas em que os patifes mais ensolarados de Hebel se relacionam com os sinistros e sombrios pequenos burgueses de *Wozzeck*, de [Georg] Büchner. Pois esse pastor, que, como nenhum outro escritor alemão, tinha o dom de representar as ações e de arrolar registros, desde regateios com tostão furado até a mais farta generosidade, não era o homem que ignorava o caráter demoníaco da vida mercantil burguesa. Ele pode ter mantido boas relações com a classe dominante através de seus mais distintos representantes, a pequena burguesia do comércio mais sólido; e é por essa razão que ele quis lhe ensinar a correta contabilidade, a única que leva à bem-aventurança. Contabilidade com dupla entrada sempre bate. O ter: o cotidiano da vida burguesa grosseira, a posse dos minutos que rendem juros, o trabalho e a astúcia que acumulam capital. O haver: a moral. A moral do negócio, da vida privada, do general e do pai de família, do ladrão e do roubado, do vencedor e do vencido. Nenhuma situação é a tal ponto desesperadora e constrangedora que a virtude não se incline a se ancorar ali, mas ela não deve perder de vista os disfarces. Com isso, a moralidade nunca provém de uma posição que se espera ser convencional. Todos sabem como o moço barbeiro de Segringen ousa fazer a barba do “forasteiro do exército”, porque ninguém teria mesmo coragem. “Mas se você me cortar, eu o esfaqueio até a morte.” E o barbeiro no final: “Senhor, não é o senhor que teria me passado a faca. Se tivesse se bulido e eu tivesse ferido seu rosto, eu é que teria, antes, cortado ligeiro sua goela e fugido dali embalado.” São assim as histórias de Hebel. Todas elas

têm um fundo ambíguo. Se o assassinato e o homicídio, o roubo e o palavrão estão no clímax, a paciência, a sabedoria e a humanidade estão no fundamento.

Portanto, Hebel torna a moralidade, que é um conceito desconhecido para o escritor de histórias mediano, uma extensão do épico através de outros recursos. E ao dissolver a ética em assuntos de senso prático, é justamente aí que a aplicação se fortalece. O aqui e agora da virtude não é, a seu alvitre, apenas ação isolada em conformidade com princípios superiores, mas presença de espírito. A moral – da maneira como Hebel a teria definido – é uma ação, cujo princípio está oculto. Não oculto ou escondido como despojos roubados, mas como ouro debaixo da terra. Sua moral está, por conseguinte, vinculada a situações em que somente elas, então, revelam as pessoas. Assemelha-se, portanto, à piedade, que tampouco jamais se deixa abstrair, mas compartilha a vida em situações que a servem. As imagens votivas apresentadas nas igrejas bávaras ou no sul da Itália estão repletas dessas situações críticas que se imprimiram nos devotos para sempre. Embaixo, miséria terrena e perigo, no firmamento, a Madona entronizada entre as nuvens. É assim igualmente em Hebel. Num nível inferior, se se preferir mais chão, tem lugar o prosaico, o genuíno, o claro e o certo. Mas lá no alto, de maneira prodigiosa, como a Madonna, se sustém a divindade da revolução francesa. Isso explica por que suas histórias se mantêm eternas. Elas são as imagens votivas que o Esclarecimento ofertou no templo à Deusa da Razão.

MARCEL BRION, *BARTHOLOMÉE DE LAS CASAS. PÈRE DES INDIENS*

A história colonial dos povos europeus começa com o atroz processo da Conquista, que transformou todo o mundo recém-conquistado em uma câmara de tortura. A colisão da soldadesca espanhola com os vastos tesouros de ouro e prata da América instaurou um estado de ânimo que ninguém pode visualizar sem horror. Nada espanta e surpreende mais que saber que o homem, cujos feitos esse livro documenta era acima de tudo um heroico lutador pela mais perdida das causas. Las Casas tinha vinte e quatro anos, quando pela primeira vez viajou como membro da terceira expedição de Colombo (1498) à América. Lá não tardou a obter uma ideia geral da condição desoladora em que viviam os nativos e, com força inabalável, se empenhou para melhorá-la ao longo de toda a vida. Na condição de padre (mais tarde, bispo de Chiapas) ele teve que basear sua ação nos preceitos morais da Igreja Católica e os teóricos da Conquista basearam seus anseios particularmente no domínio das “Índias” que o papa concedera ao imperador, bem como na catolicidade dos espanhóis conquistadores, portanto os debates têm um caráter profundamente jurídico-teológico. O grande mérito de Brion é sublinhar esse fato de forma igualmente muito decidida e cativante, bem como, fundamentar e explicar em detalhes tudo isso num apêndice erudito. É bem interessante acompanhar como a necessidade econômica de uma colonização, que ainda não era imperialista – naquela época se buscava países tributários, não mercados – procura uma justificativa teórica: a América é uma terra sem dono; a dominação se impõe antes da missão: intervir contra os sacrifícios humanos dos mexicanos era dever cristão.



By GraveurLons, Dirck Eversen, né en 1599 env.Vinckeboons, David, 1576-1629

O teórico da razão de Estado – mas que não se apresentava abertamente como tal – era Sepúlveda, o cronista da corte. A disputa que ocorreu entre os dois adversários em Valladolid em 1550 marca o ponto alto da vida da Las Casas – e infelizmente também de sua influência. Pois, embora suas ações tivessem surtido efeitos de ordem geral na realidade, o êxito ficou limitado à Espanha. Após a disputa de Valladolid, Carlos V sancionou decretos que aboliam a escravatura e respectivas manifestações mais sádicas, a chamada “encomienda”, o “patronato”, etc. Mas essas medidas ou similares já tinham sido promulgadas antes sem serem bem sucedidas. E quando Las Casas morreu em um mosteiro dominicano em Madri, em 1566, seu projeto se concretizara, mas, ao mesmo tempo, o trabalho de destruição igualmente se consumara. A relevante pesquisa de Brion mostra no campo moral a mesma dialética

histórica que encontramos no âmbito cultural: em nome do catolicismo, um padre enfrenta as atrocidades cometidas em nome do catolicismo; foi assim que um padre, [Bernardino de] Sahagun⁶⁵, através de sua obra *Historia general de Las Casas de nueva España* salvou a tradição do que pereceu sob o protetorado do catolicismo. Brion nos enriquece com sua excelente exposição das disputas entre os diversos dogmas políticos, o que agora volta a gerar interesse e compreensão.

NOVELAS LITERALMENTE ORIGINAIS DE INGOLSTADT

Escrever novelas⁶⁶ e se intitular “Marieluse Fleisser de Ingolstadt” pode até ser ostensivo, mas é uma ostentação com conhecimento de causa, com ciência dos próprios meios. Acima de tudo, não se trata certamente de ressentimento. Esta mulher enriquece a nossa literatura com o singular espetáculo de um orgulho provinciano de todo desprovido de arrogância. Ela tão somente está convicta de que na província se faz experiências capazes de rivalizar com a intensa vida das metrópoles; sim, considera essas experiências bastante relevantes para nessa relação forjar sua pessoa e sua qualidade de autora. Sua sagacidade ao fazê-lo lhe granjeia toda a atenção e a gratidão. Isso porque, quem quer que observe a literatura do interior na Alemanha, há de reconhecer: os defensores do campo e da tribo são quase sempre espíritos obsoletos e reacionários. Nem mesmo com as poucas exceções, Hermann

65 Bernardino de Sahagún (Sahagún 1499, Cidade do México, 1590) escreveu entre 1540-1585 esse livro em náhuatl, mesclado de fragmentos em espanhol e em latim, poucos anos após a Conquista do Império Asteca, que se tornou Vice-Reino da Nova Espanha. Trata-se de uma compilação de depoimentos dos vencidos.

66 *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluse Fleisser aus Ingolstadt*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1929. 208 p.

Stehr da Silésia, Alfred Brust da Prússia Oriental, se pode equiparar Marieluise Fleisser. A fórmula não lhe serviria. Um escritor como Brust busca balancear a estreiteza do ambiente com uma expansão no mais das vezes bem violenta do próprio mundo interior. Poesia dessa qualidade vai construindo através de iniciativa própria o seu caminho, alheia ao que aconteça na Europa. Marieluise Fleisser é não menos orgulhosa, mas mais disciplinada. Não se importa com conexões, mas busca se inserir. Seu *Pioniere in Ingolstadt* [Pioneiros em Ingolstadt] mostra quão bem-sucedida foi sua compreensão da linguagem não-literária, de jeito nenhum naturalista, buscada hoje por pessoas como Brecht: criar com o apoio do vernáculo popular, sem ser minimamente naturalista. Seu novo livro vai um passo além no sentido dessa linguagem. Marieluise Fleisser não a fala mais como autora dramática nos seus personagens, mas ela a assume na linguagem de sua épica, se solidarizando com ela. Escutem: “Mas sempre nesse momento o cavalheiro achou seu café de certa maneira interessante, imergia literalmente nele com os olhos bem abertos e se persuadia da qualidade da bebida.” “O homem percebeu algo e caiu fora.” “Com a ocasião, chegamos à conhecida encruzilhada onde pela primeira vez minha moça quis se separar de mim. E enquanto transcorria a noite, quando novamente se dava uma despedida daquelas, associei o lugar em relação à minha moça, depois era já uma coleção de lugares.” A escritora tem por todo o lado na vestimenta da linguagem os vestígios dos muros de Ingolstadt, a que vai resvalando. “Mensch, Du hast woll die Wand mitjenommen” [Gente, você chegou a levar a parede], diria o berlinense no seu dialeto, isso seria o suprassumo dos elogios. Efetivamente não mantém a distância e passa quase esfolando, é, na verdade, mais um atropelo para cima das coisas. Tão agressiva e obstinada ela aborda as coisas, e nisso é desajeitada só na aparência.

Pois, o dialeto rebelde, que faz saltar para fora o *Heimatkunst* [folclore], não é mais que um aspecto da competência linguística característica dessas novelas. Há aqui também uma excentricidade que aos leitores distraídos pode se afigurar como resíduo de um expressionismo provinciano, mas, na verdade, e, além disso, para dizer o mínimo, representa algo distinto e melhor. Se trata, com efeito, da confusão indizível com que o discurso popular se propõe a escalar degraus da hierarquia linguística, no sentido de falar o alemão “refinado”, “elevado” das classes dominantes. Essa confusão, essa simplicidade impostora, tornou-se aqui um artifício da primeira ordem. A escritora reconheceu claramente esse gesto linguístico como é, encanto social, fetichismo linguístico, determinada a derrubar os muros entre as classes através de uma série de fórmulas e conjurações. E tais rudimentos de magia na fala conferem fascínio às existências encolhidas e exauridas, protagonistas dessas histórias, o “pobre Lovise” ou o auxiliar de pedreiro de *Abenteuer aus dem Englischen Garten* [Aventuras do Jardim Inglês]. Para a escritora há um perigo à espreita. Quando ela diz “Deus”, e no decurso dessas histórias sucede mais de uma vez, há frases como a seguinte: “Deus hasteou sobre ela sua bandeira, constando o nome da criatura: Girl”. E isso talvez ainda seja muito bom, mas aponta ao fato de que esse alemão tem base frágil demais para o épico. Essa seria ainda uma última limitação a ser superada, para que a tão arrojada experimentação poética se siga a obra pura. Feito isso, teremos então nos escritos de Fleisser não somente peças primorosas, mas também de grandíssima utilidade pedagógica, e havemos de saudar nela a Johanna Spyri de atrevida juventude.

MAGNUS HIRSCHFELD, BERNDT GÖTZ [*A IMAGEM ERÓTICA DO MUNDO*]

Boa ideia desenvolver as linhas gerais de uma doutrina humana mágica direcionadas ao grande público, partindo daquilo que todos podem encontrar em si mesmos pela reflexão e sem o esforço da imersão: a condição do amor. Poemas, fotografias e cartas constituem o material ilustrativo, efetivamente apoiado em testemunhos da primeira infância, vez ou outra também em referências de alterações psicóticas. Os títulos “Da prontidão para amar”, “Da experiência do corpo”, “Da experiência mágica do tempo”, etc. dão indicações de conteúdo sumário e, ao mesmo tempo, a formulação aforística, nem sempre concordante e conveniente às obras.

PALESTRAS RADIOFÔNICAS

CASPAR HAUSER

Hoje para variar vou simplesmente lhes contar uma história. Já de antemão adianto três coisas. Primeira coisa, toda palavra é verdadeira nesta história. Segunda coisa, é uma história instigante tanto para os adultos quanto para as crianças, e as crianças a entendem tão bem quanto os adultos. E a terceira, embora o personagem principal morra no final, esta história não tem um fim exato, mas, sim, a qualidade de se manter aberta. E talvez um dia todos nós juntos conheçamos seu final.

Se eu começar a contar agora, vocês não devem ir logo pensando que o começo é parecido com o de qualquer história ilustrada feita para o público jovem. Quem inicia assim de forma tão circunstanciada e pacata não sou eu, mas o Conselheiro Privado de Apelação Anselm von Feuerbach, Deus sabe que não escrevia para o público jovem, mas destinava seu livro *Caspar Hauser para adultos*. Foi lido pela Europa inteira e, assim como espero que esta história os cativasse por 20 minutos, assim também ela tirou o fôlego do público europeu durante cinco anos, de 1828 a 1833. Começa assim:

“O segundo dia de Pentecostes é um dos feriados mais especiais em Nuremberg, quando a maioria dos habitantes se espalha pelo campo e pelas aldeias das imediações. A cidade, que já é muito extensa em relação à sua escassa população, fica nesse dia tão sossegada e deserta, especialmente com o tempo bonito da primavera, como se mais fosse um lugar encantado no Saara que uma

agitada cidade de indústria e comércio. Especialmente em certas partes mais distantes do centro, podem ter lugar acontecimentos secretos em plena praça pública, sem que com isso deixem de ser secretos. – Os acontecimentos a seguir sucederam no segundo dia de Pentecostes, 26 de maio de 1828, à tardinha entre as 4 e as 5 horas: um cidadão residente à chamada Praça Unschlitt ainda estava em frente de casa, prestes a sair para o chamado Portão Novo, quando, olhando em volta, avistou não muito longe de si um sujeito jovem que, trajando roupas de camponês, estava ali numa postura de corpo que chamava a atenção, esforçando-se para avançar feito um bêbado, sem conseguir ficar devidamente ereto e ter domínio do movimento dos pés. O mencionado cidadão chegou perto do estranho, que lhe estendeu uma carta com a inscrição: “Ao Sr. Cavaleiro Capitão de Cavalaria do 4º Esquadrão do 6º Regimento Chevaux-Leger de Nuremberg.” Aqui devo interromper a história, não apenas para explicar que um regimento *chevaux-leger* é o que agora chamamos de regimento de cavalaria, mas também para dizer que a palavra francesa foi soletrada de forma bem errada, apenas de acordo com sua sonoridade. Isso é importante. Pois é assim que devem agora imaginar a grafia da carta que Caspar Hauser trazia consigo, e que eu mais tarde lerei para vocês. Quando a ouvirem, poderão facilmente imaginar por que razão o capitão de cavalaria não manteve o menino por muito tempo, ao invés disso tentou se livrar dele pelo caminho mais rápido possível, e esse caminho foi a polícia. É sabido que a primeira coisa que a polícia faz quando recebe um caso é abrir um processo. E naquela época, quando o capitão de cavalaria tornou Caspar Hauser, pois não sabia o que deveria fazer com ele, um caso de polícia, foram criadas as primeiras atas do imenso processo “Caspar Hauser”, hoje conservado em 49 volumes nos Arquivos da Cidade de Munique. Dessa papelada uma

coisa fica tácita: Caspar Hauser veio a Nuremberg como uma pessoa completamente selvagem e ingênua, cujo vocabulário não atingia mais de 50 palavras, que não compreendia nada do que lhe era dito e tinha apenas duas respostas para todas as perguntas: “viá cavaêio” e “sei nō”⁶⁷. Como é, entretanto, que recebeu o nome “Caspar Hauser”? Aquilo foi acontecendo de forma bastante estranha. Quando o capitão o levou ao posto policial, os policiais ficaram divididos, não chegavam a um acordo se se tratava de um sujeito imbecil ou meio selvagem. Alguns deles, no entanto, pensaram que seria possível que o rapaz fosse um baita dum impostor. E a princípio essa impressão foi se fortalecendo como a mais provável, pela seguinte circunstância. A alguém ocorreu tentar descobrir se o tal moço sabia escrever, lhe deram uma caneta com tinta, colocaram uma folha de papel à sua frente, pedindo que escrevesse. Como se estivesse encantado, ele tomou a pena habilmente entre os dedos e, para surpresa de todos os presentes, escreveu com traços firmes e legíveis o nome Caspar Hauser. Solicitaram que escrevesse o nome da cidade de onde provinha. Mas a isso ele nada mais fez, senão repetir seus “viá cavaêio” e “sei nō”.

O que esses valentes policiais não conseguiram resolver naquela ocasião, até hoje ninguém conseguiu; ninguém descobriu donde veio Caspar Hauser. Mas o que primeiro foi sussurrado de boca em boca na saleta da guarda, que ele talvez fosse um baita enganador, ainda se mantém até os dias de hoje como rumor ou convicção. Vocês com certeza ainda hão de ouvir coisas bem estranhas que fundamentam essa afirmação. Como narrador, não pretendo lhes esconder que não penso assim. Não é no moço, mas num lugar completamente diferente deve ser sondada a ludibriação

67 “Reuta wörn” e “Woas nit”.

que deu origem a esta história. Para tanto, eu devo ler para vocês a carta que Caspar Hauser portava ao chegar a Nuremberg.

“Ilustríssimo Senhor, Capitão da Guarda! Estou lhe enviando um rapaz que gostaria de servir fielmente ao rei, conforme ele exige. Este rapaz me foi entregue – quer dizer, impingido a mim, secretamente impingido a mim – em 1812, dia 7 de outubro, e eu mesmo sou um pobre trabalhador diarista, pai de dez filhos, o que é suficiente para dizer basta, e da mãe nem pude perguntar. Eu não disse nada no tribunal da comarca que o rapaz me foi entregue, pensei que deveria fazer passar por meu filho; o criei como cristão e não o deixo sair de casa desde 1812, de modo a não dar a conhecer onde foi criado, e ele próprio desconhece o nome da minha casa e o nome do lugar ele também não sabe. Podem perguntar à vontade, ele não é capaz de responder. Não o incomodem com perguntas, Ilustríssimo Capitão da Guarda, ele não sabe onde estou, eu o levei para longe no meio da noite, ele não sabe o caminho de volta para casa. E ele não tem um tostão no bolso, porque eu, do mesmo jeito, não tenho nada. Se o senhor não ficar com ele, terá que espancá-lo até a morte ou pendurá-lo na chaminé”.

Ao lado desta carta havia um breve bilhete, que não foi escrito em alemão como a carta, mas em letras latinas, num papel também diferente. Parecia ter sido escrita com uma letra completamente diferente. Com essa carta, a mãe deve ter abandonado a criança pequena, 16 anos antes. Ela dizia ser uma menina pobre, não podia alimentar a criança. O pai era do regimento Chevaux-Leger de Nuremberg. E a criança, em consequência, deveria ser enviada para lá quando atingisse os 17 anos. No entanto, e é aqui que nos deparamos pela primeira vez com a fraude em jogo nesta história de aventura: o exame químico revelou que ambas as cartas, a de 1828 escrita pelo diarista e a de 1812 supostamente escrita pela

mãe, foram escritas com a mesma tinta. Com isso, vocês já podem imaginar, se tendeu a acreditar que nem uma, nem outra carta, nem o suposto diarista, nem a suposta moça pobre, deviam existir.

Enquanto isso, Caspar Hauser foi primeiro colocado na prisão da cidade de Nuremberg, mantido menos como prisioneiro do que como uma das atrações da cidade para forasteiros. Entre as muitas pessoas ilustres, cujo interesse pelo caso extraordinário as levou a Nuremberg, estava o Conselheiro Privado de Apelação Anselm von Feuerbach. Naquela época conheceu Caspar Hauser e anos depois escreveu a seu respeito o livro, cujo início eu já li para vocês. Foi ele que propiciou a guinada decisiva à história. Foi a primeira pessoa que não se limitou a olhar Caspar Hauser com ar de superioridade, ao invés disso, o estudou com profundo interesse. Logo percebeu que a ingenuidade, a tolice e a falta de conhecimento do rapaz contrastavam fortemente com suas virtudes elevadas e seu caráter nobre. Essa natureza singular e especial de sua disposição, bem como certas características que o distinguiam, como o fato de que como criança fora vacinado contra a varíola, o que naqueles tempos era uma exclusividade reservada a filhos das famílias mais ilustres - tudo isso conduziu Feuerbach à hipótese inicial de que o enigmático perdido poderia ser um fidalgo, que fora criminalmente removido por parentes que queriam privá-lo da sucessão. Feuerbach estava pensando na família do Grão-Duque de Baden. Naquela época, tais suspeitas podiam até ser lidas nos jornais de forma velada. Elas vieram aumentar o interesse público pela personalidade, e pode-se imaginar o quanto tudo isso deve ter alarmado pessoas tementes de que Caspar Hauser desapareceria sem deixar rastros num asilo ou hospital de Nuremberg. Mas não foi o que aconteceu. Feuerbach, que como alto funcionário do Estado tinha autoridade para tomar decisões, cuidou para que o jovem se instalasse em um ambiente

onde sua sede de aprendizagem, manifestando-se cada vez mais vivaz, pudesse ser satisfeita. E Caspar Hauser foi acolhido como um filho na família do Professor Daumer de Nuremberg. Quanto a esse homem, ele era bondoso e nobre, digamos que fosse um espécime raro. Legou-nos não apenas um grande livro a respeito deste caso, mas uma imensa biblioteca com obras específicas sobre sabedoria oriental, segredos da natureza, curas milagrosas, magnetismo. Nesse sentido realizou experiências com Caspar Hauser, certamente de maneira bem ética e humana e, segundo suas referências e relatos, enquanto viveu lá na sua casa, o rapaz demonstrara ser uma criatura de maravilhosa ternura de sentimentos, clareza de pensamento, sobriedade e pureza. Seja como for, o rapaz fez notáveis progressos, e logo estava pronto para tentar por si mesmo uma descrição de sua vida. Foi nessa ocasião que veio então a público tudo o que sabemos até hoje dos antecedentes de seu aparecimento em Nuremberg. Ao que tudo indica, ele estivera muitos anos em um calabouço subterrâneo, sem conviver com pessoas ou ver luz. Dois cavaleiros e um cão de madeira eram seus únicos companheiros, água e pão seu único alimento. Foi somente pouco tempo antes de ser conduzido para fora do cativeiro, é que um estranho fez contato com ele, entrando no cômodo por trás para não ser visto, e guiou sua mão para ensiná-lo a escrever. É compreensível que essas histórias, ainda mais no alemão desajeitado em que estavam escritas, tenham dado margem a hesitações. Mas, por outro lado, dá o que pensar o fato de que em seus primeiros meses em Nuremberg nada além de pão e água ele tolerava, nem mesmo leite, sendo declarado também que ele conseguia enxergar no escuro. Os jornais não perderam a chance de noticiar que Caspar Hauser estava começando a escrever sua biografia. Isso naquele tempo por pouco teria significado sua ruína. Pois, pouco depois da divulgação da notícia, ele foi encontrado inconsciente, sangrando de uma ferida

na testa, caído na adega da casa de Daumer. Estava sentado num cubículo debaixo da escadaria, contou, quando um desconhecido o atingiu de longe com um cutelo. Esse crime nunca foi solucionado. Mas cerca de quatro dias após o incidente, diz-se que, diante dos portões da cidade, um elegante cavalheiro se aproximou de uma cidadã e indagou casualmente se Hauser sobrevivera ou não do ferimento sofrido; depois acompanhou a mulher ao portão, onde estava afixado uma nota policial sobre o ferimento de Hauser, e após lê-lo o sujeito seguiu caminho sem entrar na cidade, um comportamento altamente suspeito.

Se nós neste momento tivéssemos tanto tempo quanto espero que também vocês gostariam de ter, eu poderia lhes apresentar uma personalidade que surgiu a esta altura da vida de Hauser, um distinto cavalheiro que o adotou. Mas não podemos nos enveredar por tais circunstâncias. Tudo o que podemos adiantar é que, visando a segurança de Hauser, o levaram de Nuremberg para Ansbach, onde o próprio Anselm von Feuerbach desempenhava o cargo de presidente da corte de justiça. Isso foi em 1831. Caspar Hauser viveu ainda por mais dois anos, quando foi assassinado em 1833. No final, eu contarei como foi isso. Antes disso, se operou uma visível transformação do seu ser. Tão rapidamente quanto em Nuremberg sua capacidade mental se desenvolvera, tão nobremente seus atributos tinham se revelado, assim de modo semelhante, de repente, o avanço intelectual foi se atrofiando pouco a pouco, mesmo seu caráter se turvou e, no final das contas, no final da vida – não viveu mais que 31 anos – diz-se dele que se tornou um homem medíocre, mediano, passou a ganhar a vida como escrivão da corte e com burocracia, o que dominava bem, sobrevivendo habilmente, sem, no entanto, se distinguir seja por ser zeloso, seja por respeito e amor à honradez.

Foi quando numa manhã de dezembro de 1833 um homem se aproximou dele na rua com as palavras: “uma recomendação do jardineiro da corte, que gostaria de lhe mostrar a fonte artesiana do parque tal e tal logo mais à tarde.” – Por volta das quatro horas, Caspar Hauser foi ao jardim da corte. Não havia ninguém nas proximidades do Chafariz Artesiano. Ele deu cerca de cem passos em seu caminho habitual. Um homem saiu dos arbustos, lhe estendeu uma bolsa roxa, dizendo: “um presente para o senhor”. Mal tocou na bolsa, Caspar Hauser sentiu uma picada. Nisso, o homem sumiu. Caspar Hauser deixou a bolsa cair e foi para casa se arrastando. Mas a ferida foi fatal. O levou à morte três dias mais tarde. Antes disso, foi interrogado. Não foi esclarecido se a pessoa que o ferira agora era a mesma que tentara matá-lo quatro anos antes, em Nuremberg. Permanecia o mistério. Tanto que havia até pessoas afirmando que o próprio Caspar Hauser infligira o ferimento a si mesmo. Mas a bolsa foi encontrada. E somente para complicar mais o mistério. Ela não continha mais que um pedaço de papel dobrado, que com letras espelhadas dizia o seguinte: “Hauser pode lhes dizer exatamente quem sou e donde venho. Para poupar o empenho dele, eu mesmo lhes direi donde venho. Venho da fronteira da Baviera. Quero até mesmo lhes dizer meu nome.” Em seguida vinham apenas três letras maiúsculas: MLO.

Já contei para vocês que existem 49 volumes de atas nos Arquivos do Estado em Munique. O rei Ludwig I, que estava interessadíssimo no caso, disse ter folheado todos esses volumes. Depois disso, vieram outros tantos eruditos para folhear também. A disputa sobre se Caspar Hauser era ou não um príncipe de Baden ainda não foi esclarecida. Todos os anos, um ou outro livro é publicado com a afirmação de que o mistério foi finalmente resolvido. Aposto 100 contra 1: quando vocês crescerem, ainda

haverá gente que não consegue largar esta história. Se um livro novo cair em suas mãos, recomendo que o leiam, para ver se contém a solução que este programa de rádio fica devendo.

•••

Da lista de livros lidos por Benjamin consta uma variedade de romances policiais, novelas de suspense, de crimes. Eis alguns desses livros, acompanhados de traduções ao português: Blaise Cendrars: *Moravagine* [*Moravagine*, tradução Dorothée de Bruchard, 2003]; Jean Cocteau, *La voix humaine* [*A voz humana*, tradução Carlos de Oliveira, 1999]; E. T. A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi* [*O ourives Cardillac e a Senhorita de Scudéry*, tradução Maria Aparecida Barbosa, 2020] vários de Georges Simenon, (entre eles) *Les inconnus dans la Maison* [Estranhos na casa, tradução Roldão P. Simas Filho, 1984].

DR. FAUSTO

Quando criança, aprendi História do [Friedrich] Neubauer, acredito que muitas escolas ainda empregam esse livro hoje em dia, mas talvez a edição atual seja diferente. Na edição antiga, o mais marcante era que a maioria das páginas trazia diferenciados textos em fontes grandes e textos em fontes pequenas. Os de fontes maiores se referiam a príncipes, guerras, armistícios, tratados, datas, etc., era preciso aprender isso, não me agradava tanto. Em fontes menores vinha a chamada história cultural, que tratava de costumes e tradições das pessoas em épocas passadas e suas respectivas convicções, sua arte, sua ciência, seus feitos, etc. Isso não era preciso decorar, mas apenas ler, o que me agradava imensamente. Se dependesse de mim, poderia ser até mais, mesmo se viesse impresso em fontes ainda muito mais miúdas. A aula não abordava muito esses conteúdos. O professor de Alemão dizia: será um tema na aula de História, e o professor de História dizia: provavelmente já ouviram isso na aula de Alemão. No final das contas, em geral, não ouvíamos nada.

Sobre Fausto, por exemplo, imagino que nos diziam que o grande drama de Goethe tinha como base a história de tradição mais que bicentenária a respeito da vida do grão-mágico Johann Faust e do pacto selado com o Diabo, nos diziam que sua vida foi descrita em dez ou vinte livros, reportando-se todos eles a dois, tendo sido o primeiro publicado em 1587 e o segundo em 1599, nos diziam talvez também que Dr. Johann Faust certamente vivera, de fato, e isso era tudo. Como os primeiros livros se referiam a ele, aos tantos feitiços, viagens e aventuras que viveu, nada disso nós ouvimos, embora fossem importantes não somente por auxiliarem

a compreensão ampla do *Fausto* de Goethe, mas também por serem divertidos.

Para que possamos pegar o bonde andando, contarei para vocês uma das histórias de magia das mais loucas, principalmente porque não tem semelhança nenhuma com o que eu já tenha encontrado em qualquer livro de contos. Sim, claro que sucede que um mágico corte a cabeça de alguém e depois a recoloca no lugar de forma prodigiosa. Mas escutem só esta história:

“Quando certa vez Fausto foi recebido na taverna por alguns amigos diletos, eles quiseram de todo o jeito que ele mostrasse o encanto de decapitação e recolocação da cabeça de uma pessoa. O criado da casa se dispôs a ser a cobaia, e Fausto decepcionou-o com a cabeça. Ao tentar recolocá-la de volta, não funciona, daí ele deduz que um dos hóspedes o impedia, contrapondo-se com um feitiço. Fausto adverte os convivas e, uma vez que o culpado não larga mão, faz com que um lírio brote da mesa e, com a faca, corta a flor. Ato contínuo, a cabeça do convidado que vinha inibindo a magia de Fausto caiu de seu tronco. Fausto se apressou a recolocar a cabeça do criado no tronco e saiu rápido dali.”

Tais peças foram então chamadas pela erudita designação magia *innaturalis*, ou seja, magia não-natural. Em contraste com magia *naturalis*, magia natural, que equivale ao que chamamos agora de física, química e técnica. A Fausto, como lemos no primeiro livro *Fausto*, interessava o primeiro tipo de encantamento, flagrante e ultrajante, através do qual desejava obter riquezas em abundância, boa comida, vinhos caros, viagens a terras distantes em cima de um tapete mágico e coisas parecidas. Ao passo que o Fausto no teatro, na peça de fantoches, de que falaremos adiante, e no drama de Goethe, é um homem que se vende ao Diabo, a fim de se familiarizar com os segredos da natureza, ou seja, com a magia

natural. Sim, o espetáculo de fantoches começa com o Diabo no Inferno falando com seu ministro Charon, lhe dizendo como tudo está se tornando entediante, são sempre esses miseráveis infelizes que chegam no inferno, “gostaria de trazer um grande homem para cá”. E com isso o Demônio Mefistófeles vai à casa de Fausto, a fim de seduzi-lo.

Contando brevemente, esse Fausto nasceu provavelmente no sul da Alemanha por volta de 1490, e depois se empenhou aos trancos e barrancos como estudante, ora fazendo palestras, ora dando aulas, como era comum naquela época e, segundo mostram os registros universitários em Heidelberg, terminou o doutorado em 15 de janeiro de 1509. Após o doutorado tem início o percurso das aventuras, em 1513 foi para Erfurt, onde se designava “Fausto, o semideus de Heidelberg”, depois seu caminho o levou talvez à Cracóvia e mais tarde provavelmente a Paris, onde ele esteve a serviço de Francisco I da França. Também esteve em Wittenberg. Nas *Conversas à Mesa de Lutero*, um trecho menciona Fausto. Porém, teve que fugir de Wittenberg, perseguido devido à sua feitiçaria e, finalmente, como sabemos pela crônica de Zimmer, ele morreu em uma vila de Württemberg por volta de 1539.

Da crônica do Conde Christof von Zimmern, onde se tem a única nota de morte de Fausto, encontramos algo ainda bem mais interessante. Ali se diz que Fausto legou uma biblioteca. Essa biblioteca teria sido passada ao Conde de Staufen, em cujas terras Fausto morreu. Em consequência disso, várias pessoas viriam com frequência ao Conde de Staufen, oferecendo preços altos para adquirir livros do espólio de Fausto. De fato, é sabido que um mago do século XVII pagou 8.000 florins por um volume intitulado *Conjurações infernais*.

Ora essa, o que seriam as conjurações infernais? São os encantamentos com que se crê ser possível invocar o Diabo ou outros espíritos, o bem e o mal. Não sei como descrevê-las para vocês. Os sinais não são letras nem números, no máximo lembram às vezes números árabes, às vezes hebraicos, às vezes enigmáticas figuras matemáticas. Significado eles não têm nenhum, exceto que os mestres da magia argumentam junto a seus aprendizes, se a conjuração de um espírito não vingar é porque não haviam desenhado com exatidão as figuras. Muitas vezes pode ser isso mesmo, pois são sinais tão intrincados que só se pode decalcá-los. Quanto às palavras de tal conjuração infernal, são uma algaravia de latim, hebraico e alemão, soam bem bombásticas, mas tampouco têm sentido. As pessoas pensavam diferente naquele tempo, vocês podem imaginar. É, essas invocações do inferno eram consideradas tão perigosas, que o tipógrafo de Frankfurt Johann Spieß, que em 1587 imprimiu o primeiro livro sobre Fausto, munindo-o de um prefácio, assinalou que, após refletir com cautela, ele teria retirado tudo o que pudesse causar susceptibilidades, em particular as conjurações do Inferno constantes da biblioteca mágica. Imaginem vocês uma tal biblioteca mágica, existiram de verdade várias na Idade Média, menos como um acervo de livros, muito menos impressos, mas, mais que isso, como uma pilha de cadernos manuscritos, semelhantes a cadernos de química ou de matemática. E as pessoas não estavam tão erradas quando pensavam que a posse desses livros poderia ser perigosa, pois era mesmo. Não porque o diabo entrasse em suas casas pela chaminé, mas porque se chegasse aos ouvidos da Inquisição que alguém estava empregando livros mágicos, sucedia prisão e acusação por feitiçaria. Sabemos de casos historicamente documentados em que a simples posse do popular livro do Dr. Fausto implicou em graves malefícios para certas pessoas. Sim, até

meras negligências poderiam conduzir a consequências funestas. Se vocês folhearem o livro de Goethe mais tarde, verão como um cachorrinho preto segue Fausto em sua caminhada de Páscoa para fora do portão da cidade. Mais tarde, no quarto de trabalho, o poodle o perturba com um comportamento barulhento, e o Fausto do livro de Goethe lhe dirige as seguintes palavras:

Se te aprouver ficar no quarto,
Cala o latir, perro! estou farto
Do uivo e ganido!
Hóspede tão intrometido
Eu não admito aqui comigo.
Que deixe, amigo,
Um dos dois este abrigo.
Sinto anular a hospitaleira oferta,
És livre, a porta vês aberta.
Mas que me surge à vista?
Não é possível que isso exista!
É realidade? é sombra informe?
Meu perro! que alto fica e enorme!
Que violento se ergue do chão!
Isto não é a forma de um cão!
Que assombração trouxe eu para casa!
Um hipopótamo parece já,
com goela atroz, olhos em brasa.
Contudo não me escapará!
Para pôr a tal cria do inferno entrave,
De Salomão nos vale a chave.”⁶⁸

68 Tradução de Jenny Klabin Segall. *Fausto Uma tragédia*. Editora 34, 2006, fls. 130-2.

Esse poodle é um Diabo transfigurado, nos livros mágicos isso é conhecido como prestigiar, o que poderia ser traduzido mais ou menos como encerrar feitiço ou magia [Zauberbold em alemão]. Os livros antigos dizem que, comandado por Fausto, o cachorrinho podia ficar branco, marrom e vermelho, no final da vida, Fausto o deu a um abade em Halberstadt, a quem a posse do poodle, no entanto, não trouxe alegria, muito pelo contrário, logo em seguida ele deu cabo da própria vida. O quanto estavam arraigadas na crença popular essas histórias de conjuração, vocês podem atinar, evocando o grande erudito Agrippa von Nettesheim que teve de ser defendido por um discípulo da acusação de feitiçaria. Os acusadores, entre outras justificativas, apontavam que ele estava sempre acompanhado de um cachorrinho preto.

Nas primeiras histórias do Fausto, havia muitas passagens que as pessoas recebiam assim, da mesma forma que fazemos hoje com histórias de fantasmas estranhas, às vezes horripilantes, às vezes divertidas, a gente não fica quebrando tanto a cabeça. Mas havia outras passagens e outros leitores. A etimologia permite ver, pelo nome, magia natural, que a física e a química não eram o oposto de magia, no sentido que são para nós hoje em dia. Assim, por exemplo, se em certas histórias a arte mágica de Fausto é comprovada pelo fato de ele mostrar a príncipes ou estudantes curiosos as imagens dos antigos gregos, Homero, Aquiles, a Dama Helena e outros, e se, por outro lado, certos leitores dessas histórias talvez já tivessem visto ou ouvido falar da lanterna mágica, esse conhecimento para eles não era refutação, mas, ao contrário, confirmação das artes mágicas do Dr. Fausto. Mais ainda, é claro, várias prescrições médicas que hoje podem nos parecer naturais e razoáveis eram tidas como mágicas. Ser capaz de usar a câmera obscura, em cujo princípio a lanterna mágica se baseia, era algo

tido como magia para esse público, daí o nome lanterna mágica; de maneira semelhante, a distinção entre os primeiros experimentos de viagens aéreas por balões naquela época e as viagens aéreas de Fausto com o tapete mágico não era tão nítida como é para nós hoje. É claro que, com razão, muitas prescrições médicas que hoje podem nos parecer naturais e razoáveis eram vistas como mágicas.

Feiticeiros e eruditos andavam de mãos dadas na época. O mago ou feiticeiro era detestado porque fizera pacto com o Diabo, mas, como estudioso, permanecia um ser superior, o que mais tarde foi fundamental no Fausto de Goethe. O espetáculo de fantoches, à sua maneira, também expressou esses matizes. Para que inclusive os espectadores mais simples pudessem ver claramente como o Fausto é um homem extraordinário, opunham-lhe o Palhaço na contracena, ele que também fez pacto com o Diabo, mas permaneceu tolo e ingênuo como sempre, no final da história conseguia até se safar. É a parte mais bonita do espetáculo de fantoches, como no final de *A vida de Fausto*, onde o pobre Fausto acossado encontra o chato do Palhaço, por quem o Diabo há muito tempo deixara de se interessar, enquanto o Fausto ele quer buscar em duas horas. É o trecho que leio a seguir:

Fausto: “Nenhures encontro paz e sossego, por todos os lados me persegue a imagem dos infernos. Oh, por que eu não me mantive firme em meu propósito, por que eu me deixei seduzir? Mas o espírito maligno soube aproveitar justamente meu ponto fraco; estou definitivamente condenado ao Inferno. Até Mefistófeles me abandonou, logo agora nesta hora infeliz, quando mais careço de distração. Mefistófeles, Mefistófeles, onde é que você está?”

Aí surge Mefistófeles como Diabo.

Mefistófeles: “Fausto, que tal, o que acha de mim?”

Fausto: “Que atrevimento é esse? Esqueceu que é obrigado a aparecer para mim na forma humana?”

Mefistófeles: “Não, agora não mais, pois o seu tempo se esgotou. Mais três horas, e você então será meu.”

Fausto: “Como assim, o que você está dizendo, Mefistófeles? Que meu tempo se esgotou? Mentira sua, isso sim. Apenas doze anos se passaram, portanto, ainda são doze anos, durante os quais você precisa ainda me servir.”

Mefistófeles: “Eu o servi durante 24 anos.”

Fausto: “Mas, como é possível uma coisa dessas – Você com certeza não está querendo mudar o calendário?”

Mefistófeles: “Não, isso eu não posso – mas tenha paciência, escute aqui. Você está pedindo mais doze anos?”

Fausto: “Com razão. Vinte e quatro anos é o que está escrito no nosso pacto.”

Mefistófeles: “Você está certo, mas nunca acordamos em que eu deveria servi-lo dia e noite. Mas você ficava atrás de mim dia e noite, de modo que é preciso acrescentar as noites e aí verá que nosso pacto está chegando ao fim.”

Fausto: “Oh, Diabo mentiroso, você está me enganando!”

Mefistófeles: “Não, você é que enganou a si mesmo.”

Fausto: “Me deixe viver só mais um ano.”

Mefistófeles: “Nem um dia.”

Fausto: “Só mais um mês.”

Mefistófeles: “Nem uma horinha a mais.”

Fausto: “Mais um diazinho, para que eu possa me despedir dos meus bons amigos.”

Mas Mefistófeles não se deixa engambelar. Serviu o que chega; “à meia-noite nós nos vemos”, com essas palavras então se despede de Fausto.

Nisso vocês podem imaginar o suspense e a empolgação lá no palco de fantoches, quando de repente o Palhaço vem se aproximando como guarda-noturno em passadas suaves e sem pressa, pachorrento marcando o tempo de hora em hora. Três vezes.

“Senhoras e senhores,
ouçam agora as horas,
passando e informando,
o relógio bateu 10 badaladas.”

e assim por diante: velhas cantilenas além de guardas noturnos.

Assim, Fausto tem duas horas de vida, duas horas até a meia-noite, nisso ainda encontra o Palhaço nos últimos quinze minutos. E para evitar que apesar de todos os seus atos vergonhosos sintamos pena de Fausto na hora em que o Demônio vai finalmente levá-lo para o Inferno, e possamos sentir todo o seu desespero de forma tangível, o poeta desse antigo espetáculo de fantoches faz com que Fausto busque se livrar das garras do Diabo com uma artimanha bem reles, que fracassa, é o que você vão ouvir agora:

Palhaço de repente vê Fausto e diz: “Ora só, boa noite, Sr. Faustinho, boa noite. O senhor ainda tá na rua a uma hora dessas?”

Fausto: “Ah, sim, meu criado, não tenho sossego em lugar nenhum, nem na rua, nem em casa”.

Palhaço: “É bem feito para o senhor. Veja, eu também estou numa enrascada – o senhor ainda me deve o dinheiro das despesas

do mês passado. Faça a bondade de me dar agora – estou na maior petimba.”

Fausto: “Ah, meu criado, não tenho nada – o Demônio me deixou tão pobre, eu nem sou mais meu. (Mas se virando para o lado, diz:) Vou tentar me safar do Diabo por meio desse palhaço. – (E, querendo passar a perna no Palhaço, diz:) É, meu caro criado, dinheiro não tenho, mas não quero deixar esse mundo sem antes acertar nossa dívida. Por que é que não fazemos o seguinte: tire a sua roupa e em troca vista a minha, desse modo você recebe o pagamento e eu líquido a minha dívida?”

Mas Palhaço balança a cabeça: “Ah, não, o Diabo vai acabar levando a pessoa errada no final. Não, em vez de arriscar a cometer um erro desses, eu prefiro deixar o dinheiro de presente. Em troca, eu queria que o senhor me fizesse um favor.”

Fausto: “Claro, com prazer!”

Palhaço: “Dê lembranças pra’ minha vó, ela está no Inferno número 11, logo à direita quando entra.”

E Palhaço sai correndo embalado. Mesmo estando atrás do palco, ainda dá para ouvi-lo cantar:

“Senhoras e senhores,
me deixem lhes avisar,
mantenham o fogo e as brasas,
logo o Diabo Fausto vem buscar.”

Aí soam as doze badaladas e, em meio a trovões, enxofre e relâmpagos, uma legião inteira de demônios vem do inferno buscar Fausto. Goethe assistiu a esse teatro de fantoches quando criança. Antes de completar trinta anos, começou a escrever Fausto e, aos oitenta anos, terminou a segunda parte. Seu Fausto também

fez um pacto com o Diabo, e o Diabo também quer pegá-lo no final. Mas nos 250 anos entre o lançamento do primeiro livro de Fausto e a conclusão do Fausto de Goethe, a humanidade tinha se transformado. Ficou cada vez mais claro que o que atraía as pessoas anteriormente para a magia não era, em geral, a ganância, a maldade ou a preguiça, mas a sede da erudição e da grandeza espiritual. Goethe demonstrou isso em seu drama Fausto. É por isso que o Diabo deve, no desfecho, retroceder diante da hoste de anjos que ocupam todo o palco.

CAGLIOSTRO

Eu vou lhes contar hoje a história de um grande vigarista. Grande, e com isso não quero dizer apenas que o homem podia trapacear desmedida e descaradamente, mas que o fazia com excepcional habilidade. Não era somente célebre na Europa inteira pelas suas trapaças, mas era reverenciado por dezenas de milhares de pessoas quase como um santo, e seu retrato circulou em inúmeras gravuras, pinturas e esculturas durante os anos 1760-80. Ele praticava conjurações de espíritos, curas prodigiosas, alquimia na fabricação de ouro, tratamentos para revitalização do corpo humano, tudo isso em plena Era do Iluminismo, quando, como sabem, as pessoas se mostravam particularmente céticas diante de criaturas fabulosas da tradição, se guiavam por um entendimento próprio e sem amarras, em suma, deveriam estar bem imunes a homens do feitio desse Cagliostro. Porque ele, não obstante, ou melhor, graças a isso, foi tão bem-sucedido naquela época, é algo a que nos dedicaremos adiante.

Até hoje, não se sabe exatamente donde veio Cagliostro. Mas uma coisa é certa: ele não vinha do lugar donde alegava vir, de Medina, nem definitivamente vinha do Oriente, porém, isso, sim, era originário da Itália, talvez até mesmo de Portugal. A respeito da juventude de Cagliostro se sabe que recebeu sua primeira educação de um boticário e, concomitantemente, já vinha se especializando em todos os tipos de artes inúteis, como caça a tesouros, falsificação de manuscritos, mendicância e similares. Ao longo da vida, nunca suportou se estabelecer num lugar por muito tempo. Como andarilho, sua vida terminou e, como andarilho, sua vida começou. Mas, de todas as estações, nenhuma é mais importante

do que Londres, onde chegou pela primeira vez por volta de 1750. Lá, conheceu a Ordem dos Maçons e provavelmente conseguiu também se tornar membro dela. As provas bizarras e fantásticas a que foi submetido - uns de vocês devem estar familiarizados com a prova do fogo e a prova da água da “Flauta Mágica”, são as provas de admissão na maçonaria - experiências que, em Londres, conferiram às suas fantasias e aos seus castelos no ar uma consistência inabalável. Conceber um sentido especial como o dos maçons se tornara o objetivo da vida de Cagliostro. Os maçons legítimos constituíam uma sociedade que nada tinha a ver com magia, mas, isso sim, com objetivos em parte filantrópicos, em parte políticos. Havia vínculos entre ambos, pois a atividade política dos maçons se opunha contra a tirania terrível de muitos governantes europeus da época. E é claro, com isso, se opunha igualmente contra o papa. Agora, para Cagliostro, esse objetivo relativamente sóbrio não bastava. Queria fundar uma nova Maçonaria, a chamada Maçonaria Egípcia, um tipo de sociedade mágica cujas regras ele tirara da própria cartola. Sim, eram objetivos que tinham um alcance mais amplo. Essa Maçonaria Egípcia deveria, ao contrário da genuína, não ser hostil, mas amigável frente ao papado. Cagliostro queria reconciliar os maçons com o papa e, como mediador entre essas duas instâncias poderosas, conquistar a influência suprema dentro da Europa.

Por mais que esse homem extraordinário tenha sido um sucesso em toda a Europa com vigarices que hoje em dia dificilmente levariam alguém de Berlim a Magdeburg, vira e mexe ele se deparava com gente que não se deixava impressionar. Não estou falando dos médicos que se voltavam ferozmente contra ele, onde quer que estivesse, menos movidos pela ciência da sua fraude que pela inveja do seu êxito. Cagliostro procedia de acordo com o velho artifício dos charlatães: onde se estabelecesse por um tempo, cuidava de

divulgar publicamente que dispensaria tratamento gratuito aos indigentes. E cumpria mesmo essa promessa. En passant, deixava as muitas pessoas distintas, que naturalmente também buscavam sua assistência médica, saberem dos embaraços financeiros em que acabara se metendo em vista de sua magnânima filantropia. Para as pessoas abastadas e fidalgas era então uma questão de honra que ele aceitasse donativos. Portanto, não são médicos que temos em mente se falamos de pessoas que efetivamente se davam conta de seus expedientes. Tampouco do grande número de cientistas eminentes e homens sábios com quem travou conhecimento pela vida e que perceberam suas artimanhas. Não, para se referir a Cagliostro assim dura e francamente, sem reservas, talvez só mesmo um homem de vida prática e austera, e não por acaso uma das referências mais hostis, mas também mais contundentes e explícitas, que temos à aparência e ao comportamento de Cagliostro, provém de um homem de negócios bem viajado:

“Nunca tinha visto um charlatão tão sem vergonha, pisoteando tudo pela frente, se arvorando de cabeça erguida”, escreve ele. É um sujeito miúdo, gordo, de compleição larga, pescoço volumoso e rígido, cabeça redonda, cabelos pretos, testa atarracada, sobrancelhas arqueadas bem marcadas, olhos pretos, fofos, turvos, movendo-se incessantemente, nariz meio curvo, narinas largas e arredondadas, lábios carnudos, grossos e afastados um do outro, queixo redondo, firme e proeminente, mandíbula férrea apertada, pessoa viva, castanho-avermelhada, com voz possante e vibrante. Esse é o milagreiro, vidente, médico filantropo e benfeitor, que anos a fio vive por aquelas bandas em meio ao requinte, sem que alguém possa atinar de onde tira o dinheiro. Não se pode deixar de desejar a todos os adoradores embaçacados que o rodeiam a felicidade de que, uma vez diante de seus olhos, alguém

se dê ao trabalho de adotar contra ele a mesma postura insolente, e tratá-lo, de maneira recíproca, de cima para baixo; logo se darão conta da figura infeliz que o fanfarrão faria, sem dons naturais nem educação suficiente para enfrentar semelhante antagonista por um minuto sequer. Fisicamente, é claro, o homem teria que ser forte o suficiente para ser capaz, numa emergência, de sustentar com uma mão o moleque gigante janelado afora e ouvir sua confissão entre o suspense e a queda.”

Esse honrado negociante, como vocês veem, não mede as palavras. Mas vai longe demais. Não foi por acaso que, nos primeiros quarenta anos de vida, Cagliostro jamais encontrou antagonista à sua altura. E a explicação para essa soberba tem sido objeto das mais diversas conjecturas. Muitos acreditam que seria seu olhar, ninguém, a quem ele olhasse de frente, poderia se esquivar de seu domínio. Além disso, as pessoas daquela época quase sempre se inclinavam a se submeter a tais experiências. Quanto menos elas se interessavam pelos assuntos da Igreja, do sacerdócio, etc., mais se mostravam atraídas por um tipo de magia natural que se acreditava, então, ter sido revelada no homem, ou melhor, primeiramente nos animais, na forma do chamado magnetismo. E o que faltava a Cagliostro em termos de ciência e formação, ele substituíra por um senso teatral extraordinário. Basta ouvir uma das palestras que ele ministrava por todo o lado, para entender a incrível popularidade que elas alcançavam:

Usando talar preto, chapéu preto com uma imensa aba larga sobre a cabeça, ele se sentava numa espécie de trono sob um baldaquim de brocado, num salão quase totalmente obscurecido, cujas paredes eram revestidas de veludo preto. A caminho do trono, porém, ele atravessava a chamada rua de aço, um corredor composto pelos mais ilustres fiéis, que formavam alas cobertas

por suas espadas erguidas se cruzando ao centro. As velas que iluminavam parcamente o salão se dispunham sobre candelabros, em grupos de sete ou nove - números aos quais Cagliostro atribuía especial significado. Além disso, havia no ar o aroma de incenso que saía de recipientes de cobre e o jogo de luzes em um grande jarro cheio de água, através do qual Cagliostro em pessoa previa o futuro ou fazia com que fosse previsto por uma criança. As palestras propriamente ditas, entretanto, começavam quando ele tomava em mãos um volumoso livro de pergaminho e lia nele, em variegada profusão, fórmulas de conjuração, encantamentos para refinar tecidos grosseiros em seda, para tornar pequenas pedras preciosas ao tamanho do ovo de galinha e assim por diante. Vocês hão quem sabe de perguntar, o que queria Cagliostro com tudo isso? Com efeito, não se deve pensar que alguém que só busca viver bem, comer e beber do bom e do melhor arranje força e fantasia para manter a Europa em êxtase por vinte anos com seus embustes. A Cagliostro interessava tanto a majestade fictícia dos maçons, o poder, quanto a riqueza. Mas há algo mais. Ninguém pode passar décadas com toda sua energia voltada a feitiços mirabolantes; falando de vida eterna, da pedra filosofal, do sétimo livro de Moisés e de mistérios do gênero que ele alega ter desvendado, sem no final das contas crer em tais coisas. Ou, para falar mais correta e precisamente: Cagliostro podia não acreditar naquilo que contava às pessoas, mas sem dúvida acreditava que seu poder de fazê-las acreditar nas mentiras totalmente imaginárias era na realidade tão precioso como a pedra filosofal, a vida eterna e o sétimo livro de Moisés juntos. E eis aí o cerne profundo de suas mentiras. Cagliostro, na verdade, era tremendamente poderoso pela autoconfiança, pela fé na própria capacidade de persuasão, pela força de sua imaginação, pelo seu conhecimento das pessoas. Essa convicção deve ter crescido nele

a tal ponto que se tornou uma sorte de religião secreta, embora diferente da que ensinava a seus discípulos. Isso chamou tanto a atenção de Goethe, a ponto de levá-lo a escrever um drama sobre essa figura, *O Grande Cophta*.⁶⁹ Mas o que vocês dificilmente devem ter ouvido falar é que o próprio Goethe fez certa vez o papel de Cagliostro: não perante o mundo, mas perante a família de Cagliostro. Em *Viagem à Itália*, ele conta que estava sentado à mesa de uma estalagem em Palermo, e a conversa girou em torno de Cagliostro e de seus parentes pobres que moravam na cidade; ele, Goethe, teria manifestado o desejo de conhecer a família desse homem extraordinário; e que teria sido difícil estabelecer o contato. Finalmente, como isso só teria se tornado possível, na medida em que ele alegou ter encontrado pessoalmente Cagliostro e recebido recomendações para seus familiares. Relata ainda das esperanças que o encontro teria despertado na família e da maneira como ele próprio se censurou por essa mistificação. Enfim, da maneira como ele, Goethe, para se livrar da autocensura, após o retorno a Weimar, enviou uma vultosa quantia à pobre família que acreditou ter recebido um presente de Cagliostro.

Vocês devem ter notado que mal falei da vida real de Cagliostro. É de propósito, deixo isso de lado. Pois cada etapa da vida desse sujeito se entremeia com tantas e tão intrincadas histórias que seria necessário um longo livro para contá-las. Em todo caso, o fim dessa vida é a história do jarro que durante muito tempo vai ao poço até quebrar. Em trinta anos, Cagliostro finalmente chegara a um ponto em que, onde quer que passasse, histórias antigas e bem inconvenientes se encontravam latentes, esperando apenas que ele reaparecesse, para novamente ressurgir à boca do povo. Suas

69 *O Grande Cophta - uma comédia em 5 atos*, como recentemente traduzido ao português.

permanências nos lugares foram ficando cada vez mais breves e, no fim, era uma única fuga. Nessa reviravolta para pior o grande jornal *Der europäische Kurier* [o correio europeu] desempenhou um papel tão relevante e estranho, que lhes contarei adiante. Entre as várias maluquices médicas e químicas que Cagliostro tentava alardear estava a história do porco. Ele mandou imprimir em algum lugar que em Medina, cidade de onde afirmava provir, os moradores se livravam de leões, tigres e leopardos, alimentando porcos com arsênico para depois soltá-los na floresta e, ali, ao serem destroçados por animais selvagens, causavam, em contrapartida, sua morte. Morand, editor do jornal *O correio europeu*, noticiou a história e a levou às vias de fato. Cagliostro se aborreceu tremendamente com isso, e lhe propôs um desafio bizarro. A 3 de setembro de 1786 ele encomendou um folheto com um convite dirigido a Morand, para que no dia 9 de novembro ambos comessem um leitão engordado à moda medinense. Ele apostava 5 mil florins que, com isso, Morand morreria, e ele se manteria são. Convenhamos, é uma exigência e tanto que alguém morra e ainda por cima pague 5 mil florins da aposta perdida. Presume-se que Morand não queria aceitar a aposta. Ao contrário, através do *O correio europeu*, iniciou uma campanha de divulgação de todos os fatos e rumores que circulavam contra Cagliostro. Cagliostro precisou fugir para Roma, embora em nenhum outro lugar pudesse se sentir menos seguro, devido à sua ligação com os maçons. Amigos o informaram a tempo do plano da Inquisição de ir detê-lo. Cansado, porém, Cagliostro resolveu ficar. Em 1789, o Papa Pio VI mandou prendê-lo e encarcerá-lo em Castel Sant'Angelo, e a Inquisição abriu o processo contra ele. A maior parte do que hoje em dia sabemos acerca de Cagliostro se deve a esse julgamento que, ao que tudo indica, foi conduzido com muita acuidade, mas também com surpreendente brandura. Não obstante, ele teve de encerrar com a sentença de morte por

heresia. Em 1791, o papa concedeu a Cagliostro indulto da pena, mantendo a prisão perpétua. Mais tarde, ele morreu na prisão de San Leone, perto de Urbino.



Há muitas lições a serem extraídas da história, se for o caso. É possível facilitar as coisas, dizendo simplesmente que os estúpidos não desaparecem. Observando atentamente, porém, há uma verdade ainda mais valiosa no desfecho da história de Cagliostro.

Mencionei lá no começo o Iluminismo, uma era em que as pessoas se mostravam críticas em relação às tradições do Estado, da religião e da Igreja, e a que, com efeito, devemos grandes avanços na liberdade e na cultura. Foi exatamente nessa época de liberdade e consciência crítica do Iluminismo que Cagliostro deixou suas habilidades se expandirem com tamanho êxito. Como isso foi possível? Resposta: justamente pelo fato de as pessoas terem se convencido tão firmemente de que o sobrenatural não era verdadeiro, elas nunca se deram ao trabalho de parar a fim de refletir a sério sobre o assunto e assim caíram vítimas de Cagliostro, que as enganou a respeito do assunto com a destreza de um ilusionista. Se tivessem convicções menos rígidas e mais capacidade de observação, não teriam passado por isso. Eis aqui, assim, outra lição dessa história: a capacidade de observação e o conhecimento da natureza humana valem, em muitos casos, mais do que um ponto de vista certo e inabalável.

TERREMOTO EM LISBOA

Durante uma espera na farmácia, vocês já tiveram a oportunidade de observar como o farmacêutico manipula uma receita? Grama por grama ou décimo por décimo numa balança com pesos muito finos, ele vai pesando todas as substâncias e pozinhos que compõem o produto final. Quando eu lhes conto algo na hora do rádio, sinto que trabalho à maneira do farmacêutico. Meus pesos são os minutos, e tenho que ponderá-los com precisão, quanto disso, tanto daquilo, para que a mistura esteja correta. - Mas o que que é isso? pra quê falar uma coisa dessas? Se o senhor quer falar do terremoto de Lisboa, vai logo ao assunto, comece do começo. Depois, prossegue contando o que sucedeu. É, mas se eu fizesse assim, acho que vocês não iriam gostar. Casa após casa desmoronando, uma família após outra morrendo; os horrores do fogo que se espalhava cada vez mais e os horrores das inundações, a escuridão e as pilhagens e os lamentos dos feridos e as queixas dos que estavam em busca dos seus familiares - ouvir tudo isso e nada mais que isso não seria agradável para ninguém, e justamente essas coisas é que são mais ou menos as mesmas em todas as catástrofes da natureza.

Mas o terremoto que destruiu Lisboa em 1º de novembro de 1755 não foi apenas um desastre como milhares de outros, porém, em muitos aspectos, único e bem estranho. E eu quero lhes contar desses aspectos incomuns. Antes de mais nada, no entanto, foi um dos maiores e mais destrutivos terremotos que já tiveram lugar. Esta não é a única razão pela qual, como poucos eventos, ele chamou a atenção e preocupou o mundo inteiro naquele século. A destruição de Lisboa seria como falar hoje da destruição

de Chicago ou Londres. Em meados do século XVIII, Portugal ainda estava no auge de seu portentoso poder colonial. Lisboa era uma das cidades comerciais mais ricas do mundo; seu porto na foz do Tejo estava repleto de navios ano após ano e alinhado com as enormes companhias mercantis de comerciantes ingleses, franceses, alemães e, acima de tudo, de Hamburgo. A cidade tinha 30.000 residências e bem mais de 250.000 habitantes, dos quais cerca de um quarto morreu no terremoto. A corte do rei era famosa por sua austeridade e seu esplendor, e nas tantas descrições da cidade de Lisboa publicadas nos anos anteriores ao terremoto se pode ler as coisas mais excêntricas da rígida solenidade com que, nas noites de verão, os cortesãos e suas famílias tinham audiências em carruagens na praça principal da cidade, o Rucio [sic], e, sem sair dos veículos, ficavam conversando um bocado. Do rei de Portugal, se tinha uma ideia tão sublime que um dos muitos panfletos, que difundiu descrições detalhadas do desastre por toda a Europa, não podia conceber que um soberano de tamanha grandeza pudesse se deixar afetar pela fatalidade. “Mas assim como a dimensão do desastre só pôde ficar clara quando tudo passou,” escreve o bizarro jornalista, “assim também é possível ter uma triste noção desta história, se levarmos em conta as circunstâncias do grande rei, tendo que passar um dia inteiro dentro da carruagem na mais precária condição acompanhado de sua esposa e abandonado por todos.” Os panfletos em que se lê coisas do gênero faziam as vezes dos jornais naquela época. Quem podia, obtinha depoimentos os mais completos possíveis de testemunhas oculares, depois imprimia e comercializava. E, de um desses relatos, com base no que vivenciei um inglês na ocasião residente em Lisboa, eu vou ler para vocês adiante.

Mas há uma razão especial para que esse acontecimento provocasse uma comoção tão profunda, fazendo com que inúmeros panfletos a seu respeito circulassem de mão em mão e novos depoimentos ainda viessem a público quase um século mais tarde. É que, em termos de amplitude, este terremoto foi o mais grave de que já se teve notícia. Em toda a Europa até a África, ele foi percebido e se calculou que, contando suas repercussões mais longínquas, ele compreendeu uma área equivalente a 2,5 milhões de quilômetros quadrados. Os tremores mais fortes alcançaram, de um lado, as costas do Marrocos, do outro, as costas da Andaluzia e da França. As cidades de Cádiz, Jerez e Algeciras foram quase completamente destruídas. Em Sevilha, segundo uma testemunha, as torres da catedral tremeram como bambus ao vento. Mas abalos mais violentos se propagaram através do mar. Da Finlândia até o Caribe holandês, se sentiu o movimento violento das águas, e se estimou que a vibração do oceano da costa portuguesa até a foz do Rio Elbe se propagou com uma velocidade extraordinária, que seria de um quarto de hora. Isso concerne ao que foi sentido no momento do terremoto. Mas o que estimulou mais profundamente a imaginação das pessoas daquela época foram os fenômenos naturais estranhos observados nas semanas que antecederam o terremoto, a posteriori e nem sempre sem razão, compreendidos como premonições do desastre. Duas semanas antes do dia terrível, por exemplo, vapores irromperam subitamente da terra em Locarno, no sul da Suíça, e em duas horas se transformaram numa névoa avermelhada que à noite irrompeu em forma de chuva púrpura. Nesse entretempo, se conta que ocorreram na Europa Ocidental terríveis furacões combinados com tempestades e enchentes. Oito dias antes do abalo, nas proximidades de Cádiz, a terra se cobriu com grande quantidade de minhocas rastejantes.

Ninguém naqueles tempos estava mais absorvido por esses estranhos fenômenos que o filósofo alemão Kant⁷⁰, cujo nome alguns de vocês talvez já tenham ouvido falar. Ele era um jovem de 24 anos quando sucedeu o terremoto e, nem antes, nem depois disso, saiu de sua cidade natal, Königsberg, mas com incrível zelo ele compilou o que pôde com as notícias do terremoto, e o breve tratado que escreveu sobre isso constitui, na verdade, o início da geografia científica na Alemanha. Certamente o início da ciência sísmica. Gostaria de lhes reportar um pouco do caminho que esta ciência percorreu desde a descrição do terremoto de 1755 até os dias de hoje. Mas tenho que cuidar para que o inglês, de cujas vivências durante o terremoto ainda quero lhes falar, não se interponha no caminho. Está impaciente à espera, porque após 150 anos sem que alguém lembrasse seu caso, ele quer tomar novamente a palavra e me permite lhes transmitir em suma o que sabe do assunto terremotos. Antes, um detalhe. As coisas não são como vocês imaginam. Pois aposto que se eu pudesse fazer uma pausa breve e lhes pedisse para explicar o que entendem de terremoto, vocês pensariam imediatamente em vulcões. De fato, as erupções vulcânicas sempre têm sido associadas a terremotos, ou pelo menos anunciadas por eles. Assim, durante 2000 anos, desde os antigos gregos passando por Kant e até por volta de 1870, as pessoas acreditavam que os terremotos vinham de gases e vapores ardentes no interior da Terra e similares. Mas assim que a questão foi investigada com instrumentos de medição e com cálculos, de cuja acuidade e precisão vocês nem têm noção - e a minha noção também é mínima - enfim, assim que a questão foi investigada, se verificou algo bem diferente, pelo menos no que se refere a grandes terremotos como o de Lisboa. Eles não surgem do interior mais

70 Immanuel Kant (1724-1804). Ou seja, em 1759 ele tinha 35 anos.

fundo da terra, que ainda é imaginado como sendo líquido, melhor dizendo, como substância lamacenta feito lava de fogo, mas sim de processos que ocorrem na crosta terrestre. A crosta terrestre perfaz uma camada de cerca de 3000 km de espessura. Há uma agitação incessante nessa camada; suas massas estão constantemente se movimentando, tentando sempre de novo alcançar um equilíbrio umas com as outras. Certas causas que perturbam esse equilíbrio são conhecidas, outras vêm sendo continuamente pesquisadas. Uma coisa é certa. As alterações mais significativas sucedem em função do processo do arrefecimento contínuo da terra. Através dele, sucedem fortes tensões nas massas rochosas, e elas acabam se despedaçando e em rearranjo se deslocando em busca de novo equilíbrio, o que percebemos como terremoto. Outras modificações se dão pela erosão das montanhas que com isso ficam mais leves, pela sedimentação aluvial no fundo do mar que assim fica mais pesado. Tempestades, sobretudo as outonais, revolvem a superfície do nosso planeta, e atualmente está em curso uma sondagem a respeito dos efeitos que a atração de outros corpos celestes exercem sobre a superfície da Terra. - Mas, vocês diriam, se for assim, então a Terra nunca poderá realmente repousar, deve haver terremotos o tempo todo. Estão certos. É isso mesmo. Os sofisticados sismógrafos que existem atualmente - há [por volta de 1930] exclusivamente na Alemanha 13 observatórios de sismos distribuídos em várias cidades - são instrumentos sutis que nunca ficam completamente parados, o que significa que a Terra, sim, se move sem cessar, mas de tal forma, que, em geral, nada sentimos.

A situação é pior se, de repente, do nada, o tremor se torna perceptível. Em plena luz do dia, tomando aqui ao pé da letra. “Pois”, escreve nosso inglês, que agora finalmente assume a palavra, “o sol brilhava em seu esplendor. O céu estava perfeitamente

limpo e claro, e não se podia pressentir o menor sinal de qualquer intempérie natural, quando entre 9 e 10 da manhã, hora em que eu estava sentado à escrivaninha, a mesa se moveu, o que, por eu não ter ideia do que era aquilo, me surpreendeu bastante. Enquanto eu ainda estava refletindo sobre o que era aquilo, a casa tremeu de cima a baixo. Sob o chão um trovão estremeceu, como se uma tempestade se anunciasse ao longe. Mas agora eu larguei imediatamente a pena e me debandei. O perigo era grande, mas ainda havia esperança de que a coisa toda transcorresse sem maiores contratemplos; só o instante seguinte pôs fim à dúvida. Ouvia-se um ruído terrível, como se todos os edifícios da cidade estivessem desabando. Também minha casa foi tão abalada que os andares superiores desmoronaram na mesma hora, e os aposentos que eu ocupava balançaram de tal maneira que as minhas coisas caíram amontoadas. Eu esperava ser atingido e morto a qualquer momento, pois as paredes tombavam e enormes pedras se soltavam dos rejuntes, enquanto as vigas do teto se espalhavam voando pelos ares por tudo que é lado. Foi então que o céu escureceu de todo, a ponto de não ser possível identificar qualquer objeto. Uma escuridão egípcia se instalou, seja como resultado da imensa poeira causada pelo desabamento das casas, seja porque muitos dos gases sulfurosos se desprenderam de dentro da terra. Finalmente a noite voltou a se iluminar, a força dos impactos foi cedendo aos poucos; readquiri um pouco a serenidade e passei os olhos em torno. Percebi que até então eu devia minha vida a uma pequena coincidência; se estivesse vestido, teria certamente fugido para a rua e teria morrido aniquilado pelos prédios que caíam abaixo. Bem depressa eu pus a roupa e os sapatos e depois saí correndo para a rua em direção ao adro da Cemitério São Paulo, local onde julguei que estaria em maior segurança. Ninguém estava então em condições de reconhecer a rua em que morava,

muitos nem saberiam responder o que lhes tinha acontecido, tudo se encontrava bagunçado e ninguém sabia dizer onde tinha ido parar sua família. Da elevação do cemitério, pude testemunhar um espetáculo horrível: até onde a vista alcançava lá longe no mar, grande quantidade de navios oscilava e se batia um contra o outro, como se a mais violenta tempestade tudo agitasse. De repente, o sólido cais afundou na praia e levou consigo todas as pessoas que pensavam estar seguras em cima dele. Os barcos e as embarcações, em que tantos buscavam resgate, foram de súbito sequestrados pelo mar.” Como sabemos por outros relatos, foi cerca de uma hora após o segundo e mais devastador tremor, que aquela enorme onda do mar de 20 m de altura, avistada ao longe pelo inglês, se bateu contra a cidade. À medida que a gigantesca onda ia retrocedendo, o leito do Rio Tejo aparecia de repente ressecado; o recuo foi tão violento que levou consigo toda a água do rio. “Quando a noite caiu sobre a cidade desolada”, conclui o inglês, “ela parecia ter se tornado um mar de fogo: era tão claro que dava para ler uma carta. Havia pelo menos 100 incidências de incêndios, as chamas ardentes duraram seis dias. O que o terremoto poupou, o fogo consumiu. Petrificadas de dor, milhares de pessoas contemplavam o fogaçu, enquanto mulheres e crianças imploravam auxílio a tudo quanto é anjo e santo. Ao mesmo tempo, a Terra continuava estremeando, ora mais, ora menos, às vezes sem interrupção por um quarto de hora.

Eis o que aconteceu naquele fatídico dia 1º de novembro de 1755. O infortúnio que provocou é um dos poucos em que a humanidade permanece, ainda hoje, à mercê, como há 170 anos. Mas também aqui a tecnologia encontrará recursos, ainda que indiretos, através da previsão. Por enquanto, ao que tudo indica, os órgãos sensoriais de certos animais ainda são superiores aos nossos mais sensíveis instrumentos. Diz-se que, em especial, cães mostram

uma inquietação tão inconfundível dias antes de um terremoto, que são empregados como auxiliares nas estações de alerta em regiões de risco. Esse é o fim dos meus 20 minutos, e espero que não tenham sido longos demais para vocês.

UM *OUTSIDER* SE FAZ PERCEPTÍVEL. SOBRE [OS *FUNCIONÁRIOS*], DE S. KRACAUER

Ancestral, talvez tão antigo como a própria literatura, é nessa última o tipo do descontente. Tersites, o detrator homérico, o primeiro conjurado, o segundo e o terceiro nos dramas de reis de Shakespeare, o resmungão no único grande drama da Guerra Mundial, são as variadas encarnações da mesma figura. Mas a fama literária do gênero parece não ter animado seus exemplares vivos. Eles costumam passar pela vida anônimos e reservados, e já constitui um acontecimento para o fisionomista que um membro da estirpe chame a atenção para si mesmo e declare publicamente, a céu aberto, que não pretende seguir participando do jogo. Aquele de quem nos ocupamos aqui não procede exatamente assim. Um lacônico S. antes do sobrenome nos impede de identificar logo sua pessoa. O leitor, de outro modo, se confronta com esse laconismo no interior do livro: como nascimento da humanidade a partir do espírito da ironia. S. lança um olhar aos tribunais do trabalho e a luz inclemente lhe revela aqui “não necessariamente os homens miseráveis, senão circunstâncias, geram miséria”. Em todo o caso, uma coisa é certa: este homem não quer seguir participando do jogo. Se recusa a botar uma máscara a fim de participar do carnaval que seus contemporâneos põem em cena - até deixou em casa o barrete de graduação de sociólogo - e rudemente abre caminho através das massas para arrancar aqui e ali a máscara de um sujeito particularmente desavergonhado.

É fácil compreender por que ele recusa qualificar seu empreendimento de reportagem. Em primeiro lugar, o radicalismo neoberlinense e a Nova Objetividade - esses padrinhos da reportagem

- são, a seu ver, igualmente detestáveis. Em segundo lugar, não agrada a um desmancha-prazeres que arranca máscaras, o insulto de retratista. Desmascarar é, para esse autor, uma paixão. Não é na qualidade de marxista ortodoxo, menos ainda de prático agitador que ele penetra dialeticamente na existência dos funcionários, mas sim porque penetrar dialeticamente significa: desmascarar⁷¹. Marx disse que o ser social determina a consciência; mas, ademais, que somente na sociedade sem classes a consciência será adequada àquele ser. Consequentemente, o ser social no Estado de classes é inumano na medida em que a consciência das diversas classes não pode se corresponder de modo adequado com o ser, senão de modo mediado, inapropriado e posposto. E em vista do fato de que essa falsa consciência das classes inferiores está fundada no interesse das superiores e a destas, nas contradições de sua posição econômica, a primeira tarefa do marxismo é conduzir a uma correta consciência - e a começar por certo nas classes inferiores que dessa sorte de consciência tudo têm a esperar. Nesse sentido, e originariamente somente nesse sentido, se pode dizer que o autor pensa em termos marxistas. Por certo, seu projeto o conduz tanto mais profundamente à estrutura global do marxismo do que a ideologia dos funcionários, que representa uma singular projeção de imagens extraídas por meio de lembranças e desejos da burguesia sobre sua realidade econômica concreta, que é muito próxima da do proletariado. Hoje em dia, não existe classe, cujos pensamento e sentimento se encontrem mais alienados da realidade concreta de sua vida cotidiana que a classe dos funcionários. Em outras palavras,

71 O escritor Joseph Roth igualmente causara furor naquele ano com o artigo "Schluss mit der 'Neuen Sachlichkeit!'" [Basta de Nova Objetividade]. In: Die literarische Welt [O mundo literário], 17.1.1930. Disponível online na página Lernhelfer.de

porém, isso quer dizer: a adaptação ao aspecto inumano da ordem atual prosperou mais entre os funcionários que entre os assalariados. À sua relação indireta com o processo de produção corresponde uma integração mais direta justo com aquelas formas de relação inter-humana, referentes a este processo de produção. E uma vez que a organização é o meio apropriado em que se desencadeia a coisificação das relações humanas - o único, inclusive, em que essa pode ser superada - o autor passa necessariamente a uma crítica do sindicalismo.

Essa crítica não se vincula a uma política partidária ou salarial. Nem é demonstrável a partir de uma única passagem, senão inferida a partir de todas. Kracauer não se interessa pelo que o sindicato faz pelo funcionário. Ele questiona: Como o sindicato educa o funcionário? O que faz para libertá-lo da fascinação por ideologias sedutoras? E, assim, para responder a esses questionamentos, sua consequente condição de outsider lhe é de grande utilidade. Não tem vínculos com quaisquer elementos que poderiam acalorar as autoridades a remetê-lo ao seu devido lugar. A ideia do coletivo? Ele a desmascara como uma variedade de oportunismo destinada a abrandar relações econômicas. A formação mais elevada dos funcionários? Kracauer a vê como ilusória, e mostra quão impotentes se tornam os funcionários na hora de fazer valer seus direitos, a pretenciosa demanda de formação. Os bens culturais? Fixá-los, a seu ver, favorece a opinião segundo a qual “as desvantagens da mecanização são supridas pelo recurso de conteúdos espirituais, que hão de ser introjetados como medicamentos”. Toda essa construção ideológica “é por si mesma ainda uma expressão da coisificação, cujos efeitos ela enfrenta. Se sustenta pela concepção de que os conteúdos representam dados acabados, que se deixam enviar a domicílio feito mercadorias”. Em frases desse tipo se articula não

apenas a posição frente a um problema. Este livro converteu-se, antes, numa confrontação com um fragmento do cotidiano, de um aqui elaborado, de um agora vivido. A realidade é tão intensamente acossada que tem de confessar cores e dar nomes.

O nome é Berlim, cidade que para o autor é *par excellence* dos funcionários; a ponto de ele estar plenamente consciente de ter legado importante contribuição à fisiologia da capital. “Berlim é hoje claramente a cidade da cultura dos funcionários; ou seja, uma cultura produzida por funcionários para funcionários e tida pela maioria como sua cultura. A efetiva realidade dos funcionários só se deixa mesmo compreender em Berlim, onde os vínculos com a origem e o lugar decaíram tanto, que possibilitou ao *weekend* se converter numa grande moda”. O *weekend*, além disso, envolve o esporte. Ao criticar o entusiasmo dos funcionários pelo esporte, o autor comprova que não tem intenção de compensar seu tratamento irônico dos ideais culturais promovidos por sujeitos bem-intencionados, com uma devoção tanto mais ardente à natureza. Em contraposição à insegurança instintiva, como a cultiva a classe dominante, surge aqui o literato guardião de instintos sociais incorruptíveis. Ele pondera que sua força consiste em perceber as ideologias burguesas, se não inteiramente, ao menos, sim, em tudo aquilo que está relacionado com a pequena burguesia. “A difusão do esporte”, lê-se em Kracauer, “não elimina complexos, mas é entre outras coisas um fenômeno de repressão de grande estilo; não promove a transformação das relações sociais, senão que se constitui globalmente como meio fundamental para a despolitização”. E ainda mais decididamente noutra passagem: “Erige-se [...] um pressuposto direito natural contra o sistema econômico atual, sem ter clareza de que precisamente a natureza, que se incorpora também nos apetites capitalistas, é um dos seus

mais poderosos aliados, e do mesmo modo a sua glorificação inabalável contradiz a organização planejada da vida econômica”. A essa hostilidade face à natureza equivale o fato de que o autor denuncia a “natureza” precisamente ali onde a sociologia tradicional falaria de degenerações [Entartungen]. Ao contrário, ele aponta a natureza em certo representante de artigos de tabaco dotado da quintessência do caráter espirituoso e hábil. Supérfluo asseverar que para uma reflexão tão consistente sobre a economia, que revela o caráter elemental, para não dizer bárbaro, das relações de produção e mercado ainda nas suas atuais formas abstratas, a tão apregoada mecanização adquire um acento bem diferente do que possui para os pregadores sociais. Conforme este observador, a manobra mecanizada e desprovida de alma do trabalhador não qualificado é muito mais promissora que o tão orgânico “moralmente rosa” que, na formulação inestimável de um chefe de pessoal, deve ser o matiz do bom funcionário. Moralmente rosa: eis assim a cor que anuncia a realidade da existência dos funcionários.

A linguagem florida do chefe de pessoal revela em que medida o jargão dos funcionários se comunica com a linguagem do autor, que conformidade há entre o marginal e a linguagem do coletivo a que volta seu olhar. De maneira espontânea compreendemos o que são as laranjas vermelhas e os ciclistas, as trombetas aduladoras e as princesas. E quanto mais nos familiarizarmos com tudo isso, tanto melhor vemos que conhecimento e humanidade se refugiaram nos sobrenomes e metáforas, a fim de subtraírem-se ao arrogante vocabulário dos secretários de sindicato e professores. Ou será que em todos esses artigos acerca de renovação, espiritualização ou aprofundamento do trabalho assalariado se trata menos de um vocabulário que de uma perversão da linguagem mesma, a qual, com a palavra mais efusiva, encobre a realidade mais sórdida, com a

palavra mais requintada, a realidade mais cruel, com a palavra mais pacífica, a realidade mais hostil? Como quer que seja, nas análises de Kracauer - especialmente as referentes aos ditames de acadêmicos tayloristas - subjazem princípios das mais vivas sátiras que há tempos sumiram do humor jornalístico, a fim de reivindicar um âmbito de jogo épico que venha a equivaler ao incomensurável caráter do seu objeto. Ah, esse caráter incomensurável é o desespero. E quanto mais estritamente se tenta recalcar-lo da consciência de classes por ele dominadas, tanto mais criativo se apresenta esse desespero - de acordo com a lei do recalque - à produção de imagens. Cabe comparar as circunstâncias em que a situação econômica insuportavelmente tensa produz falsa consciência com aquelas circunstâncias de raiz em conflitos privados cruciantes, que levam o neurótico, a pessoa com doença mental, à sua falsa consciência. Enquanto a teoria marxista da superestrutura não for pelo menos complementada pela teoria - urgentemente necessária - do surgimento da falsa consciência, dificilmente se poderá responder a questões sobre a maneira como surge, a partir das contradições de uma situação econômica, uma consciência adequada sem apelar ao esquema do recalque. Os produtos da falsa consciência assemelham-se a essas imagens de ilusão de óptica em que o principal elemento é sempre meio indistinto entre nuvens, folhagens e sombras. E o escritor aprofundou-se até em anúncios de jornais específicos de classes funcionais, a fim de revelar as causas preponderantes ilusoriamente ocultas atrás das fantasmagorias de brilho e juventude, formação e personalidade: dicionários lexicais e camas, solas de borracha, suportes contra câibras de escrita e pianos de qualidade, produtos para rejuvenescimento e branqueamento dental. O suprassumo, porém, não se satisfaz com a existência fantasiosa, e se introduz, por sua vez, no cotidiano da empresa tão enigmaticamente como

a miséria no brilho da dispersão. Assim, Kracauer reconhece, na gestão patriarcal da burocracia (que em última instância somente se traduz em trabalho extra não remunerado), o esquema do órgão mecânico donde surgem sequências de sons há muito esquecidos; ou, na destreza manual da taquigrafia, o tédio pequeno burguês das aulas de piano. Os verdadeiros centros simbólicos deste mundo são os “quartéis do prazer”, o desejo onírico dos funcionários transfigurado em pedra, melhor ainda, em estuco. Ao investigar esses “asilos para desamparados”, a linguagem do escritor, que faz justiça aos sonhos, denota sua singular sutileza. É surpreendente como essa linguagem se plasma a todas as caves típicas de artistas, a todos os alcazares acolhedores, a todos esses meandros de moca, para expô-los à luz da razão como outras tantas tumefações e úlceras. Menino-prodígio e *enfant terrible* na mesma pessoa, o autor conta aqui o que aprendeu na escola dos sonhos. E ele está suficientemente bem informado a ponto de se pensar que considera tais instituições tão somente como meios de promover o idiotismo, postos a serviço da classe dominante; e que confere a esta classe a exclusiva responsabilidade por tais meios. Por mais radical que seja a crítica aos empresários, esses, tomados como classe, compartilham por demais com a classe que lhes é subordinada o caráter de subalterno, para serem vistos como uma autêntica força motriz e como a cabeça imputável no caos econômico.

Esse texto deverá renunciar à influência política, como hoje concebida - ou seja, à demagógica - não apenas por valorizar nesses termos os empresários. A consciência - para não dizer a autoconsciência - acerca disso lança luz à aversão de Kracauer a tudo que diz respeito à reportagem e à Nova Objetividade. Essa corrente de esquerda radical pode se disfarçar à vontade, mas ela nunca vai suprimir do mundo quequase nunca o processo de

proletarização do intelectual resulta num proletário. Por quê? Porque a classe burguesa, por efeito da formação, ministrou desde a infância um meio de produção - fundado no privilégio da formação - que faz com que o intelectual seja solidário com essa classe e, mais amplamente, faz com que essa classe seja solidária com ele. Tal solidariedade pode passar a um segundo plano, e pode inclusive esmaecer; mas segue quase sempre sendo forte o bastante para excluir estritamente o intelectual do alerta constante, da existência-*front* do proletariado genuíno⁷². Kracauer levou a sério essas percepções. Por isso, seus textos, diferentemente dos produtos radicais em moda na escola mais recente, representam um marco no caminho da politização da inteligência. Se naquela escola há um horror à teoria e ao conhecimento, o que promove a complacência e o sensacionalismo característico do esnobe, aqui, ao contrário, há uma formação teórica construtiva que não se dirige ao esnobe nem aos trabalhadores, mas, ao contrário, está em condições de promover algo real e demonstrável: a politização da própria classe. Essa influência indireta é a única que hoje em dia pode propor um escritor revolucionário procedente da classe burguesa. A influência direta apenas pode advir da práxis. Mas, ao contrário dos colegas bem sucedidos, ele vai aderir seu pensamento à posição de Lenin, cujos escritos melhor demonstram até que ponto o valor literário da prática política é distante do efeito direto dessa avalanche grosseira de fatos e relatórios, que circula se arrogando desse valor.

De modo que esse autor se encontra no final das contas na condição de solitário. Um descontente, não um líder. Não um fundador, mas sim um desmancha-prazeres. E se queremos imaginá-lo tal como é, na solidão de seu ofício e sua intenção, o vemos assim:

72 Na resenha do livro de Pierre Mac Orlan, Benjamin fala das classes-*front*, quando a ponto de se enfrentarem.

um trapeiro que à alvorada vai juntando com seu bastão os trapos discursivos e os farrapos linguísticos para, resmungão e teimoso, algo embriagado, lançá-los na carroça, não sem de vez em quando, trocista, deixar uma ou outra chita flutuar ao vento “humanidade”, “interioridade”, “profundidade”. Um trapeiro, ao amanhecer: na alvorada do dia da revolução.

PARA QUEM ESTÁ FARTO DO GÊNERO ROMANCE: *MEN WITHOUT WOMEN*, DE ERNEST HEMINGWAY

Foi publicado recentemente o livro *Men without women*⁷³, uma coletânea de contos. Convém notar que se trata de uma coleção de ensaios relacionados a pessoas reais: místicos, médicos, marinheiros, poetas; alemães, suíços, ingleses, espanhóis. Sempre guiados por autobiografias ou por obras respectivas. E esse livro de Fritz Ernst⁷⁴ - *Studien zur europäischen Literatur* [Estudos acerca da literatura europeia] - também poderia muito bem se intitular *Homens sem Mulheres*. Não que todos eles tenham permanecido solteiros, muito menos sem mulher. Mas que o autor tenha se ocupado com o masculino que, dependendo do caso, não carece de consolo ou é inconsolável. Um livro como esse talvez deva ser escrito de vez em quando para que se perceba o quão suntuosa, ensolarada e fracamente se retrata no mais das vezes os traços de vida dos “grandes homens”. As frases desse escritor, porém, poderiam ser comparadas a um dossel: honram, mas, ao mesmo tempo, encobrem o que querem dizer.

Não é uma descrição que diz respeito ao saber desvinculado da atitude moral. Não concerne a admiração, que muitas vezes leva à inarticulação ou à banalidade, mas a gratidão ponderada, fundada na experiência. “Les Egyptiens avoient une loi contre

73 Em alemão, sob o título *Männer* [Homens]. (Ernest Hemingway, *Männer*, tradução ao alemão Annemarie Horschitz, Berlin 1929.) Em português, a dissertação de Isabel Maria de Eça Ferrão Oliveira Lopes, Universidade do Porto, 2012, traz a tradução de alguns contos da coletânea.

74 Fritz Ernst, *Studien zur europäischen Literatur*. Zürich: Verlag der Neuen Schweizer Rundschau (1930). 222 p.

l'ingratitude. Cette loi s'est perdue."⁷⁵ não por acaso, é o lema deste volume. Gratidão: porque cada uma dessas existências desprovidas de consolo se tornou consolo para o próprio escritor. Não a sua mera existência propriamente dita, muito menos suas produções, mas o abandono, o espaço de vida devastado feito um terreno fértil para ervas medicinais raras e misteriosas. A sincera gratidão orienta o homem, o seu olhar na característica latente e determinante é o olhar da criança que colhe ervas a um doente. Uma criança suíça de quem talvez um dia possamos esperar um segundo *Chrut und Uchrut*⁷⁶ para a pobre Europa. O conhecimento dos poderes milagrosos da linguagem não fica patente somente pela riqueza de seus temas, mas acima de tudo pela atitude com que os apresenta.

75 Referência à edição Paris 1861 de Renée Chateaubriand. *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne*: “[...] tandis que le char vole, nous préserve le Ciel de manquer de reconnaissance! Les portes des enfers sont moins odieuses à Jupiter que les ingrats ; ils vivent peu, et sont toujours livrés à une furie : mais une divinité favorable se tient toujours auprès de ceux qui ne perdent point la mémoire des bienfaits. Les dieux voulurent naître parmi les Egyptiens, parce qu'ils sont les plus reconnaissants des hommes.” A citação de Benjamin consta da respectiva nota de rodapé: “C'est Platon qui le dit. Les Égyptiens avoient une loi contre l'ingratitude. Cette loi s'est perdue.” No parágrafo final do Livro Primeiro de *Os Mártires*, de Chateaubriand, tradução Camilo Castelo Branco, Lisboa 1865, lê-se: “[...] em quanto o carro vôa, guarde-nos o céu de ser ingratos! Mais odiosos são a Jupiter os ingratos que as portas do inferno ! Pouco vivedouros são, e uma furia os avexa ; com aquelas, porém, que nunca esquecem o beneficio, anda sempre uma divindade propicia, Quizeram os deuses nascer entre os egypcios, em virtude de serem estes, entre os homens, os mais reconhecidos.”, mas a edição não traz a nota de rodapé.

76 Uma resenha não incluída neste livro é *Chrut und Uchrut. Praktisches Heilkräuterbüchlein von Joh. Künzle*. Aponho um trecho descritivo desse livro sobre ervas medicinais: “o livro inteiro é uma verdadeira miscelânea, seus breves capítulos são alhos e bugalhos. Leva a pensar em calendários populares, almanaques e impressos semelhantes e então é preciso admitir que as pessoas adoram essa desordem em seus livros. Por quê? Uma coisa é certa: a desordem habitual é acolhedora; a ordem alheia tem efeito perturbador. E qualquer pessoa que tenha ocasionalmente pedido a um empregado para procurar um número no catálogo telefônico sabe que nem todos os que aprenderam a ler conseguem procurá-lo. Para quem souber, há um índice alfabético de doenças, mas, fora isso, o tédio é apenas o reverso do caráter enciclopédico do livro, que corresponde tão bem a esse gênero de escrita.”

Algo como esse “Pestalozzi” não é fácil de se encontrar sem Fritz Ernst. “O prodígio Pestalozzi” [Das wunder Pestalozzi] exalta o autor, mas depois justifica o título [do ensaio] com enunciações simples e impassíveis. “Ele não podia realizar o incomum, apenas o comum de forma inédita.” “Parece que não houve defeito humano que ele não se dispusesse a remediar com paixão”. Ou ele retrata a bem-afinada austeridade da vida de Goncharov⁷⁷ e a ilustra com um emblema sombrio: “Seu animal favorito era o antigo cavalo-de-batalha da esperteza, ou seja, o progresso moderado, especialmente enquanto ficasse limitado ao âmbito das coisas materiais”. No sentido literário elevado, é um livro sem cor; nos ocorre pensar em Gide, que nega aos alemães a mais alta arte do estilo, a aptidão para a representação puramente figurada, e aqui temos a satisfação de desmenti-lo. É possível escrever com mais segurança e delicadeza a respeito do livro *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* [Lembranças da juventude de um velho], de [Wilhelm von] Kügelgen, que com as palavras: “Perpassa uma fidelidade bem palpável nessa obra”? A biografia de Kügelgen e a de Pestalozzi representam não apenas o ponto alto, mas também o motivo básico do livro: o mais atenuado e digno de Dante: “[vencido], ele triunfa no influxo da graça”. Nada sensibilizou tanto o autor quanto essa sua realização com a vida de personalidades ilustres. Sua arte é atrair o sol de inverno de sua imortalidade para fora da geada e da névoa em que sua existência passou. A surpreendente atração desse livro pode ser comparada a nada mais que à capacidade de focar num raio de luz sem se deixar obnubilar.

77 O escritor russo Ivan Gontcharov (1812-1891) ficou conhecido no Brasil desde a tradução de *Oblomov* pelo escritor Francisco Inácio Peixoto, publicada em 1966 na revista *O Cruzeiro*. Em 2013, a Cosac Naify publicou a tradução de *Oblomov* realizada por Rubens Figueiredo. O protagonista do romance é um representante da decadente classe aristocrática dos grandes proprietários rurais às vésperas do fim da servidão na Rússia.

GABRIELE ECKEHARD [*O LIVRO ALEMÃO NA ÉPOCA DO BARROCO*]

É raro que os colecionadores se apresentem como tais ao público. Desejam se passar por eruditos, por conhecedores, se preciso for por proprietários, mas bem raramente pelo que são acima de tudo: entusiastas. A discrição costuma ser seu ponto mais forte, a franqueza, seu ponto mais fraco. Quando um grande colecionador publica o deslumbrante catálogo de seus tesouros, expõe sua coleção, mas apenas em casos mais raros, expõe seu gênio colecionador. O presente livro é uma louvável exceção a essa regra. Sem exatamente constituir catálogo, apresenta uma das mais imponentes coleções privadas da literatura barroca alemã⁷⁸; sem exatamente constituir história das origens da coleção, traça as motivações, das quais a coleção foi se configurando. As pessoas gostam muito de falar acerca da “relação pessoal” que um colecionador mantém com suas coisas. Fundamentalmente, essa locução parece antes incumbida de tornar trivial aquilo que busca reconhecer, mostrando essa atuação como veleidade, como capricho prazeroso. Induz ao erro. Os colecionadores podem até ser caprichosos - mas, na acepção do francês *lunatique* - sujeito às influências da lua. Podem até ser joguetes - mas, nas mãos de uma deusa - qual seja a *τύχη*. Antes, no entanto, a comunidade de colecionadores genuínos deve ser

78 Benjamin assim argumenta por conhecimento de causa, em virtude do contato pessoal que mantinha com a autora, na verdade, Lucie Helene Domke (1896-1963), free-lancer em jornais da época, e com seu primeiro marido, Martin Domke (1892-1980), sendo esse um conhecido do movimento estudantil. Ambos eram apaixonados bibliófilos, com colaborações em jornais especializados. Esta resenha se concentra justamente na figura do bibliófilo colecionador.

vista como aquela dos fiéis ao acaso, dos aficionados do acaso. Não apenas por saberem que o melhor de seus bens é graça do acaso, mas por farejarem vestígios do acaso nos seus bens, por serem aí fisionomistas crentes que nada de tão improvável, imprevisível, inadvertido poderia suceder a coisas sem nelas deixar vestígios. Eles estão atrás é desses vestígios: o rastro do acontecido os compensa mil vezes pelo contrassenso do acontecimento. Tanto para sugerir porque é que se elogia a colecionadora e não somente a escritora do livro, dado que a chamamos de adepta da fisionomia⁷⁹. O que ela documenta sobre a encadernação, a impressão, a preservação, o preço, a distribuição das obras com que lida são igualmente transformações de habilidade acidental em expressão mímica. Falar de livros como ela faz é prerrogativa do colecionador. Esperemos que o exemplo aqui apresentado - em termos de projeto editorial e ilustração - seja seguido por tantos, quão poucos foram os que o precederam. Mas que o melhor dentre os poucos seja um amante do Barroco - Karl Wolfskehl -, isso mostra que, para o verdadeiro colecionador de livros, há poucos objetos tão adequados ao seu amor quanto os livros da era barroca alemã.

79 Essas considerações se complementam com aquelas do fragmento [H2, 7; H 2a, 1] de *Walter Benjamin Passagens*, que distingue o olhar do grande colecionador do olhar do mero proprietário profano, buscando, ao invés disso, aproximá-lo do olhar de um grande fisionomista. Veja também “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker” e os fragmentos de *Passagens*.

CARTAS DE MAX DAUTHENDEY

“Eu sou um escritor alemão e, na Europa, estudei literatura, pintura e música em São Petersburgo, Berlim, Munique, Londres, Estocolmo, Paris, Veneza e na Sicília.” É assim que Dauthendey escreve, em outubro de 1897, e isso do México, que abre a série das suas destinações não europeias. O Japão e a Nova Guiné, o Colorado e as Índias Holandesas seguiriam.

Seria, então, um livro de cartas de viagem? Neres de neres. É outro exotismo, o que de maneira muito mais forte se manifesta dele, diferente de trechos sobre terras remotas, que esse poeta gosta, sim, de descrever com as mesmas cores ricas com as quais sua terra natal o entusiasma. O que confere ao livro seu principal atrativo é, em uma palavra, o exotismo da Art Nouveau. As cartas que ele torna conhecidas constituem um documento de valor extraordinário referente a esse movimento intelectual ainda negligenciado pelos historiadores. Já os nomes que desempenham papéis nesse contexto - embora raramente como destinatários - apontam a tal valor: Klinger e Munch, Sattler e Böcklin entre os artistas visuais, e entre os poetas Wille e Dehmel, Schlaf e Scheerbart, Strindberg e Przybyszewski.⁸⁰

80 O movimento se designa *Jugendstil*, Estilo Juvenil ou *Art Nouveau*. Max Klinger (autor da gravura em água-forte e água tinta “Sísifo”, de 1914); Edvard Munch - norueguês -; Hubert Sattler - vienense, pintor de paisagens -; Arnold Böcklin - suíço, pintor de referência para os surrealistas (autor da imagem que apresentamos acima: “Die Toteninsel”, versão de 1883). Bruno Wille foi um jornalista, escritor naturalista. Richard Dehmel, poeta do período anterior à Primeira Grande Guerra, apoiou as iniciativas bélicas do império alemão. Johannes Schlaf era um poeta, tradutor e admirador de Walt Whitman: Brod e Kafka o visitaram quando estiveram em Weimar. O escritor e desenhista Paul Scheerbart também mereceu um ensaio específico, e foi frequentemente mencionado por WB, por exemplo, em “Experiência e Pobreza”, “O Narrador”, etc., elogiado

Ocasionalmente, [o poeta simbolista Stefan] George também comparece num breve comentário digno de nota: em 1893, Dauthendey escreve: “Stefan George vive principalmente em Paris e está aqui retornando de Viena. Entre outras coisas, ele me disse que, no momento, meu trabalho seria o único destaque inteiramente original na literatura. Uma arte peculiar, diz ele, mais rica de se apreciar do que música e pintura, uma vez que ambas ali se encontram juntas.” Tais formulações ingênuas não são desprovidas de valor - sem contar que são raridades. Só as encontramos em pontos discretos, nas fases iniciais dos movimentos espirituais. Elas revelam muito daquilo que, mais tarde, as fórmulas amadurecidas têm a tarefa de ocultar.

Dessa maneira, sob o signo da corrente Neo-Romântica, não apenas se concentrou então uma renovada disposição para a linguagem da grande poesia - Klopstock, Hölderlin - e, portanto, não apenas uma revolta contra os lugares-comuns dos naturalistas, como também uma forte mobilização da burguesia que, pela última vez, tentou conservar a poesia no círculo dos demais produtos estimulantes e prazerosos. Daí o paradoxo da Art Nouveau, em que um elevado elã idealista só pode se expressar em situações e disposições exuberantes e faustosas ou mórbidas e degradadas: um paradoxo que se comprova tanto no drama de Ibsen quanto na poesia de George. Quanto à sua atitude e ao estilo de vida, isso corresponde à boêmia, em cujo círculo Max Dauthendey conviveu e que hoje parece estar envolta em brumas de uma era pré-histórica. Da seguinte forma, ele descreve uma ceia noturna na casa de [Richard] Dehmel: “De bom grado eu gostaria de ter dado a vocês, meus queridos, a satisfação de ver essa mesa posta,

também nesta resenha, adiante. August Strindberg foi um dramaturgo sueco, Stanislaw Przybyszewski, escritor polonês.

e no fausto requintado a transbordante poncheira bojuda como uma pesada umbrela de prata no centro, e as taças de cristal rubi e os copos verdes de dragão veneziano, e intercalando os cristais as suculentas laranjas encarnadas sobre o cristal e a toalha adamascada, e entremeando o metal e o vidro longas e pálidas orquídeas, em tom pastel lilás, em brilho úmido altivas se erguendo e vivas se curvando.” A labareda de flamas Art Nouveau crepita dessas flores, e a inscrição com que Ejler Lövborg desejava “morrer em beleza” não deve ter sido diferente.⁸¹

Mas Dauthendey, que apesar dos nervos sensíveis, possuía abundantes reservas de vitalidade e muita sede de viver, encontrou uma saída que logo o conduziu a companhias mais descontraídas e a melhores ares. Encontrou isso com seu jeito sonhador, perseguindo seu sonho rumo a navios. Assim, ele viu bem mais que pela metade, assim escreveu a Terra “alada” e se juntou ao nobre cidadão planetário que se chamava Paul Scheerbart e que, numa linguagem tão límpida e transparente quanto o vidro, esmerilhou lentes fantásticas a fim de antever o futuro. Dauthendey permaneceu um sonhador, sem dúvida, enquanto Scheerbart, aprimorando suas lentes - como Spinoza outrora - se tornou mais sábio. Mas muito das criaturas que Scheerbart avistou no futuro ou no espaço sideral fala a partir das seguintes frases que, numa dessas cartas, antecedem a viagem ao México: “Você sempre me disse que o México era quente demais. Não há calor, por ardente que seja, que possa prejudicar a arte séria e profunda. As tardes e noites nas montanhas hão de nos inspirar, e nós desceremos das esferas bem altas à Terra como reis

81 A protagonista da peça de Henrik Ibsen, *Hedda Gabler* (1ª. edição 1890), comenta o suicídio do amante Ejler Lövborg: “[ele] teve a coragem de viver a vida como bem queria. E então agora - o ato grandioso! Nisso, consiste a beleza, ele ter tido a força e a vontade de deixar a festa da vida - tão cedo.” Disponível no Projekt Gutenberg.de, em minha tradução.

ao reino da arte. E seremos filhos do coração do universo. Imagino somente edifícios extraordinários, uma arquitetura simples e ampla e estátuas imponentes no alto das montanhas. E lá nada poderá ser pequeno.”

Logo, se anuncia o impulso ainda não elaborado de levar a cabo projetos que transcendem obras de caráter individual. Ele faz um esforço, ainda hesitante, no sentido de planejar uma “nova religião para as massas”, uma “nova linguagem”. Quer dizer que o momento da realização ainda não chegara, inclusive explica as longas viagens em que o poeta buscava entorpecer seu anseio. Durante uma dessas “viagens de estudo”, ficou isolado da sua terra natal em virtude da guerra deflagrada. Por mais de três anos, esperou em Java, fosse pelo fim da guerra, fosse por uma chance de chegar à Europa. As cartas desses anos são permeadas pelo desejo de ver sua esposa e sua cidade natal, Würzburg. Os acontecimentos da época com suas transformações mal se refletem nessas cartas. Os eventos mais marcantes, porém, às vezes lançam sua sombra nessas páginas.

“A partir desta guerra, a Europa nunca mais voltará a seu antigo poder... A Terra está perdendo a pele. A velha Europa agoniza. É a vez do antigo continente da Ásia reviver e assumir uma posição de liderança na Terra. De que adiantaria a Alemanha sair vitoriosa? O mundo não se reduz a um local onde se alimenta. Não temos mais um ideal a seguir. O cristianismo está morto. Aqui na Ásia, pelo menos, celebram a vida com uma celebração sagrada cotidiana e silenciosa.”

Dois meses antes do término da Primeira Grande Guerra, Dauthendey morreu. Quando iniciou sua viagem, a Terra era uma esfera colorida em torno da qual esvoaçavam os véus arejados de uma nova linguagem e de um novo fervor poético. Quando a viagem

terminou, contudo, essa mesma Terra estava tingida de vermelho e, pairando nos ares, os esquadrões voadores lançavam suas bombas. A vida deixara de ser silenciosa e até mesmo a morte, salvo se fosse nas florestas montanhosas de Tosari, onde a Terra, maternalmente, recompensava a vida plena com um fim prematuro.

À LAREIRA

Conta-se a seguinte história a respeito do escritor Oscar Wilde: Certa vez, ele se encontrava num círculo de pessoas e o assunto da conversa era tédio. Cada um falava uma coisa; Wilde se manteve em silêncio até o final. Olharam para ele com expectativa. E então ele disse: “Quando estou entediado, pego um bom romance, me sento junto à lareira e olho para ela”.

De fato, as duas coisas combinam bem: uma lareira acesa e um romance aberto. E como temos esse romance em nossas mãos - 25 anos após sua primeira edição, a obra de Bennett foi traduzida -, damos uma olhada na lareira sem fechar o livro. Afinal de contas, ninguém é tão sem imaginação a ponto de não se sentir inspirado enquanto olha o fogo da lareira. Vejamos em que medida o cenário que se abre na inspiração é para nós uma parábola do romance. O leitor de romances se comporta diferentemente daquele que imerge na poesia ou de quem acompanha o teatro. Acima de tudo, ele é solitário, o que nem o homem na plateia, nem o que lê um poema é. Um se incorpora à multidão e participa de seus comentários, enquanto o outro está pronto para se voltar a um interlocutor e conferir sua voz ao poema. O leitor do romance, por um bom tempo, é um solitário. Mais que isso: na solidão, ele processa seu material com mais zelo e exclusividade que os outros dois. Está pronto, por assim dizer, para se apropriar do material sem deixar vestígios, literalmente para consumi-lo. Pois ele vai ruminando, absorvendo o assunto como o fogo da lareira consome a lenha. A tensão que atravessa a obra é muito semelhante à corrente de ar que anima as chamas da lareira e aviva seu jogo.

Essa parábola mostra um quadro diferente do que normalmente se quer reconhecer no debate em torno do romance como gênero. Um debate que na Alemanha parte de Friedrich Schlegel. Portanto, não foi sem consequências que ele queria reconhecer apenas a forma de arte no romance - as formas de um Cervantes ou de um Goethe - mas de modo algum a ampla base do épico. O romance compartilha essa base com o conto, e isso é mais evidente na literatura inglesa: Scott, Dickens, Thackeray, Stevenson e Kipling continuam sendo, antes de tudo, contadores de histórias, mesmo sendo romancistas. A narração flui deles ao livro e flui do livro afora em forma de história. Flaubert, que nessa relação encarna uma antítese, gostava de ler suas frases em voz alta para si mesmo: a perfeição rítmica que ele almejava pôr assim à prova tanto melhor envolve o leitor na sonoridade de suas obras grandiosas. Frase se segue a frase de fato, como pedra sobre pedra na alvenaria. Bastou isso - em benefício da refinada impotência - para colocar o misticismo da “construção” em curso por meio de ressonâncias de “prosódia” sonora. Se o romance é realmente uma construção, é bem menos no sentido do arquiteto do que no da criada que empilha lenha na lareira. O objetivo não é ser durável, mas inflamável. [...]

O romance de Bennett é dividido em quatro livros; o último é intitulado “O que a vida traz”. E seus dois capítulos finais são “O Fim de Sophie” e “O Fim de Constance”⁸². De todos os presentes que a vida oferece, o mais certo é este: o fim. Obviamente, não precisamos de romances para nos contar isso. O romance é significativo não por apresentar um destino que nos é desconhecido, mas porque esse destino, sob a chama que vai consumindo, nos

82 “Was das Leben bringt” [“What Life Brings”].
“Sophies Ende” e “Konstanzens Ende” [“Sophie’s End” e “Constance’s End”].

dá o calor que jamais recebemos do nosso próprio destino. O que motiva o leitor a retomar o romance repetidas vezes é sua dádiva altamente misteriosa de aquecer esta fria vida no contato com a morte.

GÜNTHER VOIGT [A FIGURA HUMORÍSTICA EM JEAN PAUL]

[Max] Kommerell buscou recentemente captar a figura de Jean Paul no espelho de seus humoristas em um livro abrangente, apresentando-o contra um pano de fundo amplo e significativo. Jean Paul, seguido por Schoppe, Leibgeber, Roquairol, Marggraf e seus outros satélites, apareceu como paladino numa “encarnação inadequada”. Tampouco a Voigt passou despercebido que a figura humorística em Jean Paul é uma “projeção do próprio poeta”. Mas o pano de fundo que ele procura capturar neste espelho não é tanto o das eternas proporções e desproporções no reino da efabulação [im Reiche der Gestalt], mas sim - segundo suas próprias palavras - um pano de fundo filológico que serve para a determinação do “grau de humor alcançado com Jean Paul”. Para solucionar a indagação, a introdução ao livro discute a história e a função da literatura humorística no século XVIII, fornecendo abordagens valiosas. De particular interesse neste caso é o empenho no sentido de ver o trabalho inicial de Jean Paul como uma espécie de repetição abreviada de um percurso que, em formas de sátira (Wieland), humor utópico - rapsódico (Hamann) e humor elegíaco (Hippel), teria fornecido os elementos a partir dos quais as obras-primas de Jean Paul então ganharam sua síntese. Nesta introdução, o autor contrapõe bem as tentativas que, em geral, compreendem Jean Paul como um tipo a priori humorista, dizendo que este tipo nada seria “senão uma forma constante para conteúdos histórico-intelectuais em transformação. E a ‘configuração’ [Gestalt] do humorista em Jean Paul não deve, portanto, ser pensada em termos de ‘tipo’, mas em termos de seu conteúdo [Gehalt].” – Não ousamos afirmar que

o autor tenha conseguido cumprir à risca esse excelente programa. Isso teria exigido um horizonte histórico adequado que nunca coincide com o da mera história literária, nem mesmo da mera história intelectual. Porém, a obra de Jean Paul se aprofunda particularmente no folclore e na tradição, que se refletem nos filósofos românticos contemporâneos somente de maneira vaga e indistinta. Não obstante, é frente a eles que a conclusão desse sério e sólido trabalho busca conjurar a imagem do poeta. Pois o trabalho redundava numa interpretação teológica. “O poeta Jean Paul emerge... do círculo dos poetas da época para o círculo do teólogo, do místico”. Conforme o autor. A apoteose que, desse modo, ele confere ao poeta se baseia nas investigações sobre a alegoria, que Benjamin empreendeu em *Origem do Drama Trágico* [Ursprung des deutschen Trauerspiels]. Nenhum conhecedor do estilo de Jean Paul pode duvidar que a alegoria se lhe assemelhe. Isso, contudo, não deveria ter obstado, antes sugerido, que, a partir da determinação histórica, que a abordagem alegórica encontrou no mencionado texto, se apurasse a posição diferenciada de Jean Paul. Infelizmente, Voigt não quis fazer isso. Ele não foi adiante e, com isso, perdeu uma excelente oportunidade. O que aparece aqui como a quintessência teológica de uma grande poesia é bem menos a confissão real do poeta que a matéria de sua criação, que em sua poesia ele não transfigurou, mas sim, superou. O “mundo todo relacionado” que Jean Paul expressa como, usando uma bela frase, tudo perfeito, é certamente menos o da especulação de Schelling que o mundo terreno, variegado e miserável, profuso e deprimido do público leitor alemão em torno de 1800, a que Jean Paul aporta os haveres esquecidos desde tempos distantes.

IVAN BÚNIN

Búnin é um representante da velha Rússia, a que está associado graças à sua obra e à sua carreira literária. Em 1908, a Academia Russa concedeu-lhe a sua mais alta distinção: o Prêmio Pushkin. Essa honra foi recentemente [1933] confirmada em escala internacional, como se sabe, com a concessão do Prêmio Nobel. Pelos leitores alemães, Búnin há muito tempo é apreciado, especialmente como romancista.

Seu livro mais conhecido [*O senhor de São Francisco. Contos*. 1915], traduzido por Käthe Rosenberg ao alemão (Berlim 1922), é uma coletânea de contos tristes ou satíricos, mas em todo caso, mordazes, que deixaram uma impressão duradoura.⁸³ No presente trabalho de Ivan Búnin [*A vida de Arseniev*] as lembranças que o autor apresenta de sua juventude têm sido motivo de críticas. Raramente ele se eleva para além do apelo ao encanto material indissociável ao objeto - hoje muito distante. O escritor vem de uma antiga família nobre e cresceu na grande propriedade de seu pai. Ele manteve seu amor pelas circunstâncias patriarcais de sua origem, pela família e pela paisagem. Em meio a esse ambiente de paz, a vocação poética que descobriu na juventude se manifesta como um evento avassalador que obscurece a visão do jovem em relação às preocupações e aos problemas da vida futura. Búnin se lembra disso com uma ironia às vezes comovente. Mas seja pela elaboração imprecisa do material no texto original, seja por uma

83 Uma pesquisa não exaustiva das edições brasileiras: Bóris Schnaidermann traduziu *O processo do tenente Ieláguin* e *O amor de Mítia* (Ed.34). Márcia Pileggi Vinha traduziu *Contos Escolhidos* (Amarilys).

tradução certas vezes negligente - a ironia é desprovida de viço, a sensibilidade, da discrição.

Búnin geralmente se contenta em conferir vida às momentâneas disposições de ânimo em capítulos bem curtos. Essa é, se é que se trata mesmo de uma forma, uma forma altamente exigente. Que não admite explícitos descuidos. Mesmo em um romance comum, não se gosta de ler “A noite tinha caído” e no desenvolvimento da mesma ação, na página imediatamente seguinte (fls. 242/243⁸⁴), “A noite ainda não tinha caído”. No contexto de uma apresentação sólida, às vezes até retórica, tal procedimento é ofensivo. Essas lembranças da juventude não acrescentam nada à fama de Búnin.

84 Ref. à ed. alemã: Iwan Bunin, *Im Anbruch der Tage. Arssenjews Leben* [A vida de Arseniev]. Trad. J. Steinberg. Berlin 1922.

MAX BROD, FRANZ KAFKA

O livro se caracteriza pela contradição fundamental entre a tese do autor, por um lado, e a sua postura, por outro. A última é suscetível em certa medida para desacreditar a primeira, sem falar das ressalvas que se possam levantar contra essa postura. A tese é que Kafka estava a caminho da santidade (p. 65). A postura do biógrafo, por sua vez, é de uma consumada bonomia. A falta de distância é seu traço mais marcante.

O *fato* de que *essa* postura tenha conduzido a essa abordagem sobre o objeto faz com que o livro de antemão perca sua autoridade. A maneira *como* essa postura o fez é ilustrada, por exemplo, pela expressão com a qual (p. 127) uma fotografia do “nosso Franz” é apresentada ao leitor. Intimidade com os santos tem sua inscrição particular na história religiosa; a saber, a história do pietismo. A postura de Brod enquanto biógrafo tem a ostensiva intimidade pietista; em outras palavras, a mais impiedosa que se possa imaginar.

A impureza na economia da obra se deve a hábitos que o autor provavelmente adquiriu em sua atividade profissional. É quase impossível não reparar os vestígios de negligência jornalística que atingem até mesmo a formulação de sua tese: “A categoria da santidade... é a única correta sob a qual a vida e a obra de Kafka podem ser consideradas”. (p. 65) Será necessário notar que a santidade é uma ordem reservada à vida, em que a criação definitivamente não tem lugar? e será necessário assinalar que o predicado da santidade fora do âmbito religioso, fundamentado na tradição, não passa de uma fórmula folhetinesca?

Brod é desprovido de qualquer senso do rigor que se espera de uma primeira história da vida de Kafka. “Nem conhecíamos

hotéis de luxo e, no entanto, éramos alegres e despreocupados”. (p. 128) Em virtude da manifesta falta de tato, de noção de limites e distâncias, o texto, que pelo assunto deveria manter certa compostura, mostra-se repleto de clichês de folhetim. Essa é menos razão que testemunho do quanto Brod esteve longe de distinguir qualquer visão autêntica da vida de Kafka. Tal incapacidade de fazer justiça ao objeto se mostra particularmente censurável na passagem em que Brod (p. 242) se refere à famosa disposição testamentária pela qual Kafka lhe impôs a destruição do seu legado. Onde, senão aqui, seria o lugar para levantar aspectos fundamentais da biografia de Kafka? (Pelo visto, ele não queria arcar, perante a posteridade, com a responsabilidade por uma obra de cuja grandeza ele tinha consciência).

A questão tem sido muito discutida desde a morte de Kafka; teria sido o caso de se deter nela com cautela. Ela teria que levar o biógrafo, todavia, a uma autorreflexão. Kafka teve de confiar seu acervo àquele que não quererá cumprir sua última vontade. E nem o testador, nem o biógrafo ficariam prejudicados por esse olhar sobre a conjuntura. Mas esse olhar exigia a capacidade de ponderar as tensões que permeiam a vida de Kafka.

Brod não tem essa capacidade, como mostram as passagens em que tenta comentar o trabalho ou o estilo de escrita de Kafka. Não passam de tentativas diletantes. A singularidade da natureza e da escrita de Kafka não é certamente, como Brod sugere, “aparente”, e, no mesmo sentido, as descrições de Kafka não podem dar a entender “a mais pura verdade” (p. 68). Essas excursões de Brod vão complicando cada vez mais a interpretação que ele empreende acerca da visão de mundo de Kafka. Quando Brod afirma de Kafka, que o escritor teria seguido mais ou menos a linha de Buber (p. 241), isso equivale a procurar a borboleta na rede sobre a qual ela,

voando pra lá e pra cá, lança sua sombra. A “interpretação algo realista-judaica” (p. 229) do Castelo subverte os traços repulsivos e atrozes, que caracterizam o mundo superior em Kafka, a favor de uma interpretação edificante, que deveria ser suspeita mormente para um sionista.

Veza ou outra essa negligência, tão inadequada ao seu objeto, se revela até mesmo a um leitor menos rigoroso. Coube a Brod ilustrar a problemática multifacetada do símbolo e da alegoria, a seu ver significativa para a interpretação de Kafka, por meio do exemplo do “valente soldado de chumbo”, que consiste num símbolo bem legítimo, não apenas porque “exprime muito... o que se inclina ao infinito”, mas também nos é próximo “por seu destino pessoal detalhado de soldado de chumbo” (p. 237). Bem que seria interessante saber como é que ficaria o escudo de David diante de tal teoria simbólica.

O pressentimento da fragilidade da própria interpretação de Kafka deixa Brod suscetível à interpretação dos outros. É desagradável ver como ele descarta com um único gesto o interesse não tão descabido dos surrealistas por Kafka, assim como as interpretações por vezes significativas de Werner Kraft⁸⁵ concernentes à prosa breve. No mais, é visível seu empenho em desvalorizar a futura fortuna crítica de Kafka. “Assim se poderia fazer explicações sem fim (o que certamente ainda se fará), sem que

85 “Por falar em Kafka, isso me leva a lhe contar que entabulei há pouco um contato - distante - com Werner Kraft. Ele me viu na Bibliothèque Nationale e depois disso me escreveu. Fiquei surpreso ao ler uns de seus trabalhos, aos quais não posso negar aprovação ou respeito. Dois deles são comentários experimentais sobre a prosa breve de Kafka, moderados e, de modo algum, sem discernimento. Não há dúvida de que ele entendeu o assunto bem melhor que Max Brod.” Benjamin a Scholem, 18 de janeiro de 1934. In: *Walter Benjamin; Gershom Scholem: Briefwechsel 1933–1940*. Hrsg. von Gershom Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (Suhrkamp-Taschenbuch. 1211), p. 121.

se chegue a um ponto final”. (p. 69) A ênfase entre parênteses chama a atenção. Pelo menos não soa bem escutar que os “consideráveis sofrimentos e fragilidades privados de Kafka” contribuiriam para a compreensão do seu trabalho mais do que as “construções teológicas” (p. 213), vindo de alguém determinado a levar adiante a própria apresentação de Kafka sob o conceito de sacralidade. O mesmo gesto depreciativo se aplica a tudo o que incomoda Brod em seu convívio com Kafka - vale tanto para a psicanálise como para a teologia dialética. É esse gesto que lhe permite confrontar a escrita de Kafka com a “mentirosa exatidão” de Balzac (p. 69) (sem nada mais em mente que aquelas transparentes jactâncias, indissociáveis da obra e da grandeza de Balzac).

Nada disso corresponde às ideias de Kafka. Brod perde demasiadas vezes a complacência, a serenidade bem própria a Kafka. Não há ninguém, diz Joseph de Maistre, que não possa ser conquistado por uma opinião moderada. O livro de Brod não conquista ninguém. Ele exagera tanto pela maneira como homenageia Kafka como pelo tratamento familiar que dispensa ao escritor. Parece que as duas coisas têm o seu prelúdio no romance, que sofreu censuras devido à sua amizade com Kafka. Ter tirado citações desse romance não é de modo algum o menor deslize desta biografia. O autor do romance *Zauberreich der Liebe* [Reino Mágico do Amor] se confessa surpreendido com a reação das pessoas mais distantes, que viram ali um desrespeito em relação ao falecido. “Como tudo é mal compreendido, também nesse caso... As pessoas não se lembram de Platão, de maneira semelhante, mas bem mais abrangente, ele resistiu à morte de Sócrates, seu amigo e professor, na medida em que o apresentou como um companheiro vivo que seguia compartilhando com ele vida e pensamentos, e o tornou

um herói de quase todos os diálogos que escreveu, após a morte de Sócrates”. (p. 82)

Há poucas chances de que *Kafka* de Brod venha um dia integrar as fundamentais biografias, da estatura de *Hölderlin* de [Christoph Theodor] Schwab, *Büchner* de [Karl Emil] Franzos, *Keller* de [Jacob] Bächthold. Mais memorável, essa biografia se constitui como testemunho de uma amizade que não deve ser um dos menores enigmas na vida de Kafka.

GISÈLE FREUND, *LA PHOTOGRAPHIE EN FRANCE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE*

Há oito ou dez anos começou-se a investigar a história da fotografia. Tornaram-se conhecidos diversos trabalhos, quase sempre ilustrados, sobre seus primórdios e sobre seus primeiros mestres. A uma publicação mais recente coube tratar o assunto no contexto da história da pintura. O estudo de Gisèle Freund mostra a ascensão da fotografia em relação à ascensão da burguesia, e ela ilustra essa relação de maneira primorosa com a história do retrato. Partindo da técnica de retrato mais difundida no antigo regime, a dispendiosa miniatura de marfim, a autora expõe diversos procedimentos que, por volta de 1780, ou seja, sessenta anos antes da invenção da fotografia, indicavam aprimoramento técnico e barateamento do custo, que apontavam a um fomento da demanda por retratos. A sua descrição da fisionotracia como um processo intermediário entre miniatura e fotografia de retratos expõe magistralmente como dados técnicos podem se tornar transparentes na sociedade. Freund esclarece na sequência como a evolução técnica atinge um padrão condizente com a evolução social na fotografia, e assim os retratos passam a ser acessíveis a amplas camadas da burguesia. Ela explica como entre os pintores, os miniaturistas foram as primeiras vítimas da fotografia. Enfim, se refere à controvérsia teórica entre pintura e fotografia em meados do século [XIX].

A controvérsia a respeito do estatuto da fotografia como arte foi debatida àquela época com o envolvimento apaixonado de Lamartine, Delacroix e Baudelaire, mas ninguém levantou a indagação mais elementar, a saber, se a invenção da fotografia teria transformado totalmente a natureza da arte. A autora percebeu

bem o ponto-chave. Ela constata que o nível de qualidade estética se mantinha elevado nas obras de grande parcela desses primeiros fotógrafos, que se dedicavam à fotografia sem pretensões artísticas, e cujos trabalhos não chegavam aos olhos senão de um estreito círculo de amigos. “O postulado da fotografia como sendo uma arte foi levantado justamente por aqueles que faziam da fotografia um negócio”. (p. 49) Em outros termos: o postulado da fotografia como sendo uma arte é simultâneo à sua aparição como mercadoria. Isso coincide com a influência que a fotografia enquanto processo de reprodução passa a exercer sobre a própria arte. Ela separou a arte do comitente, a fim de colocá-la à disposição do mercado anônimo e da sua demanda.

O método do livro se orienta na dialética materialista. A discussão sobre ela pode favorecer seu aprimoramento. Nesse sentido seria de se levantar uma objeção, que possa definir melhor o lugar científico da pesquisa. “Quanto maior”, escreve a autora, “o gênio do artista, tanto melhor sua obra reflete, e isso graças à originalidade de sua concepção, as tendências sociais que lhe são contemporâneas”. (p. 4) O que na frase parece questionável não é a tentativa de circunscrever o alcance artístico de uma obra levando em conta a estrutura social da época em que ela nasceu; o que parece questionável é o pressuposto de que tal estrutura se manifesta sempre sob o mesmo aspecto. Na verdade, o aspecto da estrutura social deve se modificar com as diversas épocas que pousam o olhar sobre a obra. Definir o significado da obra de arte em relação à estrutura social do seu tempo, mais que isso, se refere à capacidade da obra de, à época de seu nascimento, abrir a entrada às épocas da história mais remotas e alheias a ela, através da história de suas repercussões. Tal habilidade o poema de Dante mostrou para o século XII, a obra de Shakespeare para a era Elizabetana.

O esclarecimento dessa questão é tanto mais importante dado que a formulação de Freund se arrisca a reportar-se a uma tese que obteve sua expressão mais drástica e, ao mesmo tempo, mais controversa em Plekhanov.⁸⁶ “Quanto maior é um escritor”, diz Plekhanov em sua polêmica contra Lanson, “mais intensa e compreensivamente o caráter de sua obra depende do caráter de sua época ou, em outras palavras, (grifo do palestrante) menos se pode encontrar em sua obra o elemento que se poderia chamar de ‘pessoal’”.

86 Georges Plekhanov, Les jugements de Lanson sur Balzac et Corneille. In: *Commune*, déc. 1934, 2, série 16, p. 306.

GRETE DE FRANCESCO [*O PODER DO CHARLATÃO*]

Os meios pelos quais indivíduos ou grupos podem exercer influência sobre as massas é um tópico de reflexão relativamente recente. Da antiguidade até o início do Século XIX, a retórica foi o único desses meios a receber estudo aprofundado. No decurso do século, a fotografia, o jornal impresso, o cinema e o rádio proporcionaram um acesso mais rápido a atrações, informações e opiniões, juntamente com imagens que as reforçassem, a um número cada vez maior de pessoas. Isso favoreceu, entre outros, a publicidade. Quanto mais ela se expandia, mais claramente se via que a arte da retórica tinha perdido seu considerável monopólio. Alguém que promova um produto industrial num anúncio pode aprender mais com o vendedor de feira do que com Cícero. No processo de desenvolvimento técnico e econômico, a urgência da questão: como influenciar as massas? vai crescendo. A política se encarrega de que isso se mantenha. A pesquisa publicada por Grete de Francesco, estudando os meios pelos quais o charlatão exerce seu poder, nesse sentido é atual. Mal se reduz o monopólio da arte retórica, logo o olhar se volta às formas de manipulação da massa, que desde sempre vinham paralelamente coexistindo. Escrever a história do charlatão equivale a apresentar a pré-história da publicidade. Isso é comprovado pelas reveladoras imagens documentais, em grande parte até então inéditas, com que de Francesco ilustrou o volume. O charlatão se mostra nelas como um meio-termo entre mágico e comediante; a banqueta de madeira sobre a qual ele mesmo se produz é meio pódio, meio palco. Arautos e arlequins constituem sua equipe; bandeiras e baldaquins o conduzem; procissões o cortejam pela cidade.

A autora familiariza o leitor com as figuras singulares desse contexto, que hoje se ampliou tão significativamente. Ao lado dos estudos de caráter dos alquimistas Bragadino e Thurneisser está o retrato de Mondor, o charlatão cuja fama perdura no nome de seu bobo Tabarin. A esses se acrescenta o retrato de Eisenbarth; os capítulos acerca dos charlatões do Século XVIII, Cagliostro e Saint-Germain perfazem o ponto alto da obra. O desenvolvimento do charlatão introduziu motivos, por assim dizer, experimentais, que a iminente publicidade industrial e política desdobrou com maior vigor. A partir dessa perspectiva, a figura do charlatão assegura seu traçado histórico.

Não sem risco para a clareza do quadro, a autora se empenha em colocar essa figura bem mais imediatamente perto de nós. Um interesse polêmico a motivou. Pretendia apresentar às desorientadas massas populares dos dias atuais uma imagem espelho das massas que, em séculos passados, sucumbiram ao poder do charlatão. Levada, assim, por motivos atuais, ela rotula o charlatão de falsificador. “O poder do charlatão consistia... no fato de que ele tinha a habilidade de cobrir todas as incertezas de uma... circunstância por meio de inumeráveis falsificações... de tal modo que se estabelecia um sistema de valores em que seus próprios desvalores se tornaram valores”. (p. 97) A “grande maioria das pessoas” (p. 18) é vítima desses falsificadores - numa passagem designados semi-educados (p. 24); mas teria esse termo um significado efetivo antes da introdução do ensino obrigatório? A contrapartida dessa massa é “a pequena minoria dos imunes” (p. 18). “Os imunes”, diz-se, “sempre foram uma minoria e, todavia, somente eles conseguiram abalar o maléfico poder do charlatão... ao estabelecer o fato de suas vidas e suas ações como o emblema concreto de um mundo de valores em que a verdade reinou intocada”. (p. 245)

O historiador desconhece qualquer apoteose e, com isso, desconhece também o vilão que aparece no primeiro plano de tais retratos, ladino abatido e rendido inofensivo, como o charlatão aqui figura. A influência das massas não é uma arte negra contra a qual se apelaria à magia branca das elites. É uma tarefa histórica, e muito no livro bem pesquisado e informativo de Francesco indica que, na respectiva época, o charlatão a desempenhava à sua maneira. Certamente nem sempre da maneira mais íntegra. Mas as tentativas de propiciar conhecimento profano às massas jamais foram sem cálculo. Contudo, representaram um progresso. Muitas vezes o charlatão até contribuiu, mesmo quando mais implacavelmente buscava o benefício próprio. Um Cagliostro e um Saint-Germain vingaram o terceiro estamento frente à aristocracia. Autênticos contemporâneos de Beaumarchais.

ROMANCE DE UM JUDEU ALEMÃO

Enquanto na Alemanha os laços que prevaleciam entre o povo alemão e os judeus alemães estão sendo destruídos por tempo indeterminado, surge um romance que se propõe a retratar a natureza desses laços. O romance trata de uma família bem abastada e assimilada. O chefe da família é um arquiteto; é preciso imaginá-lo na geração nascida por volta de 1860. Seus modelos artísticos são os da Era de Wilhelm II (um modelo para essa personagem poderia ter sido Bodo Ebhardt, restaurador do Alto-Castelo do Rei). A esposa não é judia; o filho, que deixou o país em 1933 e se tornou técnico, é da mãe, mas não do pai legal. As leis de Nuremberg permitem que a mãe reconheça sem entraves esse filho como um deslize, o que o torna um não-judeu.

Movido pelo desejo de levar consigo a amante dos anos da juventude e de persuadir seus pais a deixarem a terra natal, esse jovem volta à Alemanha em 1936. Chega a tempo de se deparar com as maquinacões destinadas a expropriar seu pai. A admissão oficial da mãe permite que ele se coloque como “ariano” entre o velho senhor e os seus credores. Passa a dedicar-se de corpo e alma ao futuro dos negócios. O futuro erótico, ao que tudo indica, lhe está interdito; a amante recebeu uma orientação doutrinária racista demasiado rígida para que pudesse retomar os antigos sentimentos. Mais tarde, como refugiada no exterior, ela os demonstrará. - Outro vínculo está na trajetória da grande carreira que acena ao jovem homem, após ter sido incorporado à empresa do pai. Esse vínculo - aqui, conforme a imagem de Paul Heyse, alça voo o falcão do romance de Lackner - é com a filha do magnata das finanças, justamente o pai natural do jovem empreendedor. Agora,

a união mais banal se destaca: o nó atado por pessoas inocentes tende a se desfazer tragicamente. A maneira como o autor consegue contornar esse enredo revela a sua mão segura e o seu propósito. Os jovens se encontram em plena consciência e sinceridade diante das circunstâncias. “Jan perguntou, imperturbado: ‘Você não tem medo?’ - ‘Não tenho medo de nada neste mundo. O que é que eu tenho a ver com esses tabus de pessoas rudes?’” Na terra natal, racialmente purificada - eis o núcleo satírico da fábula - as exigências da vida empresarial às vezes levam a relações incestuosas. O “vento forte” que sopra pela Alemanha carrega o sentido ligeiro consigo, para longe.

Mas, no final das contas, nem mesmo essa conquista tem desenlace favorável. O protagonista se dá conta de que não pode permanecer mais tempo na Alemanha. Procura mais uma vez a amante da juventude, é perseguido por um agente da SS, e acaba não salvando nada além da própria pele. No mesmo dia, o homem que durante anos fora seu pai dá cabo à vida com as próprias mãos. “Meus antepassados”, assim saudara o filho recém-retornado no início da história, “estão às margens do Rio Reno desde o período romano. O que alegam sobre mim, os forasteiros, austríacos e levantinos, que agora tomaram o poder no pobre império, me é indiferente, não me diz respeito. Vamos resistir aqui no país até que os alemães voltem a si, ou até que pereçamos todos”. Hoje, como a segunda parte dessa alternativa ameaça se concretizar, o romance se alça à autoridade de um documento. Seu desfecho consiste num segundo retorno à terra natal, que não é mais pela amada da juventude, nesse ínterim também emigrante, mas pela luta em prol da libertação de todos os oprimidos no Terceiro Reich. O livro de Lackner prova que a escola do exílio não faz tão mal para um jovem escritor, tão somente imbuído de determinação e talento.

LOUISE WEISS [*MEMÓRIAS DE UMA INFÂNCIA NOS TEMPOS DA REPÚBLICA*]

É como ativista dos direitos da mulher que a autora se tornou conhecida publicamente, antes de despontar com obras literárias. É mister ressaltar as experiências de sua juventude, das quais emergiu seu trabalho político posterior. Ela frequentou a escola secundária para moças. O cerne sociológico do livro é a crítica da educação do liceu, cuja estrutura foi determinada pela lei sobre o ensino secundário para moças, introduzida por Camille Sée em 1880. A autora fornece um pitoresco esboço das negociações que precederam a aprovação da lei. As argumentações se fundamentavam nas necessidades dos homens, sem concernir às mulheres. Na Câmara: “Se um belo dia a educação mais elevada das meninas pareceu urgente para a maioria laica da Câmara, o fator decisivo foi a necessidade dos maridos de orientação republicana - indiretamente, portanto, a estabilidade do regime”. No Senado: “Os senadores não faziam o menor caso das jovens... A emancipação intelectual feminina é um ganho de força para a república? Essa era a questão que estava no centro da disputa.” Os autores da lei, os homens ao redor de Jules Ferry, tinham em mente donas de casa formadas nas belas-artes, que se manteriam longe da competição profissional. As alunas, por outro lado, visavam os exames de admissão à École de Médecine e à École Centrale. Como estudantes, elas estavam muitas vezes mais próximas dos partidos de ultra-direita ou ultra-esquerda do que do centro, a quem deviam suas oportunidades educacionais. A autora vê claramente, através da contradição social que se refletia na educação do liceu: “O caminho proposto por Camille Sée se mostrou um beco sem saída... A educação feminina não

poderia se reduzir a uma formação aparentada com a teoria liberal, intelectual, sem aplicação; na medida em que isso contrastava com as decorrências da teoria liberal, a saber, a atuação profissional das mulheres.” Através dos depoimentos, o livro abre uma gama de reflexões concernentes à maneira de pensar dos envolvidos no sistema governamental da jovem república [francesa], em particular da grande burguesia liberal.

A PROPÓSITO DE *LE REGARD* DE GEORGES SALLES

Escrevo ainda encantado pelo livro que você me obrigou a levar. Depois de nos despedirmos naquele dia, entrei em um café e abri *Le Regard* [O Olhar]. Preciso dizer que a obra me cativou desde a primeira página. O prazer de ver vários lugares-comuns abalados pela comparação entre a arte culinária e a arte certamente de alguma forma contribuiu para tanto. A frivolidade do princípio não aponta para o que há de sério na obra de arte, mas sim para o que está tacitamente convenicionado em nosso modo de falar sobre ela. E mais, esse princípio parece sugerir um autor que fala com conhecimento de causa sobre coisas de cozinha, o que não pode desagradá-la.

A particularidade essencial de Georges Salles poderia bem consistir em pura ingenuidade a propósito da recepção da obra de arte, em todo o caso, essa é a maior dádiva que ele gostaria de oferecer ao público. Quem não aprovaria, entre os que sempre se sentem muito incomodados pelo espetáculo observado em exposições da moda: o grande público - apressado em seu percurso, impaciente para atribuir valor ao que vê e carente de termos para enunciá-lo. Assim, não há como deixar de concordar com Georges Salles quando, ao resumir certas experiências cujo campo foi o Louvre, é levado a escrever: “Um museu *realmente* educativo terá como objetivo primeiro afinar nossa percepção, o que possivelmente não causaria constrangimento a um povo que, se mobilizado, saberá apreciar suas porcelanas e quadros tal como aprecia seus vinhos”. Se a conscientização e o poder de articulação na alegria dos sentidos é uma virtude francesa, não seria fora de propósito estimar que se

trata de um programa essencialmente francês, assim definido pelo autor.

Esse programa comportaria os mais diversos aspectos. Um deles, no entanto, é precioso: franquear acesso ao encanto que a ação do tempo pode conceder às obras. (Aqui, mais uma vez, a comparação entre conhecedores de vinhos e de criações artísticas não seria descabida.) A ação do tempo, aliás, me parece distribuir-se em dois planos; no plano espiritual e no plano material. Se estivesse buscando uma controvérsia com Georges Salles, apontaria o fato de não ter dito nada a propósito da primeira, pois tenho certeza de que ele não teria empregado um tom menos comovente do que o empregado na segunda. (Gide, um dia, apontou que o essencial das obras-primas está no fato de que elas estão, em razão de sua sobrevivência, sujeitas a uma ação espiritual do tempo. “Os grandes autores têm isso de admirável, eles permitem que sucessivas gerações não se compreendam”). Georges Salles insiste antes numa ação do tempo por meio da qual as obras adquiririam acabamento em seus corpos. Ele confessa ter frequentemente “preferido à individualidade precisa do novo objeto, a peça amaciada, cuja forma essencial foi comprimida pelo tempo. É um modo de ver com olhar contemplativo, imerso nos anos profundos de onde nos cumprimentam (tal como o clarão de um astro há tempos extinto), esses “seres desaparecidos aos olhares familiares” que são as obras. O autor poderia ter feito seus os versos de Victor Hugo:

O tempo nada remove das coisas.
Muitos pórticos louvados por erro
Em demoradas metamorfoses
Enfim podem alcançar a beleza.

.....

É o tempo que escava uma ruga
Nas arcadas por demais indigentes;
E que na quina do árido mármore
Passa seu polegar inteligente.

Acredito entender o quanto você valoriza o livro de Georges Salles. Devo, portanto, de alguma forma, pedir desculpas por compará-lo a um autor de quem sei que você não gosta muito. Parece-me difícil, no entanto, não mencionar, a respeito do *Regard* [O Olhar], o nome de Proust. Pouca ênfase foi dada ao elemento parisiense em Proust. No entanto, é uma sensibilidade muito urbana que exala um perfume de violetas da tristeza da rue de Parme ou que leva o narrador a estudar o desencontro das três torres de sinos de Méséglise. Isso vale para Salles. Basta ler o último capítulo para perceber até que ponto sua sensibilidade artística é a de alguém habituado aos choques e vertigens, exposto ao turbilhão das metrópoles. *Le Regard* [O Olhar] é um livro muito parisiense e assim se quer. Atento à “Beleza que vem de longe e se prolonga”, Salles é secretamente movido pelo desejo de saber “de que forma renascerá, na perspectiva dos séculos, “esse cenário em que vive – esse homem com chapéu disforme, esse táxi que dá partida, esses guindastes na margem” e ele, que os vê.

Finalmente, por que não admitir que tenho uma razão íntima para amar este livro? Vivi muitos anos em que as mais doces emoções foram inspiradas pelas peças de uma coleção que reuni com muita paciência. Nos últimos sete anos, desde que tive que me separar delas, não experimentei mais essa névoa embriagante que se forma dentro da coisa bela e cobiçada. Mas as saudades dessa embriaguez permaneceram. Não tendo tido nem a força, nem a coragem para refazer uma coleção, ocorreu dentro de mim uma transferência. Graças a ela, as paixões que outrora nutria pelas peças que me obcecavam voltaram-se para uma busca abstrata, para a essência da

própria Coleção. Ou para este misterioso tipo de homem que, com Léon Deubel, pode dizer: “Acredito... na minha alma: a Coisa”. É no laboratório dessas pesquisas, junto a certas páginas de *O Primo Pons* ou *A Loja de Antiguidades* de Dickens, que guardarei o livro de Georges Salles, porque ele fala dos colecionadores de uma forma que raramente se falou. Além do mais, ele faz com que se entenda essa coisa fundamental de que uma percepção da arte não pode se formar em alguém que não possua ao menos uma coisa bela.

Uma sensibilidade intransigente com reações inquestionáveis tem em Georges Salles sua contrapartida num julgamento que, negligenciando a fácil erudição, se envereda pelos caminhos tortuosos da penetração teórica. “A verdade”, de fato, “não está no imediato nem no habitual”. Eis a linguagem de um escritor, para quem a dialética não é um conceito livresco, mas algo experienciado na vida. É por isso que *Le Regard* [O Olhar] se relaciona não só com as nossas tentações mais sutis, mas também com as nossas tentativas mais árduas. Como prova, basta ler o capítulo “L’École”, em que Georges Salles traça, num esboço poderoso e ousado, o que poderíamos chamar de história da percepção humana. “*Todo olhar é assombrado*, tanto o nosso como os dos povos primitivos. A cada instante, produz o mundo no esquema de seu cosmos”. Há luzes semelhantes em Riegl, o magnífico historiador das artes menores na decadência romana. Georges Salles, ao aproximar uma “perturbação óptica” de uma “inversão visual” que a arte contemporânea testemunha, confere a essas luzes um novo brilho. Tais passagens nos fazem sentir a verdadeira profundidade desse pequeno livro que não se pretende tal.

Georges Salles nos faz pensar naqueles colecionadores que, ao receberem em casa, não ostentam seus tesouros. Mal poderíamos dizer que os mostram. Eles os dão a ver.

(tradução Rita Jover-Faleiros)

FONTES

Romantik - Eine nicht gehaltene Rede an die Schuljugend.

In: WB, GS, “Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik”, volume II-1, fls. 42-47.

Erfahrung.

Fonte: Ardor [Pseudônimo]. In: Der Anfang I (1913-1914).

In: WB, GS, “Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik”, volume II-1, fls. 54-56.

Carta de julho de 1916 a Martin Buber.

In: WB, GS, Briefe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, 885 p., fls. 125-8.

Der Idiot von Dostojewskij.

F: - Die Argonauten, I. Folge, Heft 10-12 (1921), 231-235.

In: WB, GS, “Literarische und ästhetische Essays”, volume II-1, fls. 237-241.

Molière: Der eingebildete Kranke. (cerca de 1918).

Tiposcrito sem correções. Benjamin-Archiv, Ts 210f.

In: WB, GS, volume II-2, fls. 612-3.

“El mayor monstruo, los celos” von Calderón und “Herodes und Mariamne” von Hebbel.

In: WB, GS, volume II-1, p. 247.

Carta de 21 de julho de 1925 a Gerhard Scholem:

“Auf literarische Einkünfte gründet sich meine Hoffnung”

In: WB, GS, Briefe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, 885 p., fs. 395-6.

Gottfried Keller - Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke.

Fonte: Die literarische Welt, 5.8.1927.

In: WB, GS, “Literarische und ästhetische Essays”, volume II-1, fs. 283-295.

Alfred Kuhn, Das alte Spanien. Landschaft, Geschichte, Kunst.

Berlin: Neufeld u. Henius 1925. 184p.

F: Die literarische Welt, 9.4.1926.

In: WB, GS, “Kritiken und Rezensionen”, volume III, p. 29.

Möbel und Masken. Zur Ausstellung James Ensor bei Barbazanges, Paris.

F: Die literarische Welt, 23.7.1926.

In: WB, GS, volume IV-1, fs. 477-479.

Deutsche Volkheit. 12 Bände. Jena: Eugen Diederichs 1926.

F: Die literarische Welt, 6.8.1926.

In: WB, GS, volume III, p. 38.

Ventura Garcia Calderón, La vengeance du Condor. Paris: Sans-Pareil 1925.

F: Die literarische Welt, 20.8.1926.

In: WB, GS, volume III, p. 39.

Übersetzung.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 22.8.1926.

In: WB, GS, volume III, fls. 40-41.

Europäische Lyrik der Gegenwart. 1900-1925.

Reelaboração poética Josef Kalmer. Wien, Leipzig: Verlagsanstalt Dr. Zahn und Dr. Diamant (1927). 320 p. (Weltanthologie des XX. Jahrhunderts. I.)

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 7.8.1927.

In: WB, GS, volume III, fls. 65-66.

**As críticas a seguir têm como fonte original a coluna
"Boekbesprekingen" da Internationale Revue (Amsterdam) I (1927).**

Gaston Baty, Le masque et l'encensoir.

Introduction à une esthétique du théâtre. Préfácio de Maurice Brillant. Paris: Librairie Bloud et Gay 1926. 328 p.

In: WB, GS, volume III, fls. 66-68.

Ramon Gomez de la Serna, Le cirque.

Paris: Simon Kra 1927. 214 p.

In: WB, GS, volume III, fls. 70-72.

Philippe Soupault, Le coeur d'or.

Paris: Bernard Grasset 1927. 260 p.

In: WB, GS, volume III, fls. 72-74.

Pierre Girard, Connaissez mieux le cœur des femmes.

Paris: Simon Kra (1927). VIII, 168 p. (Collection européenne. 27.)

In: WB, GS, volume III, fls. 76-77.

Martin Maurice, Nuit et jour.

Paris: Gallimard (1927). 224 p.

In: WB, GS, volume III, fls. 77-78.

Anthologie de la nouvelle prose française.

Paris: Simon Kra (1926). 404 p.

In: WB, GS, volume III, fls. 78-79.

Drei Franzosen.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 30.10.1927.

In: WB, GS, volume III, fls. 79-81.

Porträt eines Barockpoeten [Andreas Gryphius].

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 1.1.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 86-88.

Gespräch mit André Gide.

F: Die literarische Welt, 17.2.1928.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 502-509.

Eva Fiesel, Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik.

Tübingen: J. C. B. Mohr 1927. IV, 259 p.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 26.2.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 96-97.

Michael Sostschenko, So lacht Rußland! Humoresken. Tradução

do russo ao alemão Mary v. Pruss-Glowatzky e Elsa Brod. Prag:

Verlag von Adolf Synek 1927. 152 p.

F: Die literarische Welt, 20.4.1927.

In: WB, GS, volume III, p. 105.

Giacomo Leopardi, Gedanken.

Tradução ao alemão Richard Peters. Prefácio de Theodor Lessing.
Hamburg-Bergedorf: Fackelreiter-Verlag 1928. 84 p.

“Ein grundsätzlicher Briefwechsel über die Kritik übersetzter Werke”

F: Die literarische Welt, 27.7.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 117-122.

George Moore, Albert und Hubert.

Conto. Do inglês ao alemão por Max Meyerfeld. Berlin: Editora S. Fischer 1928. 102 páginas.

F: Die literarische Welt, 18.5.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 123-124.

Zwei Gedichte von Gertrud Kolmar.

F: Osterbeilage der Literarischen Welt, 5.4.1928. [suplemento de Páscoa]

In: WB, GS, volume IV-2, p. 803.

Pariser Tagebuch

[Félix Bertaux, Adrienne Monier, surrealismo].

F: Die literarische Welt, 17.4. 1930; 25.1930; 23. 5. 1930; 20. 6. 1930.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 567-587.

James Ensor wird 70 Jahre.

F: Die literarische Welt, 11.4.1930.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 565-567.

Anja und Georg Mendelssohn, Der Mensch in der Handschrift.

Leipzig: Verlag von E. A. Seemann 1928-zxd1930. VIII, 100 p.

F: Die literarische Welt, 3.8.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 135-139.

Marthe Bibesco, Catherine-Paris.

Roman. (Deutsch von Käthe Illich.) Wien, Leipzig: F. G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung (1928). 365 p.

F: Die literarische Welt, 7.9.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 139-141.

Alexys A. Sidorow, Moskau

(Editado com a colaboração de M. P. Block.) Berlin: Albertus-Verlag (1928). XXIV p., 2000 imagens (Das Gesicht der Städte.)

F: Die literarische Welt, 9.11.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 142-143.

Neues von Blumen

F: Die literarische Welt, 23.11.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 151-153.

Rückblick auf Chaplin

F: Die literarische Welt, 8.2.1929.

In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, volume III, p. 157.

Bücher, die übersetzt werden sollten

[Französische Buch-Chronik]

Pierre Mac Orlan, Sous la lumière froide.

Port d'eaux mortes – Docks. Les feux du "Batavia". Paris: Editions Emile-Paul Frères 1927. 240 p.

Guillaume Apollinaire, Le flâneur des deux rives.

Paris: Gallimard 1928. 116 p.

Marcel Brion, Bartholomée de Las Casas.

"Père des Indiens". Paris: E Plon 1928. 309 p.

F: Die literarische Welt, 21.6.1929.

In: WB, GS, volume III, fs. 180-181.

<Johann Peter Hebel. 3>

Manuscrito Wenn Sie, meine Verehrtesten, [. . .]. Benjamin-Archiv, Ms 840 f.

In: WB, GS, volume II-2, fs. 635-640.

Echt Ingolstädter Originalnovellen.

F: Die literarische Welt, 27.9.1929.

In: WB, GS, volume III, fs. 189-191.

Magnus Hirschfeld, Berndt Götz, Das erotische Weltbild.

F: Die literarische Welt, 4.10.1929.

In: WB, GS, volume III, p. 202.

Caspar Hauser.

In: WB, GS, volume VII-1, fs. 174-180

Dr. Faust.

In: WB, GS, volume VII-1, fs. 180-188.

Cagliostro.

In: WB, GS, volume VII-1, fls. 188-194.

Erdbeben von Lissabon.

In: WB, GS, volume VII-1, fls. 220-226.

Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, Die Angestellten.

F: Die Gesellschaft 7 (1930).

In: WB, GS, volume III, fls. 219-225.

Ein Buch für die, die Romane satt haben.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 25.5.1930.

In: WB, GS, volume III, fls. 228-230.

Gabriele Eckehard, Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock.

Berlin: (Verlag Ullstein) 1930, 50 p. (Berliner Bibliophile Abhandlungen. 4.)

F: Die literarische Welt, 6.6.1930.

In: WB, GS, volume III, fls. 236-237.

Gespräch mit Anne May Wong.

F: Die literarische Welt, 6.7.1928.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 523-527.

Alte und neue Graphologie.

F: Südwestdeutsche Rundfunkzeitung, Frankfurt a. M., Kassel, 23.11.1930.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 596-598.

Briefe von Max Dauthendey.

Max Dauthendey, Ein Herz im Lärm der Welt. Briefe an Freunde [Max Dauthendey, um coração no barulho do mundo] München 1933.

F: Detlev Holz [pseudônimo], Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 30.4.1933.

In: WB, GS, volume III, fls. 383-386.

Am Kamin

[À lareira - reflexões a propósito de Arnold Bennett, Konstanze und Sophie oder Die alten Damen, tradução do inglês ao alemão por Daisy Bródy. München, Piper, 1932.]

F: Frankfurter Zeitung, 23.5.1933.

In: WB, GS, volume III, fls. 388-392.

Günther Voigt, Die humoristische Figur bei Jean Paul.

Halle/Saale: Max Niemeyer 1934. 98 p.

F: Detlev Holz [pseudônimo], Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 24.6.1934.

In: WB, GS, volume III, fls. 421-423.

Iwan Bunin.

F: Assinado com as iniciais D. H., de Detlev Holz [pseudônimo], Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 24.6.1934.

In: WB, GS, volume III, fls. 426-427.

Max Brod, Franz Kafka.

Eine Biographie. (Erinnerungen und Dokumente.) Prag: Verlag Heinr. Mercy Sohn 1937. 288 p.

Tiposcrito com correções à mão. Benjamin-Archiv, Ts 1526-1530.

In: WB, GS, volume III, fls. 526-529.

Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle.

F: Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938).

In: WB, GS, volume III, fls. 542-544.

Grete de Francesco, Die Macht des Charlatans.

Basel: Benno Schwabe und Co. (1937). 238 p., 69 imagens.

F: Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938).

In: WB, GS, volume III, fls. 544-546.

Roman deutscher Juden, Stephan Lackner, Jan Heimatlos.

Roman. Zürich: Verlag Die Liga (1939). 222 p.

F: Karl Gumlich [pseudônimo]. Die neue Weltbühne 34 (1938).

In: WB, GS, volume III, fls. 546-548.

Louise Weiss, Souvenirs d'une enfance républicaine.

Paris: Les Editions Denoel (1937). 244 p.

F: Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938).

In: WB, GS, volume III, fls. 548-549.

Une Lettre de Walter Benjamin

au sujet de "Le Regard" de Georges Salles <Zweite Fassung>

Gazette des Amis des Livres (Paris), Maio 1940. Tiposcrito com correções à mão. Benjamin-Archiv, Ts 1623-1627.

In: WB, GS, volume III, fls. 592-595.

Walter Benjamin Literatura. Walter Benjamin.

Organização, prefácio e tradução: Maria Aparecida Barbosa.

©Tradução: Maria Aparecida Barbosa; Cultura e Barbárie, 2023.

Colaborações de Georg Otte e Rita Jover-Faleiros.

Revisão Werner Ludger Heidermann.

Texto de orelha Susana Kampff Lages.

Seleção de textos extraídos de *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* [Walter Benjamin Escritos reunidos]. Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1991).

Benjamin, Walter.

B468l Walter Benjamin Literatura / Walter Benjamin; organização, prefácio e tradução: Maria Aparecida Barbosa. – Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2023.

ISBN 978-65-87529-39-4

1. Crítica literária. 2. Benjamin, Walter. I. Autor. II. Título.

CDD 809

Apoio:

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução • Universidade Federal de Santa Catarina
CNPq

Walter Benjamin Archiv in der Akademie der Künste, Berlin

Cultura e Barbárie Editora

Coordenação editorial: Fernando Scheibe e Marina Moros

Conselho editorial: Alexandre Nodari, Dominique Nédellec, Fernando Scheibe, Flávia Cera, Leonardo D'Ávila, Marina Moros e Rodrigo Lopes de Barros

www.culturaebarbarie.com.br

Florianópolis, SC



**WALTER
BENJAMIN
LITERATUR**

ROMANTIK – EINE NICHT GEHALTENE REDE AN DIE SCHULJUGEND

Kameraden! Wenn wir schon irgendeinmal an uns gedacht haben, nicht an uns als Einzelne, sondern an uns als Gemeinschaft, als Jugend, oder wenn wir von der Jugend gelesen haben, – immer wieder dachten wir uns, daß sie wohl romantisch sei. Tausende von guten und schlechten Gedichten sagen es, von Erwachsenen hören wir, daß sie alles darum geben würden, noch einmal jung zu sein. Das ist doch alles Wirklichkeit, die wir wohl in Augenblicken ganz überraschend und froh fühlen, wenn wir eine gute Arbeit gemacht haben, eine Kletterpartie, etwas gebaut haben, oder eine mutige Erzählung lesen. - Kurz und gut: ungefähr so, wie mir plötzlich einmal - ich weiß noch, es war auf einer Treppenstufe - zum Bewußtsein kam: ich bin doch noch jung (ich war wohl 14 Jahre alt, und was mich so froh machte, war, daß ich von einem Luftschiff gelesen hatte).

Jugend ist ganz umgeben von Hoffnung, Liebe und Bewunderung: derer, die noch nicht jung sind, der Kinder, und derer, die es nicht mehr sein können, weil sie ihren Glauben an ein Besseres verloren haben. Das fühlen wir: daß wir Repräsentanten sind, jeder einzelne von uns steht für Tausende, so wie jeder Reiche für Tausende von Proletariern, jeder Begabte für Tausende Unbegabter steht. Wir dürfen uns fühlen als Jugend von Gottes Gnaden, wenn wir es so verstehen.

Und nun denke ich mir, wir wären auf einem Jugendkongreß mit Hunderten oder Tausenden junger Teilnehmer. Plötzlich höre ich Zwischenrufe: Phrase - Unsinn! und ich sehe auf die Bänke, und neben ganz wenigen von Stürmischen, die mich unterbrechen,

liegen da Hunderte fast schlafend. Einer oder der andere richtet sich ein wenig auf, scheint mich aber nicht ernst zu nehmen.

Da fällt mir etwas ein:

“Ich sprach von der Jugend von Gottes Gnaden, ich sprach von unserem Leben, wie es in der Tradition ist, der Literatur, bei den Erwachsenen. Aber die Jugend, zu der ich rede, schläft oder zürnt. Etwas muß faul sein im Staate Dänemark. Und ich danke Eurem Schlaf und Zorn, denn davon wollte ich reden. Ich wollte fragen: was halten wir von der Romantik? Haben wir sie? Kennen wir sie? Glauben wir an sie? Tausendstimmiges Lachen und ein einzelstimmiges leidenschaftliches Nein.”

“Also wir verzichten auf die Romantik, wir vielleicht als die erste Jugend wollen die nüchterne Jugend sein?”

Wieder ertönte es “nein”, von dem nur drei oder vier ganz klare Stimmen mit ihrem “ja” sich abhoben. Da sagte ich weiter:

“Ihr habt mir geantwortet, und ich selber antworte mit. Allen denen, die glauben eine zeitlose Jugend vor sich zu haben, eine ewig romantische, die ewig sichere, die den ewigen Weg ins Philisterium geht. Wir sagen ihnen: Ihr belügt uns und Euch. Mit Euren väterlichen Gesten, mit Eurer weihräuchernden Verehrung raubt Ihr uns das Bewußtsein. Ihr erhebt uns in rosige Wolken, bis wir den Boden unter den Füßen verloren haben. Dann gewärtigt Euch immer mehr eine Jugend, die in narkotischem Individualismus schläft. Das Philisterium lähmt uns, damit es allein die Zeit beherrsche; wenn wir uns aber lähmen lassen, von den idealischen Narkosen, dann sinken wir ihm schnell nach, und die Jugend wird die Generation der späteren Philister.”

Ich weiß nicht, Kameraden, aber ich fürchte, damit bin ich bei der Romantik. Nicht bei der Romantik, bei keiner wahren, aber

bei einer sehr mächtigen und gefährlichen. Es ist genau dieselbe, die uns Schillers keusche weltbürgerliche Klassik zersetzt in bequeme Gemütlichkeitspoesie für Bürgertreue und Partikularismus. Aber ich will der falschen Romantik etwas nachgehen. Sie klebt uns an auf Schritt und Tritt, und ist doch nichts, als das fettige Kleid, das ein besorgtes Philisterium uns umwarf, damit wir selber uns nicht recht erkennen sollten.

Unsere Schule steckt voller falscher Romantik. Was man uns von Dramen gibt, oder von Geschichtshelden, von Siegen der Technik und der Wissenschaft, das ist unwahr. Wir erhalten es außerhalb des geistigen Zusammenhangs. Diese Dinge, von denen man uns sagt, daß sie uns bilden sollen, sind ewige Einzeltatsachen und Kultur ein glücklicher Zufall. Manche Schule mag nicht einmal weit genug sein, ihn einen glücklichen zu nennen. Denn wo erfahren wir je von der lebendigen Geschichte, die den Geist zum Siege führt, in der der Geist seine Eroberungen erficht, die er selber bildet? Man lullt uns ein, macht uns gedankenlos und tatenlos, da man uns die Geschichte verschweigt. Das Werden der Wissenschaft, das Werden der Kunst, das Werden des Staates und des Rechtes. Damit wurde uns die Religion des Geistes, aller Glaube an ihn genommen. Das war die falsche Romantik, daß wir in allem unendlich Einzelnen das Außerordentliche sehen sollten, anstatt es im Werden des Menschen, in der Geschichte der Humanität zu sehen. So macht man eine unpolitische Jugend, die ewig beschränkt ist auf Kunst, Literatur und Liebeserlebnisse, auch darin ungeistig und dilettantisch. Die falsche Romantik, Kameraden, diese groteske Isoliertheit vom Werden, in die man uns setzte, hat viele von uns blasiert gemacht; solange mußten sie an das Nichtigte glauben, bis der Glaube selbst ihnen nichtig wurde. Die Ideallosigkeit unserer Jugend ist der letzte Rest ihrer Ehrlichkeit.

So steht es um die Bildung einer Jugend, Kameraden, die man in krampfhafter Bemühung isoliert vom Wirklichen, die man umnebelt mit Objektivitäts-Romantik, mit Ideal-Romantik, mit Unsichtbarkeiten. Wir wollen nicht eher hören von Griechentum und Germanentum, von Moses und Christus, von Arminius und Napoleon, von Newton und Euler, bis man uns den Geist in ihnen zeigt, die fanatische tätige Wirklichkeit, in der diese Zeiten und Menschen lebten und in der sie ihre Gesinnung erfüllten. So steht es um die Romantik der Schulbildung, die uns alles unwahr und unwirklich macht.

Also, Kameraden, begannen wir uns stürmisch uns selber zuzuwenden. Wir wurden die viel gelästerte, individualistische und Übermenschen-Jugend. Das war wirklich kein Wunder, daß wir dem Ersten jubelnd zufielen, der uns zu uns selber rief, zum Geist und zur Ehrlichkeit. Das war sicherlich Friedrich Nietzsches Mission unter der Schuljugend, daß er ihr etwas über das Morgen und Gestern und Heute von Schulaufgaben wies. Sie konnte es nicht mehr tragen. Und sie machte auch diese Idee zur Pose, wie man sie stets zu solchem Verfahren gezwungen hatte.

Jetzt rede ich vom Allertraurigsten. Wir, die wir mit Nietzsche aristokratisch sein wollten, anders, wahr, schön, wir hatten ja keine Ordnung in der Wahrheit, keine Schule der Wahrheit. Noch weniger haben wir einen Platz der Schönheit. Wir haben gar keine Formen mehr, Du zueinander zu sagen, daß es nicht schon gewöhnlich klänge. Wir sind so unsicher von der ewigen idealen Pose geworden, die die Schule uns aufzwingt, von ihrer mürben Feierlichkeit, daß wir zueinander gar nicht mehr edel und frei zugleich sein können. Sondern: Frei und unedel oder edel und unfrei.

Wir brauchen eine schöne und freie Gemeinschaft, damit das Allgemeine auszusprechen sei, ohne gemein zu werden. Diese Möglichkeit haben wir noch nicht und die wollen wir uns schaffen. Wir scheuen uns nicht, zu sagen, daß wir noch trivial sein müssen, wenn wir von diesem Jugendlichen reden. (Oder wir müssen eine weltfremde akademische oder eine ästhetische Geste annehmen.) Noch sind wir so unkultiviert in unserm Gemeinschaftlichen, daß Ehrlichkeit banal wirkt.

Also sieht es so aus, wenn das Erotische, von dem wir alle fühlen, wie sehr es der Offenheit bedarf - wenn es sich einmal aus der verschwiegenen Dunkelheit hervorwagt:

Daß die Schuljugend sich in Kinos austobt (Oh, was nützt es, die Kinos zu verbieten!), daß Kabarett Darbietungen, gut genug, die überreizten Sexualgefühle Fünfzigjähriger zu beleben, jungen Studenten zugemutet werden! Im Erotischen, wo zum mindesten die reife Jugend zwischen 20 und 30 den Ton angeben sollte, läßt diese Jugend sich umgeben und ersticken von greisenhaften und perversen Gepflogenheiten. Längst ist man gewohnt, das empfindliche, wenn Ihr wollt prüde, Sexualempfinden des jungen Menschen zu übersehen. Die Großstadt reitet täglich und nächtlich ihre Attacke gegen ihn. Aber man drückt lieber die Augen zu, als daß man eine jugendliche Geselligkeit schafft. Nachmittage, an denen junge Menschen zusammenkommen und in ihrer erotischen Atmosphäre leben dürften, anstatt eine gedrückte und lächerliche Minderheit bei den Gastereien der Erwachsenen zu bilden. (Das Symposium wird auf der Schule nicht gelesen; aber wenn Egmont sagt, daß er nachts sein Liebchen besuche - das wird gestrichen.) -

Immerhin: eines ist tröstlich, so verpönt dergleichen zu sagen ist, so gestaltet es sich doch und entsteht, - verborgen jedoch, statt frei.

Das ist die alte Romantik, genährt nicht von uns, nicht von unseren Besten, sondern von denen, die uns zu einer tatenlosen Nachbetung des Bestehenden erziehen wollen. Und dagegen habe ich Euch, Kameraden, eine neue Romantik, ganz unbestimmt, ganz fern, dennoch, wie ich hoffe, gewiesen. Eine Romantik, die in ihrer Haltung bezeichnet sein soll durch Offenheit, die wir am schwersten im Erotischen uns gewinnen werden und die doch von da aus unser tägliches Sein und Gehaben durchdringen soll. Eine Romantik der Wahrheit, die geistige Zusammenhänge, die Geschichte der Arbeit, erkennen soll; diese Erkenntnis sich zum Erlebnis werden läßt, um höchst unromantisch und nüchtern danach zu handeln.

Das ist die neue Jugend, die Nüchterne und Romantische. Aber wir glauben nicht, daß dieses Romantische entbehrt werden kann, daß es zopfig, jemals überwunden sein könne. Dies ist das Unüberwindliche: der romantische Wille zur Schönheit, der romantische Wille zur Wahrheit, der romantische Wille zur Tat. Romantisch und jugendlich: denn dieser Wille, der dem reifen Manne Notwendigkeit und anerzogene Tätigkeit sein mag, in uns erlebt ihn eine Zeit freiwillig, erstmalig, unbedingt und stürmisch. Er prägt immer die Geschichte sittlich und gibt ihr Pathos, wenn er auch ihren Inhalt ihr nicht gibt.

Und wenn Ihr Euch hier am Schlusse noch einmal umseht, dann gewahrt Ihr vielleicht, fast überrascht, wo eigentlich Ihr steht: an einer Stelle, wo die Romantik zurückgegangen ist zu den Wurzeln alles Guten, Wahren und Schönen, die unbegründbar sind. Wo der narkotische Imperativ "Wein, Weib, Gesang" nicht mehr sinnliche Phrase sein soll: wo Wein Abstinenz bedeuten kann, Weib eine neue Erotik, Gesang kein Bierlied, sondern ein neues Schülerlied.

Aber jetzt schließe ich, denn ich erwarte die Beschuldigung, die ich nicht fürchte: der Jugend ihre Ideale geraubt zu haben.

ERFAHRUNG

Unseren Kampf um Verantwortlichkeit kämpfen wir mit einem Maskierten. Die Maske des Erwachsenen heißt "Erfahrung". Sie ist ausdruckslos, undurchdringlich, die immer gleiche. Alles hat dieser Erwachsene schon erlebt: Jugend, Ideale, Hoffnungen, das Weib. Es war alles Illusion. - Oft sind wir eingeschüchtert oder verbittert. Vielleicht hat er recht. Was sollen wir ihm erwidern? Wir erfuhren noch nichts.

Aber wir wollen versuchen, die Maske zu heben. Was hat dieser Erwachsene erfahren? Was will er uns beweisen? Vor allem eins: auch er ist jung gewesen, auch er hat gewollt, was wir wollten, auch er hat seinen Eltern nicht geglaubt, aber auch ihn hat das Leben gelehrt, daß sie recht hatten. Dazu lächelt er überlegen: so wird es uns auch gehen - im voraus entwertet er die Jahre, die wir leben, macht sie zur Zeit der süßen Jugendeseleien, zum kindlichen Rausch vor der langen Nüchternheit des ernstesten Lebens. So die Wohlwollenden, Aufgeklärten. Andere Pädagogen kennen wir, deren Bitterkeit gönnt uns nicht einmal die kurzen Jahre der "Jugend"; ernst und grausam wollen sie uns schon jetzt in die Fron des Lebens stellen. Beide aber entwerten, zerstören unsere Jahre. Und immer mehr befällt uns das Gefühl: deine Jugend ist eine kurze Nacht nur (erfülle sie mit Rausch!); dann kommt die große "Erfahrung", Jahre der Kompromisse, Ideenarmut und Schwunglosigkeit. So ist das Leben. Das sagen uns die Erwachsenen, das erfuhren sie.

Ja! Das erfuhren sie, dieses Eine, niemals Anderes: die Sinnlosigkeit des Lebens. Die Brutalität. Haben sie uns je schon zum Großen ermutigt, zum Neuen, Zukünftigen? O nein, denn das

kann man ja nicht erfahren. Aller Sinn, das Wahre, Gute, Schöne ist in sich selbst gegründet; was soll uns da die Erfahrung? - Und hier liegt das Geheimnis: weil er niemals zum Großen und Sinnvollen emporblickt, darum wurde die Erfahrung zum Evangelium des Philisters. Sie wird ihm die Botschaft von der Gewöhnlichkeit des Lebens. Aber er begriff nie, daß es etwas Anderes gibt als Erfahrung, daß es Werte gibt - unerfahrbare -, denen wir dienen.

Warum also ist für den Philister das Leben trost- und sinnlos? Weil er nur die Erfahrung kennt, nichts weiter. Weil er also selbst trostverlassen und geistlos ist. Und weil er zu nichts ein so innerliches Verhältnis hat, als zum Gemeinen, zum Ewig-Gestrigen.

Wir kennen aber Andres, was keine Erfahrung uns gibt oder nimmt: daß es Wahrheit gibt, auch wenn alles bisher Gedachte Irrtum war. Oder: daß Treue gehalten werden soll, auch wenn bisher niemand sie hielt. Solchen Willen kann uns Erfahrung nicht nehmen. Dennoch - in einem sollten die Ältern Recht behalten mit ihren müden Gesten und ihrer überlegenen Hoffnungslosigkeit? Was wir erfahren, das wird traurig sein und nur im Unerfahrbaren werden wir Mut und Sinn gründen können? Dann wäre der Geist frei. Aber stets und stets würde das Leben ihn niederziehen; denn das Leben, die Summe der Erfahrungen, wäre trostlos.

Solche Fragen verstehen wir nun aber nicht mehr. Führen wir denn noch das Leben derer, die den Geist nicht kennen? Deren träges Ich vom Leben geworfen wird wie von Wellen an Klippen? Nein. Jede unserer Erfahrungen hat ja nun Inhalt. Wir selber aus unserm Geiste werden ihr Inhalt geben. - Der Gedankenlose beruhigt sich beim Irrtum. "Du wirst die Wahrheit nie finden", ruft er dem Forscher zu, "ich hab's erlebt". Für den Forscher aber ist der Irrtum nur eine neue Hilfe zur Wahrheit (Spinoza).

Sinnlos und geistverlassen ist die Erfahrung nur für den Geistlosen. Schmerzlich vielleicht kann sie dem Strebenden sein, aber kaum wird sie ihn verzweifeln lassen.

Jedenfalls niemals wird er dumpfig resignieren und vom Rhythmus des Philisters sich einschläfern lassen. Denn der - das habt ihr bemerkt - bejubelt nur jede neue Sinnlosigkeit. Er behielt ja recht. Er vergewissert sich: es gibt wirklich keinen Geist. Niemand aber verlangt strammere Unterwürfigkeit, strengere "Ehrfurcht" vor dem "Geist" als er. Denn würde er Kritik üben - so müßte er ja mitschaffen. Das kann er nicht. Auch die Erfahrung des Geistes noch, die er widerwillig macht, wird ihm geistlos.

Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird.

Nichts haßt der Philister mehr als die "Träume seiner Jugend". (Und Sentimentalität ist meist die Schutzfärbung dieses Hasses.) Denn was in diesen Träumen ihm erschien, war die Stimme des Geistes, die auch ihn einmal rief, wie jeden Menschen. Dessen ist die Jugend ihm die ewig mahnende Erinnerung. Darum bekämpft er sie. Er erzählt ihr von jener grauen, übermächtigen Erfahrung und lehrt den Jüngling über sich selber lächeln. Zumal da "Erleben" ohne Geist bequem ist, wenn auch heillos.

Nochmals: eine andere Erfahrung kennen wir. Sie kann geistfeindlich sein und viele Blütenträume vernichten. Dennoch ist sie das Schönste, Unberührbarste, Unmittelbarste, denn nie kann sie geistlos sein, wenn wir jung bleiben. Man erlebt immer nur sich selber, so sagt Zarathustra am Ende seiner Wanderung. Der Philister macht seine "Erfahrung", es ist die ewig Eine der Geistlosigkeit. Der Jüngling wird den Geist erleben, und je weniger er Großes mühelos erreichen wird, desto mehr wird er überall auf

seiner Wanderung und in allen Menschen den Geist finden. - Der Jüngling wird gütig sein als Mann. Der Philister ist intolerant.

Fonte: Ardor [Pseudônimo]. In: *Der Anfang I* (1913-1914).

In: WB, GS, "Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik", volume II-1, fls. 54-56.

CARTA DE JULHO DE 1916 A MARTIN BUBER

München, Juli 1916

Sehr verehrter Herr Doktor Buber,

Ich mußte ein Gespräch mit Herrn Gerhard Scholem abwarten¹, um mir über meine prinzipielle Stellung zum Juden und damit über die Möglichkeit, selbst einen Beitrag zu liefern, klar zu werden. Denn vor der Heftigkeit des Widerspruches, mit dem mich so viele Beiträge des ersten Hefes — ganz besonders in ihrem Verhältnis zum europäischen Krieg erfüllten, war in mir das Bewußtsein verdunkelt, daß meine Stellung zu dieser Zeitschrift in Wirklichkeit keine andere war und sein konnte als zu allem politisch wirksamem Schrifttum, wie sie der Eintritt des Krieges mir endlich und entscheidend eröffnet hatte. Ich nehme dabei den Begriff „Politik“ in seinem weitesten Sinne, in dem man ihn jetzt ständig gebraucht. Vorher bemerke ich, daß ich mir des Werdenden in den folgenden Gedanken völlig bewußt bin, und daß, wo ihre Formulierung apodiktisch klingen sollte, ich damit zunächst ihre prinzipielle Geltung und Notwendigkeit für mein eigenes praktisches Verhalten im Auge habe.

Es ist eine weitverbreitete, ja die fast allerorten als Selbstverständlichkeit herrschende Meinung, daß das Schrifttum die sittliche Welt und das Handeln des Menschen beeinflussen könne, indem es Motive von Handlungen an die Hand gibt. In diesem Sinne ist also die Sprache nur ein Mittel der mehr oder weniger suggestiven Vorbereitung der Motive, die in dem Innern

¹ Scholem war vom 16.-18. Juni mit W. B. zusammen.

der Seele den Handelnden bestimmen. Es ist das Charakteristische dieser Ansicht, daß sie eine Beziehung der Sprache zur Tat, in der nicht die erste Mittel der zweiten wäre, überhaupt garnicht in Betracht zieht. Dieses Verhältnis betrifft gleichermaßen eine ohnmächtige, zum bloßen Mittel herabgewürdigte Sprache und Schrift als eine ärmliche, schwache Tat, deren Quelle nicht in ihr selbst, sondern in irgendwelchen sagbaren und aussprechbaren Motiven liegt. Diese Motive wiederum kann man bereden, ihnen andere entgegenhalten und so wird (prinzipiell) die Tat wie das Resultat eines allseitig geprüften Rechenprozesses an das Ende gesetzt. Jedes Handeln, das in der expansiven Tendenz des Wort-an-Wort Reihens liegt, scheint mir fürchterlich und um so verheerender, wo dieses ganze Verhältnis von Wort und Tat wie bei uns in immer steigendem Maße als ein Mechanismus zur Verwirklichung des richtigen Absoluten um sich greift.

Schrifttum überhaupt kann ich mit dichterisch, prophetisch, sachlich, was die Wirkung angeht, aber jedenfalls nur magisch das heißt un-mittel-bar verstehen. Jedes heilsame, ja jedes nicht im innersten verheerende Wirken der Schrift beruht in ihrem (des Wortes, der Sprache) Geheimnis. In wievielerlei Gestalten auch die Sprache sich wirksam erweisen mag, sie wird es nicht durch die Vermittlung von Inhalten, sondern durch das reinste Erschließen ihrer Würde und ihres Wesens tun. Und wenn ich von anderen Formen der Wirksamkeit — als Dichtung und Prophetie — hier absehe, so erscheint es mir immer wieder, daß die kristallreine Elimination des Unsagbaren in der Sprache die uns gegebene und nächstliegende Form ist, innerhalb der Sprache und insofern durch sie zu wirken. Diese Elimination des Unsagbaren scheint mir gerade mit der eigentlich sachlichen, der nüchternen Schreibweise zusammenzufallen und die Beziehung zwischen Erkenntnis

und Tat eben innerhalb der sprachlichen Magie anzudeuten. Mein Begriff sachlichen und zugleich hochpolitischen Stils und Schreibens ist: hinzuführen auf das dem Wort versagte; nur wo diese Sphäre des Wortlosen in unsagbar reiner Macht sich erschließt, kann der magische Funke zwischen Wort und bewegender Tat überspringen, wo die Einheit dieser beiden gleich wirklichen ist. Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur wahren Wirkung. Ich glaube nicht daran, daß das Wort dem Göttlichen irgendwo ferner stünde als das "wirkliche" Handeln, also ist es auch nicht anders fähig, ins Göttliche zu führen als durch sich selbst und seine eigene Reinheit. Als Mittel genommen wuchert es.

Für eine Zeitschrift kommt die Sprache der Dichter, der Propheten oder auch der Machthaber, kommen Lied, Psalm und Imperativ, die wiederum ganz andere Beziehungen zum Unsagbaren und Quelle ganz anderer Magie sein mögen, nicht in Frage, sondern nur die sachliche Schreibart. Ob sie zu ihr gelangt, läßt sich menschlich wohl kaum absehen und es hat wohl nicht viele gegeben. Ich denke aber an das Athenäum. So unmöglich es mir ist, wirkendes Schrifttum zu verstehen, so unfähig bin ich, es zu verfassen. (Mein Aufsatz in Ziel² war innerlich durchaus im Sinn des Gesagten gehalten, aber an diesem Orte, an den er am wenigsten gehörte, war das sehr schwer zu bemerken.) In jedem Falle werde ich aus dem, was im Juden gesagt wird, lernen. Und so wie mein Unvermögen, zur Frage des Judentums jetzt etwas klares zu sagen, mit diesem Stadium der Zeitschrift im Werden zusammenfällt, so verbietet nichts zu hoffen, daß es eine günstigere Koincidenz der Erfüllung geben möge.

2 "Das Leben der Studenten".

Es ist möglich, daß ich Ende des Sommers nach Heidelberg kommen kann. Dann würde ich sehr gern versuchen, das, was ich jetzt so unvollkommen nur sagen konnte, im Gespräch zu beleben, und es wäre vielleicht von hier aus möglich, auch über das Judentum manches zu sagen. Ich glaube nicht, daß meine Gesinnung in diesem unjüdisch ist.

Ich bin mit den ergebensten Grüßen

Ihr Walter Benjamin

In: WB, GS, Briefe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, 885 p., fls. 125-8.

DER IDIOT VON DOSTOJEWSKIJ

Das Schicksal der Welt stellt sich Dostojewskij im Medium des Schicksals seines Volkes dar. Das ist die typische Anschauungsweise der großen Nationalisten, nach der die Humanität nur im Medium des Volkstums sich entfalten kann. Die Größe des Romans offenbart sich in der absoluten gegenseitigen Abhängigkeit, in der die metaphysischen Gesetze der Entfaltung der Menschheit und der Nation dargestellt werden. Es findet sich daher keine Regung des tiefen menschlichen Lebens, die nicht in der Aura des russischen Geistes ihren entscheidenden Ort fände. Diese menschliche Regung inmitten ihrer Aura, gelockert frei im Nationellen schwebend und doch untrennbar von ihm als von seinem Orte darzustellen ist vielleicht die Quintessenz der Freiheit in der großen Kunst dieses Dichters. Man kann das nur erkennen, wenn man sich der fürchterlichen Zusammenstoppelung verschiedener Elemente bewußt wird, die schlecht und recht die Romanfigur des niedrigen Genres ausmachen. Da ist die nationale Person, der Mensch der Heimat, die individuelle und die soziale Person kindisch miteinander verklebt und die widerliche Kruste des psychologisch Palpablen darüber vervollständigt den Mannequin. Die Psychologie der Dostojewskijschen Personen ist dagegen gar nicht das, wovon der Dichter wirklich ausgeht. Sie ist gleichsam nur die zarte Sphäre, in der aus dem feurigen Urgas des Nationellen im Übergange sich die reine Menschlichkeit erzeugt. Psychologie ist nur der Ausdruck des Grenzdaseins des Menschen. Wirklich ist alles das, was sich im Kopf unsrer Kritiker als psychologisches Problem darstellt, gerade ein solches nicht: als ob es sich um die russische "Psyche" oder die "Psyche" des Epileptikers handle. Die

Kritik weist ihr Recht an das Kunstwerk heranzutreten erst darin aus, daß sie den ihm eigenen Boden respektiert, ihn zu betreten sich hütet. Eine solche unverschämte Grenzüberschreitung ist das Lob, das man einem Autor um der Psychologie seiner Personen willen erteilt und nur darum sind Kritiker und Verfasser meistens einander würdig, weil der durchschnittliche Romanschreiber jene verwaschenen Schablonen benützt, die dann die Kritik freilich benennen kann und eben weil sie sie benennen kann, auch lobt. Gerade von dieser Sphäre muß die Kritik sich fernhalten, es wäre schamlos und falsch mit solchen Begriffen Dostojewskijs Werk zu messen. Dagegen gilt es die metaphysische Identität des Nationellen wie des Humanen in der Idee der Schöpfung Dostojewskijs zu erfassen.

Denn dieser Roman wie jedes Kunstwerk beruht auf einer Idee, "hat ein Ideal apriori, eine Notwendigkeit bei sich, da zu sein", wie Novalis sagt, und eben diese Notwendigkeit und nichts anderes hat die Kritik aufzuzeigen. Das gesamte Geschehen des Romans erhält seinen Grundcharakter indem es Episode ist. Es ist eine Episode im Leben der Hauptperson, des Fürsten Myschkin. Sein Leben liegt im wesentlichen im Dunkel vor wie nach dieser Episode, sogar in dem Sinne, daß er in den unmittelbar ihr vorhergehenden wie auch in den darauffolgenden Jahren im Ausland weilt. Welche Notwendigkeit führt diesen Menschen nach Rußland? Sein russisches Leben hebt sich aus der düstren Zeit in der Fremde wie das sichtbare Band des Spektrums aus dem Dunkel steigt. Welches Licht aber zerlegt sich während dieses seines russischen Lebens? Es wäre unmöglich zu sagen, was außer den vielen Irrtümern und mancherlei Tugenden seines Verhaltens er eigentlich in dieser Zeit beginnt. Sein Leben verstreicht nutzlos, auch noch in seiner besten Zeit gleich dem eines untüchtigen

kränkelnden Menschen. Es versagt nicht allein am Maßstab der Gesellschaft, auch sein nächster Freund – wenn es nicht so tief in dem Geschehen begründet wäre, daß er keinen hat - könnte keine Idee und kein richtendes Ziel in seinem Leben finden. Dagegen umgibt ihn fast ohne daß es auffällt die völligste Einsamkeit: alle Beziehungen, die ihn betreffen, scheinen bald in das Feld einer Kraft einzutreten, die ihnen das Nähern verbietet. Bei völligster Bescheidenheit, ja Demut dieses Menschen ist er ganz unnahbar und sein Leben strahlt eine Ordnung aus, deren Mitte eben die eigene, bis zum Verschwinden reife Einsamkeit ist. In der Tat ist damit ganz Seltsames gegeben: alle Geschehnisse, so entfernt sie auch von ihm verlaufen mögen, besitzen eine Gravitation auf ihn zu, und dieses Gravitieren aller Dinge und Menschen gegen den Einen macht den Inhalt des Buches aus. Dabei sind sie so wenig, ihn zu erreichen, wie er geneigt, sich ihnen zu entziehen. Die Spannung ist eine gleichsam unauslöschliche und einfache, die des Lebens auf seine immer bewegtere Entfaltung ins Unendliche, die dennoch nicht zerfließt. Warum ist das Haus des Fürsten und nicht das der Epantschin der Mittelpunkt des Geschehens in Pawlowsk?

Das Leben des Fürsten Myschkin liegt als Episode vor nur um die Unsterblichkeit dieses Lebens symbolisch sichtbar zu machen. Sein Leben kann in der Tat nicht erlöschen, so wenig - nein weniger als das natürliche Leben selbst, zu dem es gleichwohl tiefe Beziehung hat. Die Natur ist vielleicht ewig, das Leben des Fürsten aber ganz gewiß - und dies ist innerlich und geistig zu verstehen - unsterblich. Sein Leben wie das Leben aller in seiner Gravitation auf ihn zu. Das unsterbliche Leben ist nicht das ewige der Natur, wie nahe es ihm auch zu stehen scheint, denn im Begriffe der Ewigkeit ist die Unendlichkeit aufgehoben, in der Unsterblichkeit aber gelangt sie zum höchsten Glanze. Das unsterbliche Leben,

von dem dieser Roman das Zeugnis ablegt, ist nichts weniger als die Unsterblichkeit im gewöhnlichen Sinn. Denn in der ist gerade das Leben sterblich, unsterblich aber ist Fleisch, Kraft, Person, Geist in ihren verschiedenen Fassungen. So hat Goethe von einer Unsterblichkeit des Wirkenden in seinem Wort zu Eckermann gesprochen, wonach die Natur verpflichtet sei uns einen neuen Wirkungsraum zu geben wenn dieser hier uns genommen sei. Das alles ist weit entfernt von der Unsterblichkeit des Lebens, von dem Leben, das seine Unsterblichkeit im Sinne unendlich fortschwingt, und dem die Unsterblichkeit die Gestalt gibt. Denn hier ist von Dauer nicht die Rede. Welches Leben aber ist das Unsterbliche, wenn es doch nicht das der Natur ist, auch nicht das der Person? Vom Fürsten Myschkin darf man im Gegenteil sagen, daß seine Person hinter seinem Leben zurücktritt wie die Blume hinter ihrem Duft oder der Stern hinter seinem Flimmern. Das unsterbliche Leben ist unvergeßlich, das ist das Zeichen, an dem wir es erkennen. Es ist das Leben, das ohne Denkmal und ohne Andenken. ja vielleicht ohne Zeugnis unvergessen sein mußte. Es kann nicht vergessen werden. Dies Leben bleibt gleichsam ohne Gefäß und Form das unvergängliche. Und "unvergeßlich" sagt seinem Sinn nach mehr als daß wir es nicht vergessen können; es deutet auf etwas im Wesen des Unvergeßlichen selbst, wodurch es unvergeßlich ist. Selbst die Erinnerungslosigkeit des Fürsten in seiner spätern Krankheit ist Symbol des Unvergeßlichen seines Lebens; denn das liegt nun scheinbar im Abgrund seines Selbstgedenkens versunken aus dem es nicht mehr emporsteigt. Die andern besuchen ihn. Der kurze Schlußbericht des Romans stempelt alle Personen für immer mit diesem Leben, an dem sie teilhatten, sie wissen nicht wie.

Das reine Wort für das Leben in seiner Unsterblichkeit ist aber: Jugend. Das ist die große Klage Dostojewskijs in diesem

Buche: das Scheitern der Bewegung der Jugend. Ihr Leben bleibt unsterblich, aber es verliert sich im eigenen Licht: "Der Idiot". Dostojewskij klagt, daß Rußland sein eigenes unsterbliches Leben - denn diese Menschen tragen das jugendliche Herz von Rußland in sich - nicht bei sich behalten, in sich aufsaugen kann. Es fällt auf fremdem Boden nieder, es tritt über seinen Rand und versandet in Europa, "in diesem windigen Europa". Wie die politische Lehre Dostojewskijs immer wieder die Regeneration im reinen Volkstum für die letzte Hoffnung erklärt, so erkennt der Dichter dieses Buches im Kinde das einzige Heil für die jungen Menschen und ihr Land. Das würde schon aus diesem Buche, in dem die Gestalt des Kolja wie des Fürsten in dem kindlichen Wesen die reinsten sind, hervorgehen, auch ohne daß Dostojewskij in den "Brüdern Karamasoff" die unbegrenzte heilende Macht des kindlichen Lebens entwickelt hätte. Verletzte Kindheit ist das Leid dieser Jugend, weil eben die verletzte Kindheit des russischen Menschen und des russischen Landes seine Kraft lähmte. Es ist immer wieder bei Dostojewskij deutlich, daß nur im Geiste des Kindes die edle Entfaltung des menschlichen Lebens aus dem Leben des Volkes hervorgeht. An der fehlenden Sprache des Kindes zersetzt sich gleichsam das Sprechen der Dostojewskijschen Menschen und in einer überreizten Sehnsucht nach Kindheit - im modernen Sprachgebrauch: in Hysterie - verzehren sich vor allem die Frauen dieses Romans: Lisaweta Prokowjewna, Aglaja und Nastassja Philippowna. Die gesamte Bewegung des Buches gleicht einem ungeheuren Kratereinsturz. Weil Natur und Kindheit fehlen, ist das Menschentum nur in einer katastrophalen Selbstvernichtung zu erreichen. Die Beziehung des menschlichen Lebens auf den Lebenden noch bis in seinen Untergang hinein, der unermessliche Abgrund des Kraters, aus dem gewaltige Kräfte sich einmal

menschlich groß entladen könnten, ist die Hoffnung des russischen Volkes.

F: - Die Argonauten, I. Folge, Heft 10-12 (1921), 231-235.

In: WB, GS, "Literarische und ästhetische Essays", volume II-1, fls. 237-241.

MOLIÈRE: *DER EINGEBILDETE KRANKE*

Molières Dramen gehören in jene größte dramatische Überlieferung, die wahrscheinlich schon vor den Griechen ihre Ursprünge hat, historisch klar in ihnen zum ersten Male hervortritt, sich in der lateinischen Komödie des Plautus und Terenz fortsetzt, im Mittelalter groß von Hroswitha von Gandersheim aufgenommen zu Molière führt, von dem fraglich ist, ob er in dieser Überlieferung Nachfolger besessen: in die Überlieferung des Dramas der Maske. Der komischen oder tragischen, gleichviel. Um die Maske handelt es sich in allen größten Problemen des Dramas und der klassische Geist des Dramas, dessen Gegensatz der romantische Shakespeare verkörpert, erhebt sich vielleicht in Molière zum letzten Male. Es ist sogar sehr möglich – wenn auch nicht entschieden – daß das Wesen der dramatischen Maske ganz rein und geklärt allein in der Komödie erscheinen kann und daß sich in einer unendlich paradoxen Tiefe der Ausspruch von einer “antiken Heiterkeit” beweisen könnte. Was nämlich für die Tragödie die Ethik, das ist für die Komödie die Logik, in beiden ist philosophische Substanz, aber in der Komödie die absolute, gereinigte. Nicht durch die Größe der Leidenschaft ist die Komödie wahrhaft ausdruckslos und groß, wird Maske, sondern durch die Tiefe des Gedankens, und sie verfolgt ihn bis er heiter wird und in Gelächter umschlägt. Wie dies unter Menschen in ihrer Rede zugehen kann, ja grundsätzlich die Norm der Philosophie übersteigt, daß Philosophie niemals komödisch noch tragödisch sein kann, bildet das Problem. Denn wenn man die Tiefe des Ausdruckslosen in der Tragödie und die intellektuale Reinheit der Komödie einmal erkannt hat und das Wechselspiel bei der in beiden, wird man allerdings das Problem

von der Philosophie her stellen und befindet sich genau auf dem Grat des platonischen Dialogs, von wo diese beiden Formen der Sprache und der Erkenntnis, denn so darf man sie auffassen, – Tragödie und Komödie – abstürzen.

Molière ist die genaueste Tangente französischen Geistes an das Griechentum. Darum muß sein *Malade Imaginaire* wenigstens eine ideale Maske haben, die auch von innen ausreichend vorgeschrieben ist: nämlich eines Menschen, der sich krank glaubt. Wenn man nun weiß, daß ein solcher auch krank ist, wenn auch maskenhaft krank, so doch nur um so reiner: krank, so hat er auch eine Maske. Diesen geheimen Grund des Dramas verfehlte der Darsteller. Sein Argan war nicht krank und so fehlte ihm in einer etwas hilflosen Agilität die Größe. Wenn er sich tot stellt, sollte er (auch wenn Molière das nicht vorschreibt) sein Haupt verhüllen.

Benjamin-Archiv, Ts 210f.

In: WB, GS, volume II-2, fls. 612-3.

“EL MAYOR MONSTRUO, LOS CELOS” VON CALDERÓN UND “HERODES UND MARIAMNE” VON HEBBEL

“Es ist ein großer, aber, so viel wir wissen noch nirgends gründlich berichteter Irrtum der neueren unpoetischen Jahrhunderte, von den Dichtern in der Art Originalität zu verlangen, daß sie sich der Benutzung fremder Erfindungen und Gedanken enthalten sollen. In unserer Zeit, wo die Kunst aus ihrem organischen Zusammenhange gerissen ist, wo die Dichter isoliert und ohne lebendige Wechselwirkung dastehen, betrachtet man Dasjenige unter dem Gesichtspunkt des Plagiats, was sich in allen wahrhaft großen Perioden der Poesie als allgemeiner Brauch nachweisen läßt. Durch die Isolierung von den Quellen, welche in den Werken Anderer fließen, wird dem Dichter der Zusammenhang mit den Wurzeln abgeschnitten, aus denen er reichen und gesunden Nahrungstoff ziehen kann; er auf eine affektierte Eigentümlichkeit, auf das Haschen nach Neuem und Originalem hingeführt, und gewiß haben wir hier, neben anderen mitwirkenden Ursachen, einen Grund für die betrübende Erscheinung, daß die Literaturen der Jetztzeit so ganz ohne innere Einheit und organische Fortbildung dastehen.” So Graf Schack im dritten Bande seiner Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, welcher in Berlin 1846 erscheint. Vier Jahre später liegt die erste Ausgabe von Hebbels “Herodes und Mariamne” vor, jenem Drama, mit dem wie mit keinem andern der Dichter einen Stoff aufgreift, welcher der Weltliteratur in ausgesprochenem Sinne angehört und den, in nie abreißender Tradition, das Abendland seit den geistlichen Spielen des Mittelalters und dem Drama der Jesuiten in den

Dichtungen seiner größten Nationen, italienischen, spanischen, französischen, deutschen, englischen, umworben hatte. [...] Tiefere Probleme eignen der Stoffgeschichte, auch allgemeinere. Denn der allgemeinen Kunstwissenschaft gehört eine Frage wie die an: ob wirklich, wie man bisweilen versichern hört, in der Kunst es allein auf das Wie ankomme, nicht auf das Was? Oder anders gewendet: woher rührt es, daß Goethe, der eminente Kenner bildender Kunst, bei der Besprechung von Gemälden so oft mit der Beschreibung ihres Sujets sich genugut? Ist das Kunstwerk anders die Einheit, als die es zu fassen alle ästhetischen Theorien übereinkommen, so sind Wie und Was an ihm selbst grundsätzlich nicht unterscheidbar, geschweige denn eines wichtiger als das andere. Unterschieden aber bleiben sie als Methoden der Betrachtungsweise und gerade von diesen - den Fragen nach dem Wie und nach dem Was - gilt, daß beide vollen Ertrag zu zeitigen vermögen, wo sie nur rein, ausschließend, ohne Vermengung verfolgt werden.[...]

In: WB, GS, volume II-1, p. 247.

CARTA DE 21 DE JULHO DE 1925 A GERHARD SCHOLEM

[...] Inzwischen ist nicht viel geschafft worden und soweit ich meine Zeit an Lettern gewendet habe, geschah es lesend. Vor allem nahm ich mir Neuestes aus Frankreich vor: Die herrlichen Schriften von Paul Valéry (Variété, Eupalinos) einerseits, die fragwürdigen Bücher der Surrealisten auf der andern. Vor diesen Dokumenten muß ich allmählich mich mit der Technik des Kritisierens vertraut machen. Bei einer neuen literarischen Revue, die im Herbst erscheinen soll - ich denke, darüber habe ich schon an Dich berichtet — habe ich Mitarbeit aller Art, insbesondere ein ständiges Referat über neue französische Kunsttheorie übernommen. Ebendort werden die besten Stücke des Bibliothekskataloges von Muri, in kurzen Rezensionen präsentiert werden. Diese und andere Allotria wirst Du seinerzeit erhalten. [...] — Marcel Proust wirst Du dem Namen nach kennen. Dieser Tage habe ich über die Übersetzung des Hauptwerkes aus seinem großen Romancyclus „A la recherche du temps perdu“ abgeschlossen. Es ist das dreibändige Werk „Sodome et Gomorrhe“, das ich zu übersetzen habe. Die Bezahlung ist keineswegs gut, aber doch so erträglich, daß ich glaubte, die enorme Arbeit auf mich nehmen zu müssen. Zudem kann ich mir, wenn die Übertragung gelingt, davon ein festes Akkreditiv als Übersetzer versprechen, wie es etwa Stefan Zweig hat. Vielleicht haben wir gelegentlich über Proust gesprochen und ich habe beteuert, wie nah mir seine philosophische Betrachtungsweise steht. Ich fühlte sehr Verwandtes, sooft ich von seinen Sachen etwas las. Wie das nun bei einer intimen Auseinandersetzung sich bewahren wird, darauf bin ich gespannt. Balzacs Ursule Mirouet, die ich für ein Schandgeld

seinerzeit für Rowohlt zu übertragen übernahm, wird in drei Wochen erscheinen. Die Übertragung des zweiten Teils habe ich, da das Geld nicht die Arbeitszeit wert war, weiter abgegeben und nur durchgesehen. Ich glaube, Dir schon geschrieben zu haben, daß ich in Rilkes Auftrag ein ganz neues Gedicht aus der Schule der Surrealisten übersetzt habe: „Anabase“ von St.-J. Perse (das ist ein Pseudonym — wer dahinter steht, weiß ich nicht.) Proben der Übersetzung habe ich nach Paris abgesandt. — Kürzlich hat die Bremer Presse sich zum zweiten Male an mich mit dem Gesuch gewandt, eine Ausgabe von Wilhelm von Humboldt in Auswahl für sie zu übernehmen. Aus vielen Gründen habe ich das zweite Anerbieten angenommen, während ich das erste abgelehnt hatte. Näheres steht noch nicht fest: ich werde wohl demnächst mit dem Direktor der Bremer Presse zusammenkommen und über das Ganze beraten. Vielleicht kannst Du mir einige wertvolle Hinweise zu Humboldt geben — Du hast ihn doch wohl teilweise studiert. Mir war es sehr angenehm, in diesem Anerbieten mich Spranger, Litt und anderen Universitätslehrern, die dafür sonst ins Auge gefasst waren, vorgezogen zu sehen.

Auf literarische Einkünfte gründet sich meine Hoffnung [...]

In: WB, GS, Briefe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, 885 p., fls. 395–6.

GOTTFRIED KELLER - ZU EHREN EINER KRITISCHEN GESAMTAUSGABE SEINER WERKE

Den Liebhabern sogenannter
“guter Sachen” können wir unsers geringen
Orts die Versicherung geben,
daß hier ernstlich etwas derartiges
vorhanden ist.
Gottfried Keller über Leutholds Gedichte

Man erzählt von Haydn, es habe ihm einst eine Symphonie sehr große Mühe gemacht. Da hätte er, um weiter zu kommen, eine Geschichte sich vorgestellt: ein Kaufmann, in finanziellen Sorgen, sucht vergeblich sich durchzukämpfen, er macht Fallite - Andante -, entschließt sich - Allegro ma non troppo - nach Amerika auszuwandern, dort - Scherzo - reüssiert er und - Finale - heimkehrend wendet er sich strahlend zu den Seinen. Das ist nun ungefähr Vorgeschichte und Anfang des “Martin Salander”. Und gerne wollte man, um einen Ausdruck für die namenlose Süße des Kellerschen Stils und seine klingende Fülle zu haben, im umgekehrten Sinne diese Geschichte erfinden, erzählen, wie er bei dem Niederschreiben seiner Prosa von Melodien sich leiten ließ. Da man dergleichen aber nicht vernimmt, ist man, um etwas von ihr auszusagen, noch immer auf sprödere Mittel verwiesen. Es ist hier nicht der Ort es zu begründen, jedoch es muß als Sachverhalt aufs äußerste frappieren, daß vor zehn Jahren, als die aufhorchende Liebe der Deutschen sich endlich zu Stifter wandte, in die Sommer- und Winterstille von dessen Landschaft kein Ton aus Kellers Pansflöte hinübergedrungen ist. Aber die Deutschen

hatten eben - gerade nach geendetem Kriege - politischen Tänz, zu denen ganz leise bei Keller der Rhythmus mitklingt, auf einige Jahre abgeschworen, und suchten die edle Stiftersche Landschaft mehr als Heilstätte denn als Heimat auf.

Wie dem nun sei - die neu-alte Wahrheit, die Keller unter die drei oder vier größten Prosaiker der deutschen Sprache aufnimmt, hat immer noch einen schweren Stand. Sie ist zu alt um die Leute zu interessieren, und zu neu um sie zu verpflichten. Damit geht es ihr eben ähnlich wie dem neunzehnten Jahrhundert, in dessen "sommerlicher Mitte" Seldwyla - eine civitas dei helvetica - seine Türme errichtet. Erstmalige gültige Einsicht in Kellers Werk ist an eine allgemach fällige Umwertung des neunzehnten Jahrhunderts gebunden, die allein mit den Verlegenheiten der Literarhistoriker aufzuräumen imstande sein wird. Wem müßte nicht heute schon der grundverschiedene Wertakzent auffallen, den dies Jahrhundert in der bürgerlichen und in der materialistischen Literatur hat? Und wem nicht sicher sein, daß Kellers Werk einer Betrachtung aufbehalten bleibt, die den historischen Grund, auf dem es erbaut ist, für ihr Erbe erklären kann? Das kann die bürgerliche Literarhistorie für den Materialismus und den Atheismus Kellers nicht tun. Nicht mehr tun. Denn allerdings war dieser Atheismus - der ihm bekanntlich in den Heidelberger Jahren von Feuerbach überkommen war - nicht subversiv. Er lag vielmehr im Sinne einer starken, siegreichen Bourgeoisie. Nicht aber auf ihrem Wege zum Imperialismus. Die Reichsgründung bedeutet auch ideologisch in der Geschichte des deutschen Bürgertums einen Bruch. Der Materialismus - der philiströse wie der dichterische - verschwindet. Die Schweiz hat wohl am längsten in ihren oberen Schichten Züge des vorimperialistischen Bürgertums festgehalten. (Und sie tut es noch heute: so fehlt ihr das savoir vivre der Spekulanten, mit

dem die imperialistischen Staaten die Sowjetherrschaft rechtlich anerkannt haben.) Auch hat der schweizerische Charakter vielleicht mehr Heimatliebe und weniger nationalistischen Geist in sich genährt als irgendein anderer. Aus Basel sind gegen Ende von Kellers Leben Nietzsches helle Warnungen vor dem Geiste des neuen Reiches ergangen. Und Keller, der in seiner Münchner Zeit zu handwerklichem Nebenerwerb von Hause mehr als ihm lieb war sich aufgefordert sah, repräsentiert eine Klasse, die, was sie mit dem handwerklichen Produktionsprozeß verband, noch nicht völlig durchschnitten hatte. Es ist erstaunlich, mit welcher Beharrlichkeit das Züricher Patriziat diesen Mann in jahrelanger, opferreicher Veranstaltung zum angesehenen Mitbürger und schließlich zu einem der höchsten Beamten - Staatsschreiber des Kantons - herangebildet hat. Jahre hindurch bestand etwas wie eine Aktiengesellschaft zur Ausbildung und Etablierung Gottfried Kellers, und seit den unergiebigsten Anfängen seiner Laufbahn hatte oft und oft das Kapital vermehrt werden müssen, bis er es später mit Zins und Zinseszins seinen Zeichnern zurückgezahlt hat. Als er schließlich über Nacht zum Staatsschreiber war gemacht worden, da hat man diese Neuigkeit, deren sich niemand versah, ausführlich in der städtischen Presse glossiert. Am 20. September 1861 schreibt die Zürchersche Freitagszeitung: "Allgemein ist bekannt, daß Herr Keller bis vor kurzer Zeit sich weder mit Politik im allgemeinen, noch viel weniger mit dem Detail der Administration vertraut gemacht hat . . . Seither scheint ihn allerdings das Bedürfnis angewandelt zu haben, von Zeit zu Zeit als Korrespondent verschiedener Blätter, mit mehr Witz und Federgewandtheit als mit Sachkenntnis und unter ernstem Studium, die politischen Zustände im Kanton Zürich zu kritisieren und zu verhöhnen." Seiner Natur voll gründlicher Hemmungen und leidenschaftlicher Vorbehalte

hat dieser hohe, bürokratische Posten entsprochen. Pädagogisches Wirken hat ihm so nahe wie den meisten großen Autoren seines Volkes gelegen, und die Möglichkeit, es vermittelt und im Großen zugleich zu entfalten, war seinem Wesen die gemäßigste. Er konnte in dem, was er öffentlich darstellte, nicht Lehrer sondern einzig Gesetzgeber sein. (Keller hat an einer neuen Verfassung des Kantons Zürich mitgearbeitet.) Man erzählt, das Amt sei bei ihm gut aufgehoben gewesen. Ihn selber mußte die Arbeit in engeren Schranken vollends gegen die idealistische Bewegung im Reiche abriegeln. Darin verband sie sich seinem Materialismus. Es ist bekannt, daß Keller dessen Thesen, besonders die der integralen Sterblichkeit des ganzen Menschen, nicht als rechthaberischer Rationalist, sondern als leidenschaftlicher Hedoniker vertrat, der sich sein Rendezvous mit diesem Leben durch kein zweites hat lassen stören wollen. Sein Werk ist die Mole der bürgerlichen Geistesbewegung, vor der sie noch einmal zurückflutet und die Schätze ihrer und aller Vergangenheit hinterläßt, bevor sie als idealistische Sturmflut Europa zu verwüsten sich anschickt. Man muß sich nämlich durchaus klar machen, wie nahe Keller einer todverfallenen, verödeten Generation schon steht - wie eigentlich ein Nichts der sprachlichen Formung, ein eigensinniges, ihm selber dunkles Spinnen seine Novellen neben die verkommenen eines Auerbach oder Heyse als rätselhaft vollendete stellt. Daß Thumann, Vautier und einige andere der Art damit beauftragt werden sollten, "Romeo und Julia auf dem Dorfe" zu illustrieren, besagt hier alles. Die strikte Weltlichkeit ist aber Keller nicht Anlaß einer freigeistigen Gesinnungsethik geworden. Davor bewahrte ihn sein Radikalismus. Dessen erstaunlichste Dokumente finden sich in den Auseinandersetzungen mit Gotthelf. Wem es nur wenig sagt, wie Keller bei einer Besprechung der Gotthelfschen Schriften vom

Bücherpreis ausgeht, der lese an einer andern Stelle: "Heute ist alles Politik und hängt mit ihr zusammen von dem Leder an unserer Schuhsohle bis zum obersten Ziegel am Dache, und der Rauch, der aus dem Schornsteine steigt, ist Politik und hängt in verhänglichen Wolken über Hütten und Palästen, treibt hin und her über Städten und Dörfern." Er hat es insbesondere mit Gotthelfs weltläufiger Erbaulichkeit zu tun, und da fallen die erstaunlichen Worte: "Das Volk, besonders der Bauer, kennt nur Schwarz und Weiß, Nacht und Tag, und mag nichts von einem tränen- und gefühlsschwangeren Zwielfichte wissen, wo niemand weiß, wer Koch oder Kellner ist. Wenn ihm die uralte naturwüchsige Religion nicht mehr genügt, so wendet es sich ohne Übergang zum direkten Gegenteil, denn es will vor allem Mensch bleiben und nicht etwa ein Vogel oder ein Amphibium werden."

Kellers Liberalismus - mit dem der heutige natürlich so wenig zu tun hat wie mit sonst einem durchdachten Verhalten - behielt die exaktesten Maßstäbe des Gebotenen und des Verwerflichen. Und es klingt ungeheuerlich zu sagen, daß es im ganzen die der bürgerlichen Rechtsverfassung blieben. Man hat aber nur zuzusehen. Nicht anders als in den "Wahlverwandtschaften" aus dem erschütterten Ehebund geht in der unvergänglichen Novelle "Romeo und Julia auf dem Dorfe" aus dem gebrochenen Eigentumsrechte an einem Acker ein vernichtendes Schicksal hervor. Im Alter hat Keller an der Fabel des "Martin Salander" die allerstrengste Kommunikation bürgerlich-rechtlicher und menschlich-sittlicher Daseinsformen verfolgt. Und damit wäre ihm denn wohl sein Platz - etwa zwischen Dahn und der Marlitt - gesichert, den ihm im Innern ihres gebildeten Herzens heute - wieviele Deutsche nicht? - geben. Es ginge soweit alles noch mit rechten Dingen zu. Aber hier eben wölbt sich die Schwelle des

“bedenklichen” Grotten- und Höhlensystems, welches, je tiefer es in Keller selbst hineingeleitet, desto unmerklicher die Rhythmik des bürgerlichen Stimmen- und Meinungslärms verschränkt und endlich verdrängt mit den kosmischen Rhythmen, die es im Innern der Erde auffängt. Suchen wir für dies Grotten- und Höhlenwunder den Namen, so heißt es: Humor. Das leiser und melodischer gestimmte Lachen Kellers ist in den irdischen Gewölben so gut zu Hause wie in den himmlischen das des Homer. Man hat aber noch jedesmal erlebt, daß man zu einem großen Autor sich den Zugang verbaut, wenn man davon ausgeht, er sei Humorist. So ist auch Kellers Humor nicht goldne Politur der Oberfläche, sondern der unberechenbare Anlageplan seines melancholisch-cholerischen Wesens. Dem folgt er in den bauchigen Arabesken seines Vokabulars. Und wenn er vor den bürgerlichen Satzungen Respekt bekundet, so hat er ihn in der Willkürwelt des Innern erlernt, und Kellers leidenschaftlichster Affekt, die Scham, liegt beiden zugrunde. In seiner Weise ist der Humor eine Rechtsordnung. Er ist die Welt der urteilslosen Vollstreckung, in der Verdikt und Gnade im Gelächter laut wird. Das ist der ungeheure Vorbehalt, aus dem Kellers Schweigen und Dichten beredt wird. Von Rede, Urteil und Verurteilung hat er wenig gehalten - wieviel erst von moralischer, das sagen die Schlußworte jener Liebesnovelle. Dem zum Denkmal hat er Seldwyla erbaut am Südabhange jener Hügel und Wälder, an deren nördlichem die Stadt Ruechenstein liegt, deren Bewohner “zu ihren Hinrichtungen, Verbrennungen und Schwemmungen ... ein windstilles, freundliches Wetter” liebten, daher dort “an recht schönen Sommertagen immer etwas voring.” Es war ihm ausgemachte Sache, daß wohl “eine ganze Stadt von Ungerechten oder Leichtsinigen zur Not fordbestehen kann im Wechsel der Zeiten”, daß aber “nicht drei Gerechte lang unter

einem Dache leben können, ohne sich in die Haare zu geraten.“ Die süße, herzstärkende Skepsis, die unter angelegentlichem Schauen reift, und wie ein starkes Arom aus Menschen und Dingen des liebenden Betrachters sich bemächtigt, ist nie in eine Prosa wie in Kellers eingegangen. Sie ist von der Vision des Glücks untrennbar, die diese Prosa realisiert hat. In ihr - und das ist die geheime Wissenschaft des Epikers, der allein das Glück mitteilbar macht - wiegt jede kleinste angeschaute Zelle Welt soviel wie der Rest aller Wirklichkeit. Die Hand, die in der Schenke so dröhnend aufschlug, hat im Gewicht der zartesten Dinge sich nie vergriffen. Abwägend Laut- und Sachgewichte zu verteilen, ist noch das Werk des Kanzleideutsch, das hin und wieder sich umständlich breit macht. Ein Löffel Suppe in der Hand des rechtschaffenen Mannes wiegt, wenn's darauf ankommt, das Tischgebet und Seelenheil im Munde des Gauners auf. “Martin Salander befolgte in allen Lagen seines Lebens, wo eine Suppe vorkam, die Angewöhnung, ohne Verzug mit dem Genusse derselben zu beginnen, sobald er sie im Teller hatte.”

Wie Kellers Werk durchaus auf unromantischem Grunde erbaut ist, erweist nichts deutlicher als die unsentimentale, epische Einrichtung seiner Schauplätze. Glücklich läßt Conrad Ferdinand Meyer das Gefühl davon anklingen, wenn er, mit einer fast biblischen Wendung, im Juli 1889, zum siebzigsten Geburtstag, dem Dichter schreibt: “Da Sie die Erde lieben, wird die Erde Sie auch so lange als möglich festhalten.” Kellers hedonischer Atheismus erlaubt ihm nicht, ‘Natur mit christlichen Glaubensranken’, wie Gotthelf es tat, zu verzieren. “Die ihm am meisten Frucht liefert und ihn am wenigsten stört und beunruhigt, ist ihm die schönste.” So hat Hehn es vom alten Lateiner gesagt, so steht es für Keller. Naturauslegung und Sonntagspredigt sind nicht sein Fall. Nur

wirkend greift die Landschaft mit ihren Kräften in die Ökonomie des Menschendaseins ein. Das gibt den Vorgängen etwas Antikes. Oft glaubten in der beginnenden Renaissance Maler und Dichter die Antike darzustellen und charakterisieren doch nur ihre Zeit. Für Keller gilt beinahe das Umgekehrte. Er glaubte seine Zeit zu geben und in ihr gab er Antike. Es geht aber mit den Erfahrungen der Menschheit - und die Antike ist eine Menschheitserfahrung - nicht anders wie mit denen des einzelnen. Ihr Formgesetz ist ein Gesetz der Schrumpfung, ihr Lakonismus nicht der des Scharfsinns sondern der eingezogenen Trockenheit alter Früchte, alter Menschengesichter. Das weissagende orphische Haupt ist zum hohlen Puppenkopfe geschrumpft, aus dem das Brummen der gefangenen Fliege tönt - wie man in einer Kellerschen Novelle ihn findet. Von dieser echten und verhutzelten Antike sind Kellers Schriften randvoll Seine Erde hat zur "homerischen Schweiz" sich zusammengezogen, sie ist die Landschaft, aus der er die Gleichnisse nimmt. "Sie ward inne, daß sie zunächst keine Kirche mehr hatte, und in ihrem Frauensinne, durch die Macht der Gewohnheit, wurde es ihr zumut wie einer verirrtten Biene, welche in der kalten Herbstnacht über endlosen Meereswellen schwebt." In Kellers Weh nach seiner Schweizer Heimat tönt Sehnsucht in die Zeitenferne mit. Die Schweiz ist ihm sein halbes Leben lang ein fernes Bild, wie Ithaka dem Odysseus, gewesen. Und als er heim kam, blieben immer noch die Alpen, die er nie bereist hat, schöne, ferne Bilder. Dem Dichter ist die Odyssee das geliebteste Werk gewesen, dem angehenden Maler tritt immer wieder eine phantastische Paraphrase der Heimatlandschaft seinen Naturstudien in den Weg.

Der Geist, in welchem Keller diesen Raum des neunzehnten Jahrhunderts der Antike durchwaltet, ist greifbar in seinem Worte. Kellers bewußtes Feilen an der Sprachform ist zwar befangen; bei

der Lektüre seiner eigenen Sachen ist er schreckhaft gewesen. Am Apparat der Gesamtausgabe läßt sich verfolgen, wie meist das Mühen um das sprachlich Sittige, Korrekte, nur selten um das dichterisch Geprägtere ihn zum Verbessern bewogen hat. Desto wesentlicher ist es, daß nun das Gestrichene zugänglich wurde. Jedoch auch ohnedies verraten überall Wortschatz und Wortgebrauch einen Einschlag barocken Wesens in seine hausbackene Fabelwelt. Die einzige Gestaltung seiner Prosa verdankt ja Keller gerade dem, daß kein anderer Deutscher seit Grimmelshausen so gut um die Ränder der Sprache Bescheid wußte, so frei das ursprünglichste Dialekt- und das späteste Fremdwort handhabt. Der Sprachschatz der Dialekte ist Scheidemünze, die in den Prägungen vieler Jahrhunderte umläuft. Und wenn der Dichter im Worte eine besonders innige, beseligende Anschauung begleichen will, so greift er instinktiv nach diesem ererbten Schatze. Er ist im Herzählen desselben so nobel gewesen wie seine Schwester geizig mit dem metallenen - jene Regula, von der er gesagt hat, daß sie in "punkto alte Jungfer auf die unglücklichere Seite dieser Nation zu stehen gekommen" sei. Demgegenüber ist in seiner Prosa das Fremdwort gleichsam der Wechsel, ein prekäres Dokument von weither, das er mit Vorsicht und Spannung handhabt. Er legt es übrigens in Briefe am liebsten ein. Nach diesen Briefen kann gar nicht bezweifelt werden, daß das Schönste und Wesentlichste diesem Schriftsteller mehr noch als andern unter dem Schreiben kam, weswegen er sich qualitativ immer weniger zutraute als er konnte, quantitativ immer mehr. Weswegen er sich auch der "Majestät der Faulheit" so oft gefügt hat. Er glaubte gar nicht, daß es viel zu sagen gäbe; aber es lag wohl in seiner schreibenden Hand ein Mitteilungsbedürfnis, das der Mund nicht kannte. "Es ist sehr kalt heute; das Gärtchen vor dem Fenster schlottert vor Kühle: siebenhundertundzweiundsechzig

Rosenknospen kriechen beinahe in die Zweige zurück.“ Solche Stellen mit ihrem kleinen Bodensatz von Nonsens in der Prosa (den Goethe einmal für den Vers obligat erklärt hat) sind der sinnfälligste Beleg für das ganz Unberechenbare seines Produzierens, das die Verlagsgeschichte seiner Werke bestimmt hat.

Was Kellers Bücher ganz und gar erfüllt, das ist die Sinnenlust nicht so des Schauens als des Beschreibens. Das Beschreiben ist nämlich Sinnenlust, weil in ihm der Gegenstand den Blick des Schauenden zurückgibt, und in jeder guten Beschreibung die Lust, mit der zwei Blicke, die sich suchen, aufeinander treffen, eingefangen ist. Durchdringung des Erzählerischen und des Dichterischen - der wesentliche Zuwachs, den dem Deutschen die nachromantische Epoche gebracht hat - ist in Kellers beschreibender Prosa am vollsten verwirklicht. In fast allen Arbeiten der romantischen Schule treten die beiden Elemente auseinander: auf der einen Seite stehen Werke wie die „Serapionsbrüder“, auf der andern Romane wie „Godwi“. Für Keller ruhen auch diese Kräfte im Gleichgewicht. Daher kommt der alltäglichsten Hantierung seiner Menschen die runde, kanonische Sinnfälligkeit, die sie für einen Römer gehabt haben müssen. „In derselben Linie liegt auch,“ sagt Walter Cale - einer von den ganz wenigen Autoren, die mit unverwechselbarem Akzent von Keller gesprochen haben - „daß sich oft überhaupt keine ‚Idee‘ seiner Erzählungen angeben läßt: denn Idee wäre Einschränkung auf Eine bestimmt ausgeweitete symbolische Bedeutung; er aber, . . . wahrer Abbildner der Natur, gibt diese wieder wie sie ist, infinita infinitis modis: mit unzähligen, an jeder Stelle beunruhigend fast aufspriessenden Bedeutsamkeiten, die sich in kein Wort zwingen lassen und darum gerade alles und das Tiefste zu sagen scheinen.“ Die Wirklichkeit zu spiegeln, das kann sich freilich nie theoretisch als Gehalt der Kunst erweisen. Aber

das hindert es nicht, für das Streben großer Dichter ein göltiger Ausdruck zu sein. Ja dieses Abspiegeln ist geradezu das besondere Verhalten des Epikers. Das Aufrollen des Naturplans in ganzer Breite ist ihm als bildnerische Geste ebenso ursprünglich, wie dem Dramatiker der Querschnitt durch die Struktur des Geschehens und die unendliche Konzentration des Daseins dem Lyriker. Eine Spiegelwelt ist die Welt der Kellerschen Schriften - freilich auch darin, daß irgend etwas in ihr von Grund auf verkehrt, rechts und links darinnen vertauscht ist. Während das Tätige, Gewichtige in ihr scheinbar unangetastet seine Ordnung wahrt, wechselt das Männliche ins Weibliche, das Weibliche ins Männliche unmerklich hinüber. Es hat schon zu Kellers Lebzeiten Leser gegeben, welchen in den fahlen Reflexen seines Humors eine Scheinwelt, die ihnen unheimlich war, sich verriet. Storm schreibt ihm über den Schluß der "Armen Baronin": "Wie zum Teufel, Meister Gottfried, kann ein so zart und schön empfindender Poet uns eine solche Roheit - ja, halten Sie nur hübsch still! - als etwas Ergötzliches ausmalen, daß ein Mann seiner Geliebten ihren früheren Ehemann nebst Brüdern zur Erhöhung ihrer Festfreude in so scheußlicher possenhafter Herabgekommenheit vorführt!" Etwas Flackerndes ist in dem Licht, wie es im "Landvogt von Greifensee" versöhnend über ein verfehltes Lebensglück sich gießen soll, etwas Irres im Lachen des alten Mannes. Es ist nur dem Lyriker Keller beschieden gewesen, dieses trübe, unstete Licht zu filtern in wenigen - doch wie vollendeten! - Gedichten.

Langsam und schimmernd fiel ein Regen,
In den die Abendsonne schien;
Der Wanderer schritt auf schmalen Wegen
Mit düstrer Seele drunter hin.

In solcher Abendsonne stehen die fernen Bilder, die mit verzichtdurchfurchtem Lächeln, das seinesgleichen nur in den Huri-Liedern des "Divan" hat, der Dichter vor dem nahenden Tod mit der Sense beschwört:

Doch die lieblichste der Dichtersünden
Laßt nicht büßen mich, der sie gepflegt:
Süße Frauenbilder zu erfinden,
Wie die bittere Erde sie nicht hegt!

Unter seinen Gestalten ist Judith, die begehrteste Frau, dieselbe, von der er gesagt hat, sie sei das "von keiner Wirklichkeit getrübe Phantasiegebilde". Auch ist es nicht belanglos, daß von den wenigen Frauen, die Keller liebte, eine im Irrsinn, eine andere durch Selbstmord geendet hat. Endlich jene beiden Zeilen der schweizerischen Nationalhymne, die wie nichts anderes Kellers Visionsraum kennzeichnen - diese Rose auf diesem Strande, die Schweiz, die darum, weil sie der Pedant nicht pflücken kann, nichts weniger ist als öde Redeblume:

Schönste Ros', ob jede mir verblich,
Duftest noch an meinem öden Strand!

Die "stille Grundtrauer", die er bekennt, ist die Brunnentiefe, in welcher immer wieder der humor sich sammelt. Und um es graphologisch auszusprechen: die seltsamen Höhlen- und Eiformen dieser Schrift sind - unbeschadet aller psychoanalytischen Enqueten - konkav, das Bild der "Gramspelunke", die sein Inneres war, konvex, das anschauliche Äquivalent seiner Grillen und Schrullen. Das Bildnis Stauffer-Berns hat der Dichter nicht wahrhaben wollen. Aber der müde Keller, dessen sich der Radierer in einer unbewachten Minute versicherte, war der wahre, das sonore, echohaltige Innere des Müden das seine. "Oft, wenn ich in

der Nacht so daliege,” hat Keller auf seinem Sterbebette zu Adolf Frey gesagt, “komme ich mir vor wie ein bereits Begrabener, über dem ein hohes Gebäude hervorragt, und dann tönt es immer: ich schulde, ich dulde.” Wenn aber an vereinzelt Stellen der Werke selber dergleichen durchdringt, geschieht es vielsagend stets im Bilde des Weibes. Er sieht sich unter der Figur der Nixe zu, die in der Winternacht vergeblich an der Eisdecke tastet, welche sie einschließt. Er kennt sich “in der Trauer” als die Danaïde:

Und wie die müde Danaïde wohl,
Das Sieb gesenkt, neugierig um sich blicket,
So schau ich euch verwundert nach,
Besorgt, wie ihr euch füt und schicket!

Doch auch im Scherz, der ja mitunter der Trauer so nah steht, sind ihm dergleichen Wendungen möglich. “Ich würde mich bald getrauen,” heißt es in einem Berliner Briefe, “einem ansehnlichen Putzmachergeschäft würdig vorzustehen vermittelt der genauen Studien, welche ich in den Zwischenakten an Häubchen und Halskrausen aller Art vornehme.” Und wer nun, solche Bilder im Sinn, den Satz wagt, daß Kellers traurige Gelassenheit an einem tiefen Gleichgewicht sich ausgerichtet hat, das Weibliches und Männliches in ihm bewahrten, berührt damit zugleich die physiognomische Erscheinung des Mannes. Die Antike hat ja als mannweiblichen Typ durchaus nicht einzig den Hermaphroditen gekannt. Dessen gefällige Formen sind späten Ursprungs und danken mehr römischer und alexandrinischer Willkür als dem alten Griechentum selbst. Und wenn nun auch gar nicht daran gedacht werden kann, daß die Antike einen gereiften mannweiblichen Typ aus physiognomischen Spekulationen geprägt hätte, und der Aphroditos - die bärtige Aphrodite — so gut ein kultisches Bild ist, wie bei argivischen Frauen der Brauch, mit dem Bart in der

Brautnacht sich auszustaffieren, ein kultischer war, so führt die Vorstellung solcher Häupter doch nahe wie nichts anderes an dies Dichterkopf heran.

Die Innenwelt, in welche der Betrachter, der Schweizer Bürger und Politiker auf Strömen guten Weins das Wirkliche verflößte, war kein besonnenes Hieronymusstübchen, sondern ein Bannraum, wo von den beiden schleichenden Lebensströmen umkreist, immer wieder Gesichte sich bildeten. Sein "Traumbuch" ist ein Kodex solcher Gesichte. In seinen Schriften schieben sie dicht und wie wappenförmig sich ineinander. Ihrer Schreibart wohnt etwas Heraldisches bei. Sie setzt die Worte oft mit so barockem Trotz zusammen, wie ein Wappen die Hälften der Dinge. In einem Altersbriefe, der für ein besticktes Kissen dankt, heißt es: "Ich kann . . . die Mühe fast nicht verantworten, welche Ihre kunstreichen Hände sich genommen haben, diesen zwei Initialen eine so schöne Stätte zu bereiten, wahrscheinlich im Hinblick darauf, daß sie nicht mehr lang zusammenhalten werden." Umständlich scharen sich zum letzten Mai in seinem Werke, diesem Heroldsbuche der Kantone, die Sinnbilder des bürgerlichen Staats zusammen. Als junger Mann hat er einmal gedichtet:

Laßt fahren Mythos, Nibelungen, Bibel!
Die alten Träume sind genug gedeutet,
Der alte Drache ist genug gehäutet . . .
Malt nun der Freiheit eine Bilderfibel!

Die sind seine Schriften geworden. Sie erschienen zu einer Zeit, da man ihre Sprache zu verlernen begann, und von demselben Amerika, das er so oft und so romanhaft beschworen hat, die Schweizertöchter, in denen sein Blick Helena und Lukretia zugleich fand, die Buchführung zu erlernen begannen.

Die bisher vorliegenden Bände der Ausgabe sind nach Einrichtung und Ausstattung gleich bemerkenswert. Der Apparat bringt die Abweichungen der früheren Fassungen von der letzten in einer gewissen Rubrizierung nach stilistischen Gesichtspunkten. Ob dieses, philologisch betrachtet, kühne Verfahren im wissenschaftlichen Gebrauch sich durchsetzen kann, ist schwer zu sagen. So viel ist sicher, daß der Anhang zu den wenigen zählt, deren Studium an sich ein Vergnügen ist. Es herrscht darin eine Beschränkung auf das sachlich Erforderte, die sehr schön zu dem strengen Gesicht der Ausgabe paßt, der jede Konzession an den Snobismus aber auch jede Anbiederung an das Publikum fremd ist. Wieviele deutsche Gesamtausgaben gibt es, von denen das gilt? Das bei Keller besonders schwierige Problem der Typen und der Satzanordnung scheint mir gelöst. Der Einband zeugt vom gleichen sicheren Geschmack wie die Druckanordnung.

Fonte: Die literarische Welt, 5.8.1927.

In: WB, GS, "Literarische und ästhetische Essays", volume II-1, fls. 283-295.

ALFRED KUHN, *DAS ALTE SPANIEN*

Das Buch löst seine Aufgabe, zur spanischen Reise zu stimmen, in durchaus sympathischer Weise. Es weckt die Neigung "eine Erde [zu] überqueren, deren Anblick von allem verschieden ist, was jenseits der Pyrenäen existiert", und mit Recht erkennt die Vorrede in dem neuerwachten Interesse am elementar Ethnischen in seiner engen Verbindung mit religiösen Lebensverfassungen einen Impuls von vielen, die sich heute nach Spanien aufmachen. In das Land, wo afrikanische Kultur sich mit romanischer mehr noch verschlingt als auseinandersetzt, der Islam und das Christentum sich die Entscheidungsschlacht um Europa geliefert haben, führt der anspruchslose Text weiteste Kreise ein. Erfreulich berührt, daß die Kunst in textlicher und bildlicher Darstellung geziemend berücksichtigt ist, ohne, wie das oft geschieht, so stupid in den Vordergrund zu drängen, daß die notwendigen topographischen, historischen und kulturellen Daten darüber zu kurz kommen. Vielmehr sind "Landschaft, Mensch und Kunst" die drei Zentren, um welche die Darstellung sich gruppiert.

F: Die literarische Welt, 9.4.1926.

In: WB, GS, "Kritiken und Rezensionen", volume III, p. 29.

MÖBEL UND MASKEN

Jemand hat all sein Lebtage im Elternhause gewohnt. Das steht in Oostende. Es ist kein Bauernhaus und keine Villa, sondern ein Bau, der unten zu Verkaufszwecken eingerichtet, Bazar ist und oben die Wohnräume hat, wo dieser Mann haust.

Ein Freund von mir hat ihn im Krieg besucht. Er kam durch eine niedrige Galerie, in der es finstere und finstere wurde. Das war der Laden. "Andenken an Oostende" füllen ihn. Seesterne, präparierte Tiefseefische, Muscheln, Flaschen, in die man Schiffchen eingeseigelt hat, Tintenwischer in Form von Seerobben, Briefbeschwerer mit dem Kasino in einer Glaskugel und Federhalter, in denen durch ein Loch am oberen Ende die Mole von Oostende zu sehen ist. Vor allem aber Masken, Masken, Masken. (Den magischen Charakter solcher Galerien hat Strindberg in den "Drangsalen des Lotsen" festgehalten.) Am Ende liegt die Treppe, die zu dem Erben heraufführt. Sein Zimmer hängt von oben bis unten voll mit Bildern.

Wie werden die aussehen, wenn er sie selber gemalt hat? Denn er ist Maler. Es ist die Behausung von Ensor. Von diesen Bildern, die als Darstellung seiner eigenen Umgebung das so schon unentrinnbare Milieu an seinen Zimmerwänden gräßlich verdoppeln, gibt die Gesamtausstellung einen Begriff, die jetzt bei Barbazanges, rue du Faubourg St. Honoré, veranstaltet und offiziell patronisiert wird.

Das Œuvre geht über eine Periode von annähernd fünfzig Jahren. Um die Jahrhundertwende zeigt es einen Bruch. Die Masken erscheinen. Vordem, seit 1880, malt er: das bürgerliche Interieur, Schnee, Kinder bei der Toilette, Stilleben, auf denen etwa

Fische schon maskenhaft werden. Durch dicht verhangene Fenster bricht ein schwaches Licht ins Innere der chaotischen, mit Möbeln überfüllten Zimmer, in welchen wir wie in den Eingeweiden eines Reptils als Kinder oft am Ersticken waren. Diese Bilder sind teilweise von vollendeter Schönheit. Bis dann der Wahnsinn langsam Figur verliert und Gestalten erscheinen läßt. Die Paßhöhe zwischen den Ländern seiner Vision ist ein Bild "Le meuble hanté". Ein Kind sitzt, ganz en face, vor einem aufgeschlagenen Buche an dem viel zu hohen Tisch. Daneben die häuslich beschäftigte Mutter. Aus dem Plafond, aus einem riesigen Büfett, unterm Tische hervor tauchen Masken. Das Kind starrt sprachlos, weitgeöffneten Auges, vor sich hin – nicht auf die Masken, die sein Blick ringsum erweckt, auch wenn es sie nicht sieht. Noch ist hier alles düster, in stumpfen Farben. Das Bild gleicht einer geisterhaften Intarsie.

Um 1900 hellt sich die Palette zu den schrillsten Tönen auf. Es kommen große explizite Schildereien, deren methodischer Wahnwitz an einen Wiertz denken macht: ein Selbstporträt, der Kopf des Künstlers, in einem unmöglichen rosa Wallensteinhut, von Maskenhäuptern in dichtem Kreise umstellt. Die Wohnung ist auf diesen neuen Bildern ganz verändert, von grellem Tageslichte erfüllt, in welchem Totenköpfe, Kobolde, Clowns hinter Masken aus allen Ecken hervorsehen und Tiere Schwanz und Schnabel durch die Dielen klemmen, als läge unter Ensors Zimmer (denn er hat kein Atelier) geradeswegs die Hölle von Hans Baldung Grien oder Hieronymus Bosch. Seine Palette aber desavouiert die Schattenwelt dieser verkrochenen Gebilde. Sie zieht das Licht der Sommersonne, reflektiert von einem unbewegten Meeresspiegel in eine

F: Die literarische Welt, 23.7.1926.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 477-479.

DEUTSCHE VOLKHEIT

Der Verlag Diederichs entwickelt sein Programm neuerlich in einer von Zaunert edierten Sammlung Deutsche Volkheit. Die zwölf vorliegenden Bändchen umschreiben einen weiten Kreis: vom Altgermanischen Frauenleben bis zu Sanssouci und Friedrich der Große. Die geplante Ausgestaltung enthält neben Interessantem manches Zinnsoldatenhaftige. Der große Friedrich und seine Soldaten, Der alte Dessauer, August der Starke. Tiefer in deutsches Volkstum wird Folkloristisches führen. Ein vorzüglicher Band Pflanzen im deutschen Volksleben von Heinrich Marzell behandelt die bäurische Vegetationserfahrung. Zauber und Segen, Totenehre im alten Norden, Jahresfestspiel und anderes werden uns in Aussicht gestellt. Alles in allem ein Diederichs in nuce mit seinen guten und schlechten Seiten.

F: Die literarische Welt, 6.8.1926.

In: WB, GS, volume III, p. 38.

VENTURA GARCIA CALDERÓN, *LA VENGEANCE DU CONDOR*

Wie beglückend können nicht Namen in Büchern für Lesende sein. Davon ahnen gewöhnlich die Kritiker nichts, weil sie vergessen haben, wie sie als Jungen im Lederstrumpf oder Karl May an den Namen sich festsogen, weil sie nicht wissen, daß für das lesende Dienstmädchen der Name des Helden der halbe Roman ist und weil sie keine Zeit haben, in Reisebeschreibungen dem Rausch der fremden Wörter für Städte, Menschen und Tiere sich hinzugeben. Es ist auch selten, daß dem Erwachsenen Bücher in die Hand fallen, die durchsichtig und schlicht genug erzählt sind, um den exotischen Namen ihren Zauber zu lassen. Wer ihn kennenlernen will (und lesen wie er nur als Junge gelesen hat), der greife (denn hier tut's nur der altmodische Konjunktiv) zu dem peruanischen Geschichtenbuch "La vengeance du Condor". Da steht unter den zwanzig Erzählungen kaum eine, die länger wäre als zehn Seiten, und die meisten haben nur fünf oder sechs. Gerade Raum genug, um Pferd und Reiter mitten im breiten epischen Zug von Gebirg oder Ebene ein paar Sätze machen zu lassen, die an Schönheit und Vollkommenheit alle novellistische Schulreiterei schlagen: Sätze über Flußbetten oder Abgründe, begleitet vom Schrei der Indianer und erzählt in der nüchternsten Sprache des Bleichgesichts. Des unübertrefflichen Erzählers Ventura Garcia Calderón.

F: *Die literarische Welt*, 20.8.1926.

In: *WB, GS, volume III*, p. 39.

ÜBERSETZUNG

Wer übersetzt, arbeitet in zwei Sprachen. Sein Material vielmehr: sein Organ – ist neben seiner Muttersprache nicht sowohl der fremde Text als vielmehr dessen Sprache. Aus beiden Sprachen baut er etwas auf und kann gemeinhin schon von Glück sagen, wenn sein Gerüst ein wenig länger als ein Kartenhaus sich hält. Und wie beklommen folgt man der leichten Hand, die Vers auf Vers wie Stockwerk auf Stockwerk türmt, bis oftmals ein geringfügiger Fehler im letzten das Ganze sang- und klanglos zu Fall bringt. Wie willig aber neigt dafür das Ephemere, der Effekt, sich dieser Gattung; er hat im Schrifttum nirgendwo ein höheres Recht als hier. Von neuem sieht man dies an Übertragungen Verlainischer Gedichte bestätigt, die Alfred Wolfenstein¹ soeben veröffentlicht. Es sind sehr geglückte darunter. Bei Verlaine will das viel sagen. Vergebens griffe einer sehr weit aus, um diese Dichtungen ins Deutsche einzubringen. Hier liegt die Kunst des Übersetzens in der Entspannung. Wie ein Träumender mit der schwächsten Gebärde, der kaum eben sich regenden Hand, in seiner Nähe langgesuchte Schätze zu greifen glaubt, so greift der deutsche Sprachgeist wirklich nur in seiner nächsten Nähe die Worte, aus denen Verlaines zögernder Stimmfall zurückrönt. Was er in ihnen dichtet, ist deutscher Poesie unnennbar verwandt. Nur wer im allerbeschränktesten Raume die Sicherheit und die Gelassenheit der Geste sich wahrt, kommt zu Glücksfunden wie: Wehmütige Zwiesprache – Weisheit – Sonette VIII – Das Meer ist schöner – Kasper Hauser singt – Die Abendsuppe. Daß gerade die restlose Übertragung der “Romances sans paroles” nur in einer lückenlosen Folge geneigtester Stunden gelingen könnte, beweist das berühmte

“Il pleut sur mon cœur”, das in deutscher Gestaltung, nicht gerade glücklich, den Band eröffnet. Wenn anderswo unscheinbare Zusätze, wie aus technischer Verlegenheit ein Übersetzer sie einschmuggelt, den Versbau (wie die Höllenmaschine einen Palast) verheeren, so ist das ein altes Leidwesen, das sich natürlich auch in diesem Bande hin und wieder bestätigt. Dem ungeachtet bleiben diese ehrfurcht- und liebevollen Übertragungen ein sehr würdiger Anlaß, erneut im Verlaine zu blättern. Man täte es mit ungestörtem Genuß, wenn das Register den Standort der einzelnen Stücke in der großen Messeinschen Ausgabe nachweisen würde.

Gleichzeitig publiziert man eine Übersetzung Rimbauds, des “Antipoeten”, wie Wolfenstein diesen berufensten Widersacher der Dichtung kürzlich genannt hat. In diesem Punkte ist sein Übersetzer, Franz von Rexroth², ihm sehr kongenial. Doch warum Ironie, geschweige denn Galle, an eine Neuerscheinung verschwenden, welche die literarische Unmündigkeit ihres Autors so entschieden bekundet, daß die Kritik es bestenfalls mit dem Verlag als dessen Vormund zu tun hätte. Der Autor scheint auf Schonung ein Recht zumal in Anbetracht des Fleißes zu haben, der ihn von Rimbaud nicht allein alles, was nicht niet- und nagelfest (will sagen: nicht Prosa) ist, in zierliche Verschen im Sinne der Frida Schanz übertragen hieß, sondern dazu ihm eingab, die Leichtigkeit dieses Unternehmens dadurch zu bekräftigen, daß er gelegentlich in “fehlerhaften” Sonetten Rimbauds im Vorbeigehen die obligaten vierfachen Reime nachträgt (Ma Bohème, Le Mal, Au Cabaret Vert). Weniger leicht als das Reimen fällt das Französische ihm: “Si jamais j’ai quelque or” übersetzt er: “Wenn mir kein Gold mehr eigen”. Proben der eigentlich dichterischen Leistung mögen unterbleiben. Wenn eine Einleitung von Dr. R. Dereich am Schlusse längerer ungemein “einführender” Darlegungen über Rimbaud

bemerkt: “Die Neuübertragungen Franz von Rexroths sind bei aller architektonischen und dichterischen Strenge erfüllt von einer inneren Musik und in ihrem expressionistischen Faltenwurf verblüffend zeitgemäß”, so haben wir dem nichts hinzuzufügen als drei Ausrufungszeichen.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 22.8.1926.

In: WB, GS, volume III, fls. 40-41.

EUROPÄISCHE LYRIK DER GEGENWART. 1900-1925

Zunächst, wie es nicht anders zu erwarten ist, zahllose Namen. Man kann nicht sagen, daß kein Prinzip der Auswahl in ihnen läge. Doch es begreift sich, was dabei herauskommt, wenn man von möglichst jeder Schule einen Vertreter zu Wort kommen läßt. Man erfährt damit, wie es in Köpfen aussieht, denen das Bild einer "Weltanthologie" vorschwebt. Ein Gedicht ist ihnen vor allem Repräsentant: das Gedicht repräsentiert seinen Dichter, der Dichter repräsentiert seine Schule, die Schule repräsentiert die Lyrik ihrer Nation. Und so versammelt denn der Übersetzer nach seinem allgemeinen, gleichen und geheimen Wahlrecht eine konstituierende Versversammlung, als deren Präsident er der begreiflichen Illusion unterliegt, Verhandlungssprache dieser Assemblée sei die Poesie. Er setzt zur Einführung in ihre Grammatik eine eigene, von ihm besonders gelungen erachtete Rimbaud-Übertragung neben entsprechende von Zweig, Stefan George, Rexroth u.a. Diese Geschmacklosigkeit ist bezeichnend für das terre-à-terre seiner Sammlung. "Gedichte sind uns heute ein Genußmittel – mit dem Strohalm zu saugen." So Josef Kalmer.

Übersetzt einer Drucksorten, Kataloge, so verlangt man von ihm nichts weiter, als daß er die Sprache, in der er liest, und die Sprache, in der er schreibt, hinreichend kenne. Wie tief diese Kenntnis im übrigen geht, ob sie gewachsen oder improvisiert, vermittelt oder direkt erworben, tut nichts zur Sache. Verse aber sind keine Informationen. Kommt einer, der aus fünfzehn oder zwanzig Sprachen lyrische Dichtungen übersetzt, erwartet man von ihm vor allem einen Hinweis, wie er dazu gekommen, wie es möglich war,

daß so ein ungeheurer Sprachkreis lebendig konnte ausgemessen und erfahren werden. Den Wert der Lexika in allen Ehren – beim Übersetzer fremder Dichtung sind wir gewohnt, berechtigt tiefere Quellen des Vertrautseins anzusetzen. Auch gibt es keinen, der behaupten dürfte, zur “Lyrik” überhaupt ein inniges Verhältnis – es sei denn höchstensfalls eins zur türkischen, zur angelsächsischen, zur russischen, kurz eine Liebe, welche zuvörderst die bestimmte Neigung zu der bestimmten Sprache ist – zu hegen. Wie nun so ein linguistischer Don Juan seine Eroberungen gemacht hat, das zu erfahren wäre tausendmal wissenswerter als eine noch so getreue Beschreibung der Schönen, die er in den verschiedenen Zungen genossen. Und wer imstande ist, über einen so brillanten und süßen, aber auch anstößigen Wandel im Worte sich auszuschweigen, als ob er harmlos und alltäglich wäre, der macht uns unwillkürlich gegen seine bonne fortune ein wenig skeptisch. Wir schlagen daher nicht ohne Beklemmung dies neue Leporello-Album auf. Und in der Tat: uns klingen die Ohren.

So viel (mehr als genug), weil das Unternehmen verspricht, jene unvorstellbare Synthese von Bildung und Respektlosigkeit, die eigentliche Quintessenz des deutschen Philisteriums, in einer Folge weiterer Anthologien zu belegen. Und das in einer Zeit, die in Männern wie George, wie Borchardt die Meisterschaft, Männern wie Schröder, Wolde, Hefele die Gewissenhaftigkeit der Übertragung erneuert hat.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 7.8.1927.

In: WB, GS, volume III, fls. 65-66.

BOEKBESPREKINGEN" DA INTERNATIONALE REVUE (AMSTERDAM)

GASTON BATY, LE MASQUE ET L'ENCENSOIR. INTRODUCTION À UNE ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE

Die erste Bewegung zur Erneuerung des französischen Theaters, der erste praktische Protest gegen das Boulevard-Theater ging vor zehn Jahren von Jacques Copeau aus. Er gründete das Théâtre du Vieux Colombier, das in puritanischen Aufführungen dem Ziele nachstrebte, die Dichtung als solche, ohne Einmischung fremder Elemente auf die Bühne zu bringen. Copeau konnte sich in Paris nicht halten. Er wollte das Theater zähmen anstatt es zu bändigen. Bändigen hat in jedem Falle den ganzen Reichtum und die ganze Wildheit der ursprünglichen Natur zur Voraussetzung, arbeitet geradezu mit ihr. Ihr gegenüber zeigte Copeau sich spröde. Baty hat sie zu seinem Element gemacht. Nach schweren Jahren ist er durchgedrungen und heute als Direktor des Studio des Champs Elysées der anerkannte Führer des Theaters der Avantgarde. Noch ist seine Bühne klein, aber es wird eine Frage kürzester Zeit sein, ihn als Direktor einer der großen zu sehen. Was er jetzt in winzigem Raume zustande bringt ist ein Wunder. – Baty steht mit seinen theoretischen Überzeugungen an der Spitze derjenigen Bewegung, die heute in allen Ländern Europas, besonders nachdrücklich in Rußland, die Reorganisation des Theaters eher von einer neuen Bühne, vom Regisseur, als von einem neuen Drama, vom Dichter, erhofft.

Die Praxis gibt dieser Schule recht. Wo ist die Phalanx der Dramatiker, die der von Regisseuren wie Meyerhold, Jessner, Martin, Reich, Baty entspräche? Der Niedergang des Theaters, hat einer von ihnen gesagt, beginnt mit dem Augenblick, da man das Drama als die hohe Kunstform ansah, der das Theater schlechterdings zu dienen habe. Kurz: mit der Herrschaft des Dramas übers Theater, die das neunzehnte Jahrhundert gebracht hat. Dem entsprach der Primat des gesprochenen Wortes in der Regie. Er ist es, gegen den mit aller Entschiedenheit Baty sich auflehnt. Er hat den Stumpfsinn des Boulevard-Theaters darin erkannt, daß alle Mimik, jede Geste nur Wiederholung des gesprochenen Wortes darstellt. Demgegenüber erhebt er die Forderung: Wort, Geste, Bühnenbild haben sich nicht zu decken, kaum zu schneiden. Das Leben der Szene hängt daran, daß jedes für sich zum Ausdruck bringt, was unter allen andern einzig und allein es zu verkörpern im Stande ist. Im Kampfe gegen die philiströse, rationalistische Herrschaft des Wortes wurde die Losung vom "Theater des Schweigens" geprägt, dessen bedeutendster Autor Jean-Jacques Bernard ist. "Martine" ist ein Drama, in dem auf langen Strecken das Wort brach liegt, um später um so besser Frucht zu tragen. Ist der Primat des Wortes einmal beseitigt, so fällt von selber der der Literatur.

Theater und Drama bilden überall da, wo sie auf der Höhe der Kraft stehen, in der Antike, bei Shakespeare, im spanischen Barock untrennbar Eines, Ganz ebenso aber im Mittelalter. Das darzulegen ist die Absicht von Batys Schrift. Es gibt die Analyse des Mysteriums vom Standpunkt des Regisseurs und findet in ihm Ecksteine einer Bühnenkunst, die heute auf den Trümmern des bürgerlichen Literaturtheaters mühselig neu erbaut werden muß. Baty, der seinem Stoff – und damit dem Katholizismus des geistlichen Schauspiels – sehr nahe steht, kommt aus den materiellen

Notwendigkeiten heraus zu ganz ähnlichen Forderungen, wie sie die Bühne des neuen Rußland bestimmen. Und das will nur besagen, daß der revolutionäre Wille heute den konservativen dialektisch in sich enthält: daß er heute der einzige Weg zu den Dingen ist, als deren Hüter die Bourgeoisie schon längst zu Unrecht sich ansieht.

In: WB, GS, volume III, fls. 66-68.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA, *LE CIRQUE*

Die Krisis des europäischen Theaters rückt alle außertheatralischen Formen des Schauspiels in neue Beleuchtung. Eine große Literatur über den Zirkus gab es längst; sie war aber Fachliteratur, wollte nur ihrem Gegenstand dienen und legte weniger Wert darauf, für ihn zu werben. Seit einigen Jahren hat sich das geändert. Der Zirkus wurde erforscht; man suchte nach dem großen Kunstgriff, der aus dem billigsten volkstümlichen Amusement etwas gemacht hat, was unerschüttert wie Römerbauten durch die Jahrhunderte dauerte. Man interessierte sich für die wirklichen, die nicht gespielten Dinge, die im Inneren einer Arena, der ältesten Form, in der je Publikum ist angeordnet worden, vor sich gingen. Man sah auch die sinnliche Atmosphäre des Zirkus seit Seurat und Picasso mit neuen Augen. Der spanische Romancier Gomez de la Serna hat ein Buch mit Notizen über den Zirkus erscheinen lassen, das dies erneuerte Interesse dokumentarisch bezeugt, aber auch dessen Herkunft aus der prekären Situation der Massen, ihrer verminderten Todesfurcht, ihrer zunehmenden Skepsis gegen Anstalten der Vergeistigung und der Verdummung sehr deutlich macht. Weiter ist dieses Buch deshalb sympathisch, weil es – ein außerordentlich seltener Fall – keinen Schritt über die Einsicht des Autors hinausgeht. Es ist daher kein Traktat über den Zirkus als "Symbol" neueren Lebensgefühls, sondern eine Notizensammlung geworden, die der Wirklichkeit allerdings etwas knapp wie dem Clown sein Frack sitzt. Liebhaber der Psychologie gehen hier selbstverständlich leer aus. Im Zirkus muß ja selbst dem Borniertesten aufgehen, um wie viel näher am Wesentlichen, wenn man will am Wunder, gewisse physische Leistungen stehen als die Phänomene der Innerlichkeit,

die manchmal nur die banale Erscheinungsform sind, die solche Innervationen in den Augen des Idealisten besitzen. Es ist also ganz sachgemäß, daß Serna seine Aufmerksamkeit unter die Nummern einer Zirkusvorstellung aufgeteilt hat und sein Buch Kapitel über Magnetiseure, Illusionisten, Schlangenmenschen, Amazonen u. s. w. enthält. Es geht aber noch weit besser ins Einzelne. Über das Küchengeschirr und den Garderobenständer des Zauberers, die Matte, auf der der Elephant sich die Füße abtritt, die Schemel, Pyramidenstümpfe und Tonnen, die von dressierten Tieren bestiegen werden, die samtverbrämte Polsterung, auf welche die Athletin während ihrer Nummer sich bettet, kurz über das gesamte Inventar des Zirkus sagen seine Notizen das Wichtigste: nämlich wie sehr es unserer Phantasie vertraut, im Grunde abgenutztes Trauminventar ist. Es gibt noch keine geistreiche Konvention, die anleitet, über Dinge des Zirkus zu schwatzen. Sein Publikum ist weit respektvoller als das irgend welcher Theater oder Konzertsäle. Das hängt damit zusammen, daß im Zirkus die Wirklichkeit das Wort hat, nicht der Schein. Es ist immer noch eher denkbar, daß während Hamlet den Polonius totsticht, ein Herr im Publikum den Nachbar um das Programm bittet als während der Akrobat von der Kuppel den doppelten Salto mortale macht. Eben deshalb ist freilich das Zirkuspublikum im Ganzen auch das unselbständigste: in alle Schranken gepferchtes Kleinbürgertum, das selbst als Artist, als Clown oder Kunstreiterin diese Schranken nur jeweils auf Stunden, um sie mit denen der Manege zu vertauschen, verläßt. Der Zirkus ist vielleicht ein soziologischer Naturschutzpark, in dem das Ineinanderspiel einer Herrenkaste von Pferdezüchtern und Dompteuren mit einem gefügigen Proletariat, der plebs der Clowns und der Stalljungen noch ohne Mißton, ohne revolutionäres Grollen sich vollzieht. Er ist ein (etwas unheimlicher) Ort des Klassenfriedens. Aber er ist auch ein Ort des Friedens in anderm Sinne: mit Recht hat Serna in einer berühmten Rede, die

er in einem Mailänder Zirkus, vom Trapez herab, hielt, gesagt, der wahre Völkerfriede werde einst in einem großen Zirkus besiegelt werden. Mir scheint, es gibt nur zwei Professionen, die von Natur aus Vertraute des Friedens sind, und gar nicht die, von denen man es denken sollte. Nicht die sehr zweifelhaften barmherzigen Schwestern (die schließlich auf den Krieg, nur anders als die Generale, warten) noch auch die Pazifisten (die von Kriegsgefahr, nur anders als die Rüstungslieferanten, leben) sondern die Mathematiker und die Clowns: die Meister des abstrakten Denkens und der abstrakten Physis. Der Frieden, der von ihren Unterschriften garantiert wäre, wäre der einzige, dem ich vertrauen würde. Dieser im großen Zirkus besiegelte Friede wäre auch Friede im Zeichen der Tierwelt, die das Patronat über die Menschheit genommen hat. Denn das ist ja das Geheimnis des besonderen Gefühls, mit dem ein jeder den Zirkus betritt: Im Zirkus ist der Mensch ein Gast des Tierreichs. Die Tiere stehen doch nur scheinbar unter der Botmäßigkeit des Dompteurs, die Kunststücke, die sie machen, sind ihre Art den jüngeren Bruder zu unterhalten und zu zerstreuen, da sie ja Besseres mit ihm nicht anfangen können. Die Zirkusleute haben von ihnen gelernt. Wie Vögel von Ast zu Ast, so fliegen von Trapez zu Trapez Akrobaten, die Hände des Zauberers schießen durch den Raum wie zwei Wiesel, als Schmetterling läßt auf den Pferderücken die Schulreiterin sich nieder, der dumme August schnuppert wie ein Tapir sich durch den Sand der Manege und nur der Stallmeister mit der Peitsche fällt als der Herr der Schöpfung aus dem anarchischen Tierparadiese heraus. Wie sie so ist im Zirkus auch alles andere bis in die Umgänge, Passagen, Tore hinein von animalischem Leben erfüllt. In den Pausen drängt sich das Publikum zum Büffet, denn nichts macht Appetit wie ein Abend im Zirkus.

In: WB, GS, volume III, fts. 70-72.

PHILIPPE SOUPAULT, *LE COEUR D'OR*

Der berühmte "Surrealismus" ist als Theorie jetzt gegen drei Jahre alt. Als Praxis ist er bedeutend älter. Diese uralte Praxis völliger Entspannung, die er als Grundlage der dichterischen Arbeit vorschreibt, macht das ganze Interesse der Theorie aus. Man versteht auf den ersten Blick, warum sie unter dem Einfluß Freuds, der in Frankreich erst spät aber nachhaltig auftrat, formuliert werden mußte. In der Tat hat der Surrealismus mit einer "vague de rêves" in Paris seinen Einzug gehalten, einer Traumschlaf-Epidemie, der Führer und Adepten sich hingaben. Man hat aber bei alledem übersehen, daß die Präzepte einer Produktion aus dem entspannten Innern, aus einem unbewußten Fundus, den zu Tage zu fördern die ganze "Kunst" macht, vielleicht für Künstler von Beruf viel schwerer als für den Amateur sich verwirklichen lassen. Wir sehen ein, daß der private Dilettant an die Schablonen des Dichtens oder des Malens, wie sie jeweilen gelten, enger gebunden bleibt als der Künstler, weil er sie weniger erfaßt und durchschaut. Wir sehen ein, daß dieser Dilettant als solcher notwendig unfrei ist, weil in bestimmten Dingen Freiheit ausschließlich aus Wissen und Übung kommt. Über diese Freiheit verfügt der Künstler. Aber er ist von ganz anderer Seite gefährdet. Die glückliche Konstellation, die phantastische Evidenz stellen in diesen tiefsten Schichten nur intermittierend, gelegentlich sich dar und jede Praxis, die ihnen gegenüber den Geist gefügiger, prompter, geschickter macht, gerät in Gefahr, die wichtigsten Daten zu fälschen: Zeit, Ort und Umstand unter denen sie vernehmlich werden. Nicht technische sondern vitale Notwendigkeit, mit andern Worten, die exakteste Bestimmung durch alle Beiläufigkeiten in Raum und Zeit gibt gerade dilettantischen Produkten von Kindern, Privatiers, Wahnsinnigen

jene Selbständigkeit im Banalen, jene Frische im Gräßlichen, die den surrealistischen Sachen trotz allem oft fehlen. Und wenn nun gar das Stoffbereich sehr gegenständlich, etwa die Schilderung eines Orts, die Erzählung von etwas Erlebtem, die Entwicklung eines Gedankens ist (während es doch dies alles dauernd simultan und in Einem sein sollte), so müßte die Prägnanz des willenlosen, entspannten Eingedenkens schon sehr groß sein, um ihr das Traumhafte zu gewährleisten. Ist es dagegen die bewußte Erinnerung, welche der Autor post festum in das Unbewußte erst transponiert, so läßt der traurige Erfolg nicht auf sich warten. Undeutlich, nicht phantastisch, monoton, nicht traumhaft werden die Dinge abrollen. Darauf hat leider in seinem letzten Buch Soupault das Exempel gemacht. An ihm – der Fall verdient vermerkt zu werden – ist nichts gut als der Waschzettel. Darauf steht: “Cœur d’or – cœur solitaire (Proverbe de Montrouge)”. Diese Geschichte handelt von der Einsamkeit, stellt sie in einer langen Bilderfolge dar, die unterbrochen und wie gerahmt von schmalen Gegenwarten der Geliebten wird. Sie zu lesen ist quälend, sie zu leben war quälender, sie zu schreiben war nicht sehr schwer. Der Mann, der das gelitten hat, was dieses Buch erzählt, hat als Autor den Abhang, den er mühsam als Liebhaber hat erklimmen müssen, behaglich auf der andern Seite sich herunter rutschen lassen. Und der Leser geht leer aus. Vor kurzem hat in einem hübschen Wort Paul Valéry die merklichen Gefahren der neuen Dichterschule angedeutet. Es spielt auf die Pariser Würfelbuden an, die auf den großen Markt- und Straßenfesten das Publikum mit schreienden Plakaten an sich ziehen. Da heißt es “Jeder Wurf ein Treffer”. “Chaque coup gagne” – das nennt er den Grundsatz der neuen Schule. Gewiß nicht mehr als ein kleines Bonmot, aber gerade genug um ein schwaches Buch aufzuwiegen.

In: WB, GS, volume III, fts. 72-74.

PIERRE GIRARD, *CONNAISSEZ MIEUX LE CŒUR DES FEMMES*

Das Komische ist wie eine Pflanze, die im Flachland überall vorkommt, je höher man aber in der geistigen Landschaft hinaufsteigt desto seltener wird, um dafür tiefere Farben und charakturvollere Formen anzunehmen. Alle europäischen Literaturen sind an Komischem dieser höheren Regionen arm, und jedes Werk, das es einbringt, ist sozusagen ein Geschenk an Europa. Und es ist angenehm zu denken, daß ein Buch, in dem solch seltenes Exemplar der Gattung gepreßt ist, wie andere europäische Geschenke (wir meinen aber das Asylrecht, nicht den Völkerbund!) aus der Schweiz kommt. Das Unbeschwertere, Heitere in ihrem Schrifttum ist nicht so häufig, daß es nicht eine freundliche Überraschung wäre. Es gibt zur Zeit nur zwei schweizerdeutsche Autoren, bei denen man sich deren immer wieder zu versehen hat. Das sind Robert Walser und Pierre Girard. Walsers Humor liegt das Verschachtelte, Spröde des schweizerdeutschen Charakters zu Grunde. Bei Girard dagegen handelt es sich um eine Emanzipation französischer Anmut von romanischen Formen und Konventionen. Bei Walser kommt ein geschwätziger Tiefsinn zu Tage, der an alte Schnurren und Scherze wie die Lügenmärchen erinnert; Girard drängt zu einer moralisch didaktischen Fabelwelt, die keine andere ist als die der schönsten contes de fées. Der "Prinz Liebling" seiner neuen Geschichte ist ein Genfer Bürgeröhnchen, das man im Zustand der Verzauberung unter der Hörigkeit der bösen Feen "Schüchternheit" und "Bravheit" kennen lernt. Man nimmt an allen Mißgeschicken seiner Liebe teil, will auch die Hoffnung aufs Entzaubertwerden bis zur letzten Seite nicht aufgeben. Da läßt ihn

denn freilich der Autor im Stich. Und dieser Augenblick – da es aufhört – ist der einzig unangenehme des Buches. Ein Märchen, selbst ein didaktisches, das traurig ausgeht, will man nicht recht wahr haben. Man erhofft sich, und nicht darum allein, eine Fortsetzung dieses charmanten, liebenswerten Buches.

In: WB, GS, volume III, fls. 76-77.

MARTIN MAURICE, *NUIT ET JOUR*

Es gibt bei Marcel Proust eine hinreichend merkwürdige Definition des Romanciers, die vom technischen Standpunkt ausgeht. Da, so sagt Proust, die Dinge, die einem Menschen im Lauf seines Lebens begegnen, für dessen Nebenmenschen nur an ganz bestimmten, umgrenzten Reaktionen seines Wesens sichtbar werden, ja auch ihn selber niemals in der ganzen Breite seines Daseins sondern, wie tief sie immer gehen, nur partiell betreffen, bestand im Grunde die verdienstvolle "Erfindung" des ersten Romanciers in nichts anderm, als alles von der wirklichen Person, was nicht durch die Geschicke, die er im Roman erdichtet, mitberührt wird, ganz einfach fortzulassen und ein Wesen zu konstruieren, das in den Reaktionen auf ein Phantasiegeschehen aufgeht. Wenn das richtig ist, so hat die Romanteknik mit "Nuit et jour" einen Fortschritt gemacht. Hier nämlich ist das Reaktionsfeld weiterhin und so radikal beschränkt worden, daß eigentlich vom Innenleben eines Mannes nur das noch transparent bleibt, was ihn im Bett betrifft. Das wäre nun, je nachdem, langweilig oder obszön, oder beides, wenn der Stoff dieser Technik entgegenkäme und es um eine Reihe von Coucherien sich handelte. Aber das Gegenteil ist der Fall. Das Thema des Buches ist eines der ältesten Fabelmotive: die Geschichte von den zwei Seelen des Mannes, kurz von der irdischen und himmlischen Liebe. Es gibt nichts Verbrauchteres. Und an diesem verbrauchtesten Gegenstand hat der Verfasser einen atemraubenden, verwegenen Gewaltstreich geleistet: er hat das Ganze dieses Motivs, die himmlische samt der irdischen Liebe, ins Sexuelle transponiert und aus dem Sexuellen heraus geformt wie der Plastiker eine Gruppe aus Lehm. Das

Ganze ist synthetisch, bruchlos, konstruktiv als Sexualgeschehen erfaßt und hat daher den ganzen substantiellen Reichtum der alten Succubi- und Incubi-Mären. Mit ihnen hat das Erzählte die Fülle einer echten Erfahrung gemein, die sich in Worten Fixierung, nicht Ausdruck sucht. Und in der Tat fixiert sie der Verfasser: ein Feldvermesser des Bettes, der im Terrain der Sexualität die Höhen und Tiefen absteckt, gleichgültig ob sie nun "Isoldenwäldchen" oder "Teufelsschanze", "Philosophenweg" oder "Wolfsschlucht" sich nennen mögen. Auf dieser weichen, heißen Insel bewegt er sich als hätte nie ein Missionar kirchlicher oder psychoanalytischer Lehren sie betreten und als sei in ihren weißen Bergen und Tälern nichts kenntlich als die Spur von wilden Europäern.

In: WB, GS, volume III, fts. 77-78.

ANTHOLOGIE DE LA NOUVELLE PROSE FRANÇAISE

Es gibt drei Arten von Anthologien. Die der ersten sind Dokumente der hohen Literatur, machen jedenfalls darauf Anspruch: Auswahlmengen, die von einem mehr oder minder berufenen Literaten nach Grundsätzen gemacht sind, die, eingeständenermaßen oder nicht, einen normativen Charakter haben. Solche Sammlungen können großes Interesse besitzen. Man braucht nur den Namen des deutschen Dichters Rudolf Borchardt zu nennen, um anzudeuten in welchem Grade sie eigentliche literarische Dokumente darstellen können und als solche der Kritik ausgesetzt sind. Die zweite und seltenere Gattung setzt sich rein informatorische Ziele. Ihr ist gemäß, daß der Herausgeber anonym bleibt, wenn man es nicht überhaupt mit einer größeren Gruppe von Editoren dabei zu tun hat. Die häufigste aber unerfreuliche Gattung ist die dritte; ein undeutliches Ineinander eklektischer und informatorischer Gesichtspunkte sucht das nutzlose Spiel eines Unberufenen dem Publikum gegenüber interessant zu machen. Die vorliegende Sammlung ist ein reiner Typ der zweiten Gattung, die augenblicklich die willkommenste zu nennen ist. Vor anderthalb Jahren kam der Verlag Simon Kra mit seiner "Anthologie de la nouvelle poésie française" heraus. Nun erscheint als Gegenstück dazu die "Anthologie de la nouvelle prose française". Beurteilen kann solche Werke nur ein großer Kenner der Literatur, ihrem ganzen Werte nach schätzen nur der Neuling. So sind sie insbesondere für den Ausländer, der sich ein Bild vom Stand des französischen Schrifttums machen will, wie geschaffen. Als eine Art von Baedeker durchs geistige Paris (die meisten namhaften Autoren leben in der

Hauptstadt) sind sie dem Provinzialen nahezu ebenso wichtig. Das neuere Buch ist sogar noch etwas mehr: Forschungsbericht aus unbereisten Gegenden, wenn man so will. Denn der Verlag hat Wert darauf gelegt, neben "klassischen" Proben der neuen Autoren von jedem auch einige ungedruckte Seiten zu bringen. Mit großem Interesse wird man insbesondere zwei Novellen des im Ausland noch gänzlich unbekanntes Marcel Jouhandeau lesen.

In: WB, GS, volume III, fls. 78-79.

DREI FRANZOSEN

Proust, Gide und Valéry, das ist, wenn man so will, das gleichseitige Dreieck der neuen französischen Literatur und Souday hat mit seiner kritischen Feder den umgeschriebenen Kreis darum geschlagen. Es wurde also eine fast kanonische Figur. Und dazu paßt, daß ihre Linien auf dem großen Papier verlaufen, das mit dem Namen "Temps" gestempelt ist. Souday ist literarischer Chronist des Blattes. Das sichert dieser Sammlung von Referaten vorab den dokumentarischen Wert. Das lockere Hin und Wieder seiner Reflexionen, die mit jedem Buche von neuem einsetzen, hat alle Chancen, die besondere Atmosphäre, die beim Erscheinen um die 40 Bände war, die hier behandelt sind, den heutigen Lesern fühlbar zu machen.

Das ist am interessantesten im Falle Proust. Souday war 1913 einer der wenigen, die in dem ersten Werk der großen Folge – "Du coté de chez Swann" – etwas anderes sahen als ein verdrießliches Geflecht nichtssagender Notizen und krankhafter Grübeleien. Nichts schwieriger für einen Rezensenten als dieses Werk, ich sage nicht, zu lesen, zu erfassen, sondern dem Publikum vorzustellen. Ehe der Krieg mit einem Schlage allen, indem er sie hart vor ihr Lebensende stellte, das eigene Dasein in der scharf verkürzten Perspektive zeigte, die Proust als Kranker auf sein Schicksal hatte, ehe der Krieg für ihn ein Publikum formierte, hat dieser Kritiker es verstanden, den Charme, die Distinktion des verwirrenden Buches ins Licht zu setzen. Die Masse seiner Kollegen brauchte sechs Jahre, ihm auf den vorgeschobenen Posten zu folgen. Dann fällt im Jahre 1919 der Goncourtpreis an den Dichter und von da ab verwandelt die Kritik seines Werks sich

mehr und mehr in Geschichtschreibung seines Ruhms. Weil aber eine "Genesis des Ruhmes" trotz Julian Hirschs vorzüglicher Studie noch immer zu schreiben bleibt, ist das, was hier auf sehr verschiedene Art an den drei Dichtern sich darstellt, so fesselnd. Andererseits darf man es gerade darum bedauern, daß der Verfasser den journalistischen Ursprung seiner Notizen in etwas verwischte. Man vermißt das bei solchen Sammlungen übliche Vorwort und das Erscheinungsdatum der einzelnen Rezensionen. Wie dem nun sei: in kleinsten Wölkchen überm intellektuellen Horizont der Zeit hat dieses Auge die Staublawine eines nahenden Ruhmes erkannt. Ob es dann später auch in jedem Falle sie durchdrang und genau begriff, was dahinter vorging, ist eine zweite und komplexere Frage.

Einiges, was hier über Gide zu lesen steht, könnte deren Beantwortung zweifelhaft machen. Auch diesem Autor gegenüber ist Souday, als die Erstlingswerke in den neunziger Jahren erschienen, erstaunlich schnell im Bilde gewesen. Aber damit war für die Folge noch nichts gesichert. Proust mag sehr vielen Lesern verschlossen bleiben. Doch wem er sich eröffnet (jeder Satz kann Torspalt dieses Sesams werden), der ist in seinem Bannkreise ein für allemal zu Hause. Nichts dergleichen bei Gide. Hier haben Bann und Zauber nichts zu schaffen. Denn er gehört zu jener schrecklichen Rasse von Dichtern, welche im Publikum nicht die Menschheit, den Gott, das Weib sehen, sondern die Bestie. Gide – darin Oskar Wilde verwandt – ist dompteur *ès lettres*. Ein in Freiheit dressiertes Publikum ist sein Traum. Und man vernahm in ganz Paris das Grollen, mit dem es letzthin einige Nummern verdarb, in denen es sein Bändiger zu zeigen gedachte. An diesen neuen Unbotmäßigkeiten ist Souday nicht ganz schuldlos.

Aber er wäre nicht der Referent des "Temps", nicht der gebildete, geistvolle Repräsentant einer bürgerlich gefestigten

Mitte, wenn er gegen die “Faux Monnayeurs”, den “Corydon” und die schöne Autobiographie von Gide, die unterm Titel “Si le grain ne meurt” erschienen ist, nicht die Rechte des “gesunden” Instinkts mit einiger Rücksichtslosigkeit in Schutz nähme. So eigenwillig nämlich dieser Publizist seine besonderen Maximen und Launen herausstellt, im Grunde ist er an den besten Traditionen des französischen Bürgers geschult. Hugo ist sein Gott, der Klerus sein rotes Tuch und die Demokratie sein Glaubensbekenntnis. Ein durch und durch humanistischer Rationalismus macht ihn denn wie von selber zu einem der interessantesten unter den vielen, nicht immer willkommenen Interpreten von Valéry. Man kennt diesen Dichter und Philosophen als den bedeutendsten unter den Gegnern der surrealistischen, tiefenpsychologischen, psychoanalytischen Strömungen, der Kulte des Unbewußten und der Inspiration. Das hat nicht hindern können, daß mit dem Augenblick seines Ruhms, als die Konturen dieser erstaunlichen Existenz mit dem Maß seiner öffentlichen Beachtung an Sicherheit einbüßten, ein schöngeistiger Abbé sich einiger seiner besten Gedanken bemächtigte und eine bläßliche, nichtssagende Erörterung über die Verwandtschaft der poésie pure mit dem Gebet monatelang in Revuen sich breit machte. In der Auseinandersetzung mit dergleichen Spielereien, denen Valéry (nicht zu seiner Ehre) sich leiht, findet man diesen Mann in seinem eigensten Element: der Polemik. Und wenn er damit dem Durchschnittstypus des französischen Kritikers fernrückt, so wird er deutschen Lesern gerade darin um so leichter eingehen. Für sie sind diese drei Bändchen der angenehmste Abriß der neusten französischen Literaturkämpfe, den sie sich wünschen können.

In: WB, GS, volume III, fls. 79-81.

PORTRÄT EINES BAROCKPOETEN [ANDREAS GRYPHIUS]

Im ganzen Gebiet der Literaturhistorie ist kaum etwas ausfindig zu machen, was undankbarer wäre, als ein Porträt – ein Lebens- und ein Geistesbild – der deutschen Barockpoeten einem heutigen Leser vorzustellen. Dieser Aufgabe hat sich Gundolf, nach seinen letzten Veröffentlichungen zu schließen, annehmen wollen. Die Schwierigkeiten liegen hier schon in der Methode. Von dem in dieser Form Möglichen, Gebotenen und Erlaubten sind die Vorstellungen nur schattenhaft; bis in die Ausgeburt, den literarhistorischen Roman, gibt es keine Entartung, die sie nicht schon an sich erfahren hätte. Aber daß und wie diese Fragen von Gundolf in früheren Schriften gelöst wurden, weiß man. Und auch wer diese Lösung anfecht, von Virtus und Fortuna, Kairos und Tyche in diesen Zusammenhängen nichts wissen will, wird ihm die Methode vorgeben müssen und bei Schriften wie dem “Gryphius”¹ vor allem auf den baren Gewinn an sachlicher Einsicht in Gestalt und Schaffen des Dichters achten. Diese Einsicht trifft auf Widerstände, die jenseits des methodisch Kontroversen liegen.

Die Dichterfigur des deutschen Barocks als Typus ist allen den kanonischen Gestalten – olympischen Göttersöhnen wie romantischen Traumwandlern –, die sich das vorige Jahrhundert vom Dichter gemacht hat, gleich fremd. Wer heutzutage im Gryphius blättern will, muß eine glückliche Hand haben oder tut besser, zu einer jener Anthologien zu greifen, mit denen der Teufel Büchern, die ihre Seele an ihn verkauft haben, junge, unschuldige Leser in Haufen zuführt. (Dieser Barockanthologien schreibende Teufel – diab. erud. comm. – nennt sich, je nach Umständen,

Klabund oder Unus.) Und wenn die Bücher dem Neuling verschlossen bleiben, so hat das Schicksal dieser Dichter ihm nicht mehr zu sagen. Opitz, Lohenstein, Gryphius sind Bürokraten, hohe Beamte im Dienste des schlesischen Adels oder der schlesischen Städte gewesen, und ihre Lebenslinie fasziniert bei aller Willkür ebenso wenig wie die Silhouette der reichen Amtstracht, in der das Frontispiz ihrer Bücher sie darstellt. Beschäftigung mit deren Formenwelt, das ist der einzige Zugang zu dieser Dichtung. Und damit hat es seine eigene Bewandnis. Denn diese Form wirkt um so spröder und grandioser, je besser dem Betrachtenden gelingt, sie lediglich als solche, in ihrem Umriß, unangesehen der Gestalt, die sie im Einzelwerke annimmt, ins Auge zu fassen. Das heißt aber im Grunde nichts anderes, als man begreift sie nur aus der Sprache.

Die Formen der barocken Dichtung Deutschlands, welche im Trauerspiel, das alle anderen umfaßt, den Gipfel haben, sind vor allem Formen des Ausdruckes, dann erst (und in gewissem Sinne sogar nie) der Kunst. Mag diese Dichtung in der Formensprache wie immer dunkel und sinnlos scheinen, das Studium ihrer Sprachform erhellt sie. Aber was hilft es, hier zu insistieren? Gundolfs Gedankengänge und die Wege der Barockforschung sind durchaus divergierende Linien, bilden noch nicht einmal den rechten Winkel der Negation, der in seinem Kleistbuch so sehr frappierte. Von der Formenwelt Gryphiusscher Dichtung, der der Trauerspiele zumal, ist dem Verfasser nichts aufgegangen. "Gryphius' Dramen", so meint er, "unterscheiden sich von seiner Lyrik grundsätzlich nur durch den Umfang."

Man kann sich nicht radikaler vergreifen. Der König, der Intrigant, das Martyrium, der Schauplatz, die Apotheose sind ebensoviel sachliche Kristallisationszentren. Genauer, sie bilden das Gerüst des Märtyrerdramas. "Körperliches Leiden als solches",

wirft Gundolf ein, "ist nicht tragisch". So hat einst Lessing diesem Drama den Prozeß gemacht. Nichts hoffnungsloser als die magistrale Haltung, magisterhaft ihm nachtun zu wollen. Lessings Recht – des Polemikers, der mit lebendigen Kräften im Streit lag – kann nicht das Recht des Historikers sein und kann dem neueren Denker nicht ersparen, den Dingen sachlich auf den Grund zu gehen. Davon ist Gundolf hier weit entfernt. Hegels große Entdeckung: der Geist sei im historischen Verlaufe niemals, was er sich glaubt, diese magna charta der wahren Geschichtschreibung ist ihm so fremd, daß er genau im Sinn der überkommenen Wälzer das Drama der Epoche aus ihrer Dramaturgie erklärt.

Befreiend wirkt einzig seine Behandlung des Gryphiusschen Lustspiels. Hier wird der professoralen Stupidität, die im "Horribilicribrifax" den Vorläufer einer deutschen Komödie erblickt, der überfällige Bescheid erteilt. Im übrigen bleibt alles beim alten. Und darum hat es nicht viel zu heißen, wenn der Verfasser im Vorwort den "modischen Taumel, der die erwünschte Neuerforschung der deutschen Barockpoesie begleitet", Snobismus schildert und seine eigene Untersuchung nach Maßgabe der ewigen Normen und Werte zu führen verspricht. Muß gerade ihm entgegeng gehalten werden, daß Normen nur gestaltet, in Bildern leben? Und was hat ihn bewogen, an Gryphius zu rühren, wenn er sie nicht in seinem Trauerspiel erkannt hat?

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 1.1.1928.

In: WB, GS, volume III, fts. 86-88.

GESPRÄCH MIT ANDRÉ GIDE

Es ist schön, André Gide in seinem Hotelzimmer zu sprechen. Ich weiß, daß er ein Landhaus in Cuverville und eine Wohnung in Paris hat, und gewiß wäre der Eindruck unvergeßlich, ihm unter seinen Büchern an den Stätten zu begegnen, wo er Großes geplant und durchgeführt hat. Aber es wäre nicht dies: diesen großen Reisenden inmitten seiner gebündelten Habe, omnia sua secum portans, in wehrhafter Bereitschaft im hellen Vormittagslicht seines geräumigen Zimmers am Potsdamer Platz anzutreffen. Zugestanden: das Interview, eine Form, die Diplomaten, Finanziers, Filmleute sich geschaffen haben, ist auf den ersten Blick nicht die, in der ein Dichter, der differenzierteste unter den lebenden, sich zu erkennen gibt. Sieht man genauer zu, so steht es doch anders. Rede und Antwort artikulieren wie Schlaglicht das Gidesche Denken. Ich vergleiche es einem Fort: so unübersehbar im Aufbau, voller eingezogener Umwallungen und ausfallender Bastionen, vor allem so formstreu und so vollendet im Aufbau seiner dialektischen Zweckmäßigkeit.

So viel weiß auch der letzte Amateur, daß es gefährlich und mit Weiterungen verbunden ist, Aufnahmen in der Nähe von Forts zu machen. Papier und Bleistift mußten beiseite bleiben, und wenn die folgenden Worte authentisch sind, so danken sie es der Schärfe der leisen, begeisterten Stimme, von der sie kamen.

Kaum eine der Fragen, die mehr aus Routine denn aus Anteil in einem Interview gewöhnlich auftauchen, hatte ich Gide zu stellen. Denn wie er da vor mir auf einer Stufe seines Erkers saß, den Rücken gegen den Sitz eines Sessels gelehnt, einen braunen Foulard um den Hals und die Hände über den Teppich ausgreifend

oder gesammelt ums Knie geschlungen, ist er sich selber Frager und Sprecher genug. Ab und zu fällt sein Blick aus der deutlichen Hornbrille auf mich, wenn eine der seltenen Fragen sein Interesse erregt hat. Sein Gesicht zu betrachten ist faszinierend, sei es auch nur, um dem wechselnden Spiel von Malice und Güte zu folgen, von denen man zu sagen versucht ist, daß beide die gleichen Falten bewohnen, geschwisterlich in seine Miene sich teilen. Und es sind nicht die schlechtesten Augenblicke, wenn die reine Freude an einer malitiösen Anekdote seine Züge erleuchtet.

Es gibt heute keinen europäischen Dichter, der den Ruhm, als er endlich, gegen Ende der Vierziger, kam, ungastlicher bei sich empfangen hätte. Keinen Franzosen, der gegen die Académie Française sich fester verschanzt hätte. Gide und D'Annunzio – man braucht die Namen nur nebeneinander zu stellen, um zu erkennen, was einer für und gegen den Ruhm vermag. “Wie setzen Sie sich mit dem Ihren auseinander?” Und nun erzählt Gide, wie wenig er ihn gesucht, wem er es dankte, daß er ihn dennoch eines Tages fand, und wie er sich dagegen zur Wehr setzt.

Bis 1914 war er der festen Überzeugung, er werde erst nach seinem Tode gelesen werden. Das war nicht Resignation, das war Vertrauen in den Bestand und die Kraft seines Werkes. “Mir sind, seit ich zu schreiben begann, Keats, Baudelaire, Rimbaud darin ein Vorbild gewesen, daß ich, wie sie, nur meinem Werk, nichts anderm, meinen Namen danken wollte.” Wenn ein Dichter einmal diesen Posten bezogen hat, dann ist es nichts Seltenes, daß ein Feind eingreift, Bileams Esel. Das war für Gide Henri Béraud, der Romancier. Er hat dem französischen Zeitungsleser so lange versichert, daß es nichts Dümmeres, Langweiligeres und Verderbteres als die Bücher von André Gide gäbe, bis die Leute schließlich aufmerksam wurden und fragten: Wer ist denn

eigentlich dieser André Gide, den die anständigen Leute um keinen Preis lesen dürfen? Als einmal viele Jahre später Béraud in einem seiner Ausbrüche schrieb, zu allem andern sei dieser Gide auch noch undankbar gegen seine Wohltäter, da schickte der Dichter, um diesen herben Vorwurf zu entkräften, Béraud die schönste Schachtel Pihan-Schokolade. Dabei ein Kärtchen mit den Worten: "Non, non, je ne suis pas un ingrat."

Was den Gegnern des frühen Gide am meisten wider den Strich ging, war die Erkenntnis, daß man im Ausland Gide beachtenswerter fand als sie selber. Das gibt, so dachten sie, einen ganz falschen Eindruck. Und in der Tat, vom Durchschnitt der Pariser Romanfabrikation hätten ihre eigenen Bücher einen richtigeren gegeben. Gide ist früh bei uns übertragen worden und bleibt seinen ersten Übersetzern, Rilke bis zu seinem Tode, Kassner und Blei noch heute, in Freundschaft verbunden. So stehen wir bei der aktuellen Frage der Übersetzung. Gide selbst ist als Übersetzer für Conrad eingetreten, hat als Übersetzer mit Shakespeare sich auseinandergesetzt. Von seiner meisterhaften Übertragung von Antonius und Cleopatra wußten wir. Nun ist vor kurzem Pitoëff, der Direktor des Theatre de l'Art, mit der Bitte an ihn herangetreten, den Hamlet zu übersetzen. "Monate hat mich der erste Akt gekostet. Als er fertig war, schrieb ich an Pitoëff: Ich kann nicht mehr, es nimmt mich zu sehr hin." "Aber Sie werden den Akt publizieren?" "Vielleicht, ich weiß es nicht. Augenblicklich ist er verloren. Irgendwo unter meinen Papieren in Paris oder Cuverville. Ich bin so viel auf Reisen, ich kann nichts ordnen." Nicht ohne Absicht lenkt er nun das Gespräch auf Proust. Er weiß um das deutsche Übersetzungsunternehmen, kennt auch die dunklen Blätter in dessen Geschichte. Desto freundlicher seine Hoffnung auf deren günstigen Ausgang. Und weil es eine Erfahrung ist, daß

bei allen, die sich näher mit Proust befaßten, diese Beziehung einen phasenhaften Verlauf nahm, so wage ich die Frage nach der seinen. Sie macht von diesem Gesetz keine Ausnahme. Der junge Gide ist Zeuge der unvergessenen Zeit gewesen, da Proust, der blendende Causeur, in den Salons aufzutreten begann. "Ich habe ihn, wenn wir uns in Gesellschaft begegneten, für den rabiatesten Snob gehalten. Ich glaube, er wird mich nicht anders eingeschätzt haben. Keiner von beiden ahnte damals die nahe Freundschaft, die uns verbinden sollte." Und als dann eines Tages der meterhohe Stoß von Heften auf dem Verlagsbureau der NRF eintraf, war zunächst alles fassungslos. Nicht gleich wagte sich Gide in diese Welt zu versenken. Als er es aber begonnen, da erlag er ihrer Faszination. Seitdem ist Proust ihm einer der größten unter allen Bahnbrechern dieser jüngsten Eroberung des Geistes: der Psychologie.

Auch dies Wort wieder eine Tür zu einer der unabsehbaren Galerien, in deren Fluchten sich der Blick, wenn man mit Gide spricht, beinah zu verlieren droht. Psychologie die Ursache vom Untergang des Theaters. Das psychologische Drama sein Tod. Psychologie der Bereich des Differenzierten, Isolierenden, Dekonzertierenden. Das Theater der Bereich der Einhelligkeit, der Verbundenheit, der Erfüllung. Liebe, Feindschaft, Treue, Eifersucht, Mut und Haß – dem Theater sind das alles Konstellationen, absehbare, vorgegebene Aufrisse, das Gegenteil von dem, was sie der Psychologie sind, deren Einsicht in der Liebe Haß, im Mut Feigheit entdeckt. "Le théâtre c'est un terrain banal."

Wir kommen auf Proust zurück. Gide entwirft die nun schon klassisch werdende Schilderung von diesem Krankenzimmer, diesem Kranken, der da im ständig verdunkelten Gemach, das, um Geräusche abzuhalten, ringsum mit Kork ausgelegt, – selbst seine Fensterläden waren mit Polstern gefüttert – nur selten Besucher

sah, auf seinem Bette, ohne Unterlage, von Haufen vollgekritzelten Papiers umtürmt, schrieb, schrieb, noch seine Korrekturen, statt sie zu lesen, mit Zusätzen überdeckte "bien plus que Balzac" (noch mehr als Balzac). Bei aller Bewunderung aber spricht Gide es aus: "Ich habe mit seinen Menschen keinen Kontakt. Vanité, – das ist der Stoff, aus dem sie gemacht sind. Ich glaube, in Proust hat vieles gelegen, was er nicht zum Ausdruck gebracht hat, Knospen, die sich nie haben erschließen können. In seinem späteren Werk hat eine gewisse Ironie die Oberhand über das Moralische und Religiöse gewonnen, das in den frühen Schriften vernehmbar ist." Auch scheint es, als erkenne der Dichter eine von Ironie bisweilen verhüllte Zweideutigkeit des Proustschen Wesens in einem Grundzug seiner Technik, seiner Komposition. "Man spricht von Proust dem großen Psychologen. Gewiß, er war es. Wenn man aber so oft darauf hinweist, wie kunstvoll er es verstünde, den Wandel seiner Hauptfiguren in der Folge ihres Lebens darzustellen, so übersieht man vielleicht das Eine: Jede seiner Figuren, bis zur kleinsten herab, ist nach einem Modell gearbeitet. Dieses Modell aber blieb nicht immer dasselbe. Für Charlus zum Beispiel waren es sicher zumindest zwei; dem Charlus der letzten Epoche hat ein ganz anderer zum Vorbild gedient als dem stolzen der ersten." Gide spricht von Surimpression, von einem "fondu". Wie im Film verwandelt sich eine Person allmählich in eine andere.

"Ich kam", sagt Gide am Ende einer Pause, "um eine conférence zu halten. Doch das Berliner Leben hat mir nicht Ruhe zu dem gelassen, was ich eigentlich vorhatte. Ich komme wieder. Dann werde ich meine conférence mitbringen. Aber heute schon möchte ich Ihnen über mein Verhältnis zur deutschen Sprache einiges sagen. Nach langer, intensiver und ausschließlicher Beschäftigung mit dem Deutschen – sie fiel in die Jahre meiner

Freundschaft mit Pierre Louys, und wir lasen zusammen den zweiten Faust – habe ich zehn Jahre lang die deutschen Dinge links liegen gelassen. Das Englische nahm all meine Aufmerksamkeit gefangen. Im vorigen Jahr nun, im Kongo, schlug ich endlich wieder ein deutsches Buch auf, es waren die Wahlverwandtschaften. Da machte ich eine merkwürdige Entdeckung. Mit dem Lesen ging es nach dieser zehnjährigen Pause nicht schlechter, sondern besser. Es ist” – hier insistiert Gide – “nicht die Verwandtschaft zwischen Deutsch und Englisch, was mir die Sache leichter werden ließ. Nein, eben dies, daß ich von meiner eigenen Muttersprache abgestoßen hatte, das gab mir den Elan, mich einer fremden zu bemächtigen. Beim Sprachenlernen ist nicht das Wichtigste, welche man erlernt; die eigene zu verlassen, das ist ausschlaggebend. Auch versteht man sie im Grunde erst dann.” Gide zitiert einen Satz aus der Reiseschilderung des Seefahrers Bougainville: “Als wir die Insel verließen, gaben wir ihr den Namen Ile du Salut.” Und daran schließt er nun den wunderbaren Satz: “Ce n’est qu’en quittant une chose que nous la nommons.” (Erst dem, wovon wir scheiden, geben wir einen Namen.)

“Wenn ich”, so fährt er fort, “die Generation, die mir folgte, in Einem beeinflußt habe, so darin, daß nun die Franzosen beginnen, für fremde Länder und fremde Sprachen ein Interesse zu zeigen, wo früher Gleichgültigkeit, Indolenz herrschte. Lesen Sie den “Voyage de Sparte” von Barrès, und Sie werden wissen, wie ich es meine. Was Barrès in Griechenland sieht, ist Frankreich, und wo er Frankreich nicht sieht, da will er nichts gesehen haben. So sind wir denn unversehens bei einem der Gideschen Lieblingsthemen: Barrès. Seine Kritik der “Déracinés” von Barrès, die nun schon dreißig Jahre zurückliegt, war mehr als eine scharfe Ablehnung dieses Epos der Bodenständigkeit. Sie war das meisterhafte Bekenntnis des

Mannes, der saturierten Nationalismus nicht gelten läßt und das französische Volkstum nur da erkennt, wo es den Spannungsraum der europäischen Geschichte und der europäischen Völkerfamilien in sich beschließt.

“Die Entwurzelten” – Gide hat nur liebenswürdigen Spott für eine dichterische Metapher, die so ganz an der wahren Natur vorbeigeht. “Ich habe immer gesagt, es ist schade, daß Barrès die Botanik gegen sich hat. Als ob der Baum sich beschränke, nicht vielmehr mit allen Ästen triebhaft ins Weite, in den Luftraum hinaus greift. Es ist ein Unglück, wenn Dichter nicht den leisesten Begriff von Naturwissenschaft haben.” Vor mir sitzt der Mann, der einmal geschrieben hat: “Ich will es nur noch mit der Natur zu tun haben. Ein Gemüsewagen befördert mehr Wahrheit als die schönsten Perioden des Cicero.” Auch jetzt hält dieser Bilderkreis den Dichter fest. “Ich sprach vorhin von Proust, wieviele seiner Knospen unentwickelt blieben. Bei mir war es anders. Ich will, daß alles, was ich mitbekommen habe, an den Tag kommt, seine Form finde. Das hat vielleicht einen Nachteil gehabt. Mein Werk hat etwas vom Gebüsch, aus dem nicht leicht meine entscheidenden Züge sich herauslösen. Hierin gedulde ich mich. ›Je n’écris que pour être relu.‹ (Ich schreibe nur, um wiedergelesen zu werden.) Ich zähle auf die Zeit nach meinem Tode. Erst der Tod wird die Figur aus dem Werk her austreiben. Dann wird dessen Einheit unverkennbar werden. Allerdings: Leicht habe ich sie mir nicht werden lassen. Ich weiß, es gibt Dichter, die von Anfang an nur immer enger sich zu beschränken trachten. Ein Mann wie Jules Renard ist nicht durch Entfaltung, sondern durch rücksichtsloseste Beschneidung seiner Triebe zu dem gekommen, was er darstellt. Und das ist nicht wenig. Kennen Sie seine Tagebücher? Eines der interessantesten Dokumente ... Aber so etwas kann bisweilen

skurrile Züge annehmen. Mir geht es ganz anders. Ich weiß, wie quälend meine erste Begegnung mit Stendhals Büchern ausfiel, wie feindlich mich diese Welt zuerst ansprach. Gerade deshalb fühlte ich mich von ihr passioniert. Später habe ich viel von Stendhal gelernt.“ Gide ist ein großer Lernender gewesen. Vielleicht hat, wenn man näher zusieht, gerade das vor fremdem Einfluß ihn weit entschiedener bewahrt, als störrische Verschlossenheit es vermocht hätte. „Beeinflußt“ ist am meisten der Träge, während der Lernende früher oder später dazu gelangt, Dessen sich zu bemächtigen, was am fremden Schaffen ihm das Dienliche ist, um es als Technik seinem Werke einzugliedern. In diesem Sinne gibt es wenige Autoren, die mehr und hingeebener lernten als Gide. „Ich ging in jeder Richtung, die ich einmal einschlug, bis zum Äußersten, um sodann mit derselben Entschiedenheit der entgegengesetzten mich zuwenden Zu können.“ Dies grundsätzliche Verneinen jeder goldenen Mitte, dieses Bekenntnis zu den Extremen, was ist es anderes als die Dialektik, nicht als Methode eines Intellekts, sondern als Lebensatem und Passion dieses Mannes. Gide will mir, wie es scheint, nicht widersprechen, wenn ich den Grund für alles Unverständnis und für manche Feindschaft, die ihm begegneten, hier vermute. „Es gilt“, erklärt er weiter, „vielen für ausgemacht, ich könne immer nur mich selber zeichnen, und wenn dann meine Bücher die verschiedenartigsten Figuren ins Spiel setzen, dann schließt ihr Scharfsinn: Wie charakterlos, schwankend und unzuverlässig muß der Verfasser sein.“

„Integrieren“, das ist Gides denkerische und darstellerische Leidenschaft. Das wachsende Interesse an ›Natur‹ – als Lebensrichtung der Reife bei vielen Großen bekannt – will bei ihm heißen: Die Welt ist auch in den Extremen noch ganz, noch gesund, noch Natur. Und was ihn diesen Extremen zutreibt,

das ist nicht Neugier oder apologetischer Eifer sondern höchste dialektische Einsicht.

Man hat von diesem Manne sagen können, er sei der “poète des cas exceptionnels”, der Dichter der Ausnahmefälle. Gide: “Bien entendu, so ist es. Aber warum? Wir stoßen Tag für Tag auf Verhaltensweisen, auf Charaktere, die durch ihr bloßes Dasein unsere alten Normen außer Kurs setzen. Ein großer Teil unserer alltäglichsten wie unserer außerordentlichsten Entscheidungen entzieht sich der überkommenen sittlichen Wertung. Und weil dem so ist, tut es not, solche Fälle zunächst einmal aufzunehmen, genau, ohne Feigheit und ohne Zynismus.” Was immer Gide zum Studium dieser Dinge in Romanen wie den “Faux-Monnayeurs”, in Essays, in seiner bedeutenden Autobiographie “Si le grain ne meurt” geschrieben hat, seine Gegner würden es ihm vergeben, wäre darin nur der kleine Schuß von Zynismus, der die Snobs und die Spießer mit allem aussöhnt. Was ihnen auf die Nerven geht, ist nicht die “Unmoral”, sondern der Ernst. Der aber ist Gide unveräußerlich bei aller Malice seiner Konversation und aller souveränen Ironie, wie sie im “Prométhée mal enchaîné”, in den “Nourritures terrestres”, in den “Caves du Vatican” zum Durchbruch kommt. Er ist, wie Willy Haas es dieser Tage aussprach, der für den Augenblick letzte Franzose vom Schlage Pascals. In der Linie der französischen Moralisten, die mit La Bruyère, La Rochefoucauld, Vauvenargues sich fortsetzt, ist ihm keiner verwandter als eben Pascal. Ein Mann, den sie im 17. Jahrhundert, wenn es die oberflächliche klinische Terminologie unserer Zeit schon gekannt hätte, ganz gewiß einen “cas particulier”, einen Kranken, genannt haben würden. Gerade damit steht Gide wie Pascal in der Reihe der großen Erzieher Frankreichs. Für den eigenbrötelnden, eingezogenen, verkauzten Deutschen wird immer das Vorbild, die erzieherische Figur

schlechthin, der sein, der in Gestalt oder Lehre den deutschen Typus, wie heute Hofmannsthal und Borchardt es versuchen, herausstellt. Den Franzosen aber, die, im Volkscharakter reich und vielfältig nach Stämmen geschieden, in ihren nationalen und literarischen Tugenden stärker, prekärer als sonst ein Volk standardisiert sind, ist der große Ausnahmefall, der moralisch durchleuchtete, höchste erzieherische Instanz. Der ist Gide. Dies Antlitz, in dem bisweilen der große Dichter mehr sich verbirgt als verrät, kehrt unablenkbar seine drohend gesammelte Front der moralischen Indifferenz und dem laxen Genügen entgegen.

F: Die literarische Welt, 17.2.1928.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 502-509.

EVA FIESEL, *DIE SPRACHPHILOSOPHIE DER DEUTSCHEN ROMANTIK*

Dieses Werk, ursprünglich wohl eine Dissertation oder aus einer solchen erwachsen, steht hoch über dem Durchschnitt germanistischer Doktorarbeiten. Diese Feststellung ist voranzuschicken, um die zweite vor Mißverständnissen zu bewahren: es ist eine typische Frauenarbeit. Das will sagen: die Schulung, das Niveau, die Sorgfalt stehen außer Verhältnis zu dem geringen Maß von innerer Souveränität und wahrem Anteil an der Sache. Das romantische Denken über die Sprache ist eine Phase im allgemeinen Sprachdenken der Menschheit; ein Wind, ja ein Sturm von weither, der dem Forscher sein Schiffchen zum Kentern bringt, wenn keiner drin sitzt, welcher klug die Segel setzt und das Ziel seiner Fahrt im Auge behält. Kurz: über diesen Gegenstand arbeiten kann nur, wer eine eigene Überzeugung von dessen Wesen hat. Kein unbeteiligt Registrierender kommt ihm nahe, kann auch nur seinen Beitrag zur Charakteristik des ihm zugewandten Denkens erkennen. Stoffmassen mag man hin und wieder glücklich kombinieren – und was hier über die jungdeutsche Philosophie der Sprache zu lesen steht, ist in diesem Sinne glücklich zu nennen – aber kein Scharfsinn, keine Kombinatorik kann das erreichen, was nur der eigene Einblick in die Welt der Sprache leistet, um welche die romantischen Debatten kreisten. Denn entscheidend erhellen sich die Zusammenhänge stets nur aus Zentren, die dem jeweils in Frage stehenden Denken unbekannt waren. Und eine eigene Stellung des Autors zu diesem Denken war nicht sowohl um ihrer selbst zu verlangen, als weil die innersten Strukturen des Vergangenen sich jeder Gegenwart nur in dem Licht erhellen, das

von der Weißglut ihrer Aktualitäten ausgeht. In solchem Lichte wäre die "mystische Terminologie", die August Wilhelm Schlegel seinem Bruder nachrühmt, wäre die sprachphilosophische Seite der romantischen Begriffsmystik deutlich geworden. Gewiß erfährt man aus diesem Buche genau die Dogmen, Überzeugungen und Lehren von der Sprache, die in der Romantik im Schwange gingen. Es ist, das sei nochmals betont, eine tüchtige Arbeit. Leider aber in ihrer Beschränktheit auch eine typische. Typisch für einen unmännlichen Historizismus. Denn weil es mit den Philosophien nicht anders steht wie, nach Lichtenberg, mit den Leuten, so kommt es weniger darauf an, was für Gedanken eine hat, als was diese Gedanken denn aus ihr machen. Hier aber wird nur abgeschiedenem Denken ein Kenotaph gebaut, um den Girlanden aus Zitaten welken. Die gleiche Frostigkeit regiert im Bibliographischen. Die Arbeit zitiert ausschließlich Quellschriften. Sie tut es auf die ungewohnteste Art, ohne genaue Angabe der Edition, vor allem ohne Hinweis auf den Fundort der Stelle. Sei's. Interessanter ist, daß offenbar bewußt alle Literaturangaben über dieses Gebiet beiseite gelassen wurden. Wissenschaftliche Nacktkultur: Wege zu Kraft und Schönheit. Die "Quellen" als Gottes freie Natur, Literatur darüber als trostlose Rohrleitung, die das Quellwasser in die sündigen Städte leitet. Wenn je, so ist hier Anlaß es auszusprechen, daß Wissenschaft nicht Ermittlung von Informationen über Gewesenes (und sei es auch gewesenes Denken) ist, sondern in einem Traditionsraum steht, dessen Gesetze sie wenn nicht zu achten, so zu kennen hat. Die Bibliographie als Wissenschaft ist das Zeremonial dieses Raumes und hat wie jedes andere seinen guten Grund. Jede geistesgeschichtliche Wahrheit ist zugleich Erkenntnis von ihrem Werden: das Literaturverzeichnis ist ein Beitrag zu dessen Geschichte. Und mehr als das. Wer eingeladen ist und die Tür,

durch die er eintrat, hinter sich zuschlägt, verfährt nicht anders, als wer über die “Sprachphilosophie der deutschen Romantik” ein Buch ohne Literaturangaben verfaßt. Nämlich unerzogen.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 26.2.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 96-97.

MICHAEL SOSTSCHENKO, *SO LACHT RUSSLAND! HUMORESKEN*

In Rußland ist das Politische noch für das breiteste, harmloseste Gelächter der Resonanzboden. Aus den Begriffen und Schlagworten des Parteilebens holt Sostschenko eine überwältigende Komik heraus. Er tut es, ohne sie auch nur im mindesten ironisch zu behandeln, einfach, indem er seine Spießer mit ihnen konfrontiert. "Bürger, wie geht es an der Familienfront zu? Die Männer sind ganz unterdrückt. Besonders jene, deren Frauen sich mit Fortschrittsfragen beschäftigen." Oder: "Der Weltkrieg und die verschiedenen Schützengräben, Bürger, das alles hat seine Folgen zurückgelassen." So beginnen diese kleinen Geschichten. Und das kennzeichnet auch den Stil, den der Verfasser in ihnen sich schuf: eine Kombination aus der Ausdrucksweise des Querulanten, des berufsmäßigen Versammlungsredners und der "Zuschriften aus dem Leserkreis". Der russische Schwätzer sieht sich in überlebensgroßer Gestalt auf eine Tribüne entrückt und kann die Konfessionen seines verpfuschten Daseins in einer nicht endenwollenden Reihe von Beschwerden und Anekdoten vor seinem Publikum ausbreiten. So taucht vor dessen und des Lesers Blicken der russische Alltag auf, nicht wie die Revolution ihn schuf, sondern wie er von ihr verabschiedet ward: müßig, verkniffen, schamrot bis über die Ohren. Dem tönt hier Rußlands Gelächter nach.

F: Die literarische Welt, 20.4.1927.

In: WB, GS, volume III, p. 105.

GIACOMO LEOPARDI, *GEDANKEN*

Um den Deutschen diesen als Hymniker wie als Prosaisten gleich spröden Dichter nahezubringen, hat man immer wieder zu dem Vergleich mit Hölderlin gegriffen. In der Tat tritt in der Vereinigung dieser Namen zutage, was in beiden Dichtern sich tief verwandt ist: die schmerzhafteste Lauterkeit ihres Lebens und Schaffens. Sie brach mit Strahlenspeeren aus ihnen heraus, um in der ihnen anerschaffenen Aura der Verlassenheit doppelt zu flammen.

Leopardi ist 1837 im Alter von neununddreißig Jahren gestorben, zu einer Zeit also, da Hölderlins Geist schon lange erloschen war. Keiner von beiden hat im Schaffen das Mannesalter erreicht. Sie zählen zu denen, in deren engerem Lebensraum Erfüllen und Planen großartiger und gefährlicher aufeinandergetürmt sind als sonst. Nichts selbstverständlicher als daß das Leben der Jugend, das in ihnen Gestalt gewann, der saturierten Geschichts- und Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts ganz unzugänglich geblieben ist und sie veranlaßt hat, hier ganz besonders beharrlich mit ihren Schlagworten aufzutrumphen. Bei Hölderlin spricht sie von Idealismus ohne gewahr zu werden, daß nur ein deutsches Bürgertum, das seinem utopischen Bilde von Hellas – nicht ähnlich, aber – zugeneigt gewesen wäre, wie die französische Bourgeoisie einem Idealbild des Römertums, die Jahrhundertwende hätte bestehen können, ohne sich zu verlieren. An Leopardi tut die gleichen Dienste – sein Schaffen ins Abstrakte zu verwandeln – das Kennwort des “Pessimismus”.

Nun wird das Jugendalter eines wahrhaft bedeutenden Menschen am ehesten eine düstere Welt aus sich herausstellen,

und Leopardi hat seiner Jugend immer die Treue gehalten. Aber das geschah nicht nur in Elegien, sondern in einer prosaischen Produktion voll satirischer Entschiedenheit und revoltierender Bitternis. In seinem großen Werk über den Dichter hat Voßler dafür die bezeichnendsten Worte gefunden. "Ihrer Lebensführung nach waren beide, Hölderlin und Leopardi, arme, hilflose Menschen, die man von der Wiege bis ins Grab hat schonen und gängeln müssen. Aber die geistige Stellungnahme zum natürlichen Lauf der Welt ist bei Leopardi mehr und mehr eine Auflehnung, bei Hölderlin die Ergebenheit. Der eine liebt es, sich innerlich zu sehen und darzustellen als einen Zweifler, Spötter, Verächter und Empörer: Bruto minore; der andere als einen Frommen, Gläubigen und Stifter einer großen Religion: Empedokles." Dem kontemplativen und resignierten Typus des Pessimisten stellt in dem Dichter sich ein anderer: der paradoxe Praktiker, der ironische Engel entgegen. Der schlägt vielleicht erst in der Totenmaske (im Buche abgebildet) ganz die Augen auf. Denn in der schlechtesten Welt das Rechte durchsetzen, ist bei ihm nicht nur Sache des Heroismus, sondern der Ausdauer und des Scharfsinns, der Verschlagenheit und der Neugier. Es ist dies todesmutige Experimentieren mit dem Explosivstoffe "Welt", was die "Pensieri" so hinreißend macht. Sie sind ein Handorakel, eine Kunst der Weltklugheit für Rebellen. In der Tat, ihr greller, zerreißender Moralismus steht niemandem näher als dem Spanier Gracian. Nur hat, was Leopardi in der Einsamkeit von Recanati und Florenz sich abgerungen, nicht die Gelassenheit und Fülle, die Gracian dem Hofleben dankte. Manchen dieser Maximen bleibt etwas Altkluges. Dafür sind sie voll schöner Reflexe dieser einsamen Jugend, gedankenvollen Zitaten aus antiken Autoren, die oft des Dichters einziger Umgang waren.

Sainte-Beuve hat an einer berühmten Stelle die *intelligence-miroir* und die *intelligence-glaive* einander gegenübergestellt. Das Schwert ist diesem Jüngling manchmal entfallen. Aber er hielt stand, gepanzert. In dieser Rüstung spiegelt sich die Welt, verzerrt und golden: *intelligence-cuirasse*.

Das Nachwort, das Dr. Richard Peters zu seiner Übersetzung geschrieben hat, enthält einen Hinweis auf die wichtigsten bisher in deutscher Sprache veröffentlichten Leopardi-Übersetzungen. So verdienstlich das ist, so bedauerlich, daß er gerade die erste Übersetzung der "Pensieri" unerwähnt läßt, zumal es sich dabei nicht um ein vergilbtes Büchlein aus dem vorigen Jahrhundert handelt, das seiner Aufmerksamkeit zur Not hätte entgehen können, sondern um die zwar unvollständige aber verdienstliche Ausgabe, die Gustav Glück und Alois Trost im Jahr 1922 als Band 6288 der Reclamschen Universal-Bibliothek haben erscheinen lassen. Gerade dieser Bibliothek sollte ein deutscher Literat bei jeder Gelegenheit die Ehre geben, die ihr gebührt.

EIN GRUNDSÄTZLICHER BRIEFWECHSEL ÜBER DIE KRITIK ÜBERSETZTER WERKE

Herrn Dr. Walter Benjamin, Berlin

Göttingen, den ...

Sehr verehrter Herr Doktor!

— Die Existenz der Pensieri-Übersetzung von Gustav Glück und Alois Trost im Verlage von Reclam ist mir tatsächlich entgangen, und ich bin durchaus geneigt, der verdienten Reclam-Sammlung die Ehre zu geben, die ihr gebührt. Meine Übersetzung der "Pensieri"³ ist bereits im Jahre 1921, also vor Erscheinen der anderen Übersetzung, begonnen worden; daß ich sie erst jetzt publizieren konnte, hat seinen Grund in den Schwierigkeiten, für derartige Arbeiten einen Verleger zu finden. — Wenn auch meine bibliographischen Bemerkungen nicht den Anspruch auf Vollständigkeit machen, so haben Sie gewiß ein gutes Recht zu bemängeln, daß ich die gewiß verdienstliche Publikation von Glück und Trost nicht gekannt und nicht genannt habe. Doch diese Übersetzung, die ich nunmehr eingesehen habe, gibt meines Erachtens einige der wichtigsten Stellen der Pensieri recht entstellt wieder (z. B. in 104: "i giovani ... si fanno ribelli agli educatori" mit "bäumen sich auf gegen die Erzieher" und "avrebbero potuto regolarlo" mit "den jugendlichen Ungestüm im Zaume zu halten"), und sie läßt auch ganz im allgemeinen in Satzbau und Sprachstil den

3 Leopardis Pensieri, übertragen von Dr. Richard Peters, im Fackelreiter-Verlag. Besprochen in der L[iterarischen] W[elt] vom 18. Mai 1928 von Walter Benjamin, der die Mangelhaftigkeit der bibliographischen Angaben getadelt hat.

typisch italienischen Charme von Leopardis Sprache vermissen. – Sie verwenden, sehr verehrter Herr Doktor, für ein kleines Versehen von mir ganze 17 Zeilen und finden nicht ein einziges Wort der Stellungnahme oder Kritik für meine Übersetzung. Darin kann ich nicht eine loyale Art der Buchbesprechung erblicken. Dies ist mir um so schmerzlicher, als ich für Sie persönlich wie für Ihr literarisches Schaffen nach wie vor die allergrößte Hochschätzung bewahre und ich jedem Ihrer herrlichen Worte über Leopardi selbst zustimmen kann. Vielleicht finden Sie selbst es berechtigt, wenn ich Sie bitte, mit einigen kurzen Worten in der “L[iterarischen] W[elt]” noch einmal auf das Neue und Eigene meiner Übersetzung zurückzukommen.

Ich verbleibe in vorzüglicher Hochachtung Ihr sehr ergebener
Dr. Richard Peters

Berlin, den ...

Sehr verehrter Herr Doktor Peters,

Ihre Zeilen möchte ich um so lieber beantworten, als sie zwei Fragen von grundsätzlichem Interesse aufwerfen. Die erste Frage will ich so formulieren: Wie ist eine bibliographische Notiz zu bewerten, die - das ist der Fall der Ihren - die einzige einschlägige Arbeit, die es auf ihrem engsten Gebiete gibt, übersieht? Bevor ich antworte, eine naheliegende Einrede: "Eine Übersetzung ist keine wissenschaftliche Arbeit. Dem Leopardi-Übersetzer, der in Unkenntnis der Arbeit eines Vorgängers ist, kann daraus ebensowenig ein Vorwurf gemacht werden wie einem Romancier, der ein Buch über die Zeit Karls des Großen schriebe, es vorgehalten werden dürfte, wenn ihm ein wichtiges Buch über Karl den Großen entgangen wäre." Auf diese naheliegende Einrede würde die naheliegende Ausrede lauten: so sei es wohl bei Versübersetzungen, nicht aber bei Prosaübersetzungen zumal philosophischer Schriften. Aber in eine solche Argumentation möchte ich mich nicht einlassen, sondern lieber klar und deutlich aussprechen: Eine Übersetzung ist eine Arbeit, die neben gewissen anderen Maßstäben auch denen der Wissenschaft genügen muß. Sie ist eine der gar nicht wenigen Disziplinen, die Wissenschaft auf die Kunst anwenden, genau so wie andere sie für die Industrie und die Architektur verwerten. In all solchen Fällen entsteht eine Technik, die strengen wissenschaftlichen Gesetzen unterliegt, um selber außerwissenschaftlichen Gebilden zu dienen. Übersetzen von dieser Seite gesehen, ist eine philologische Technik, die ihre Hilfswissenschaften hat. Die Bibliographie ist eine von ihnen. Und zwar steigt deren Wichtigkeit mit dem Steigen der Buchproduktion. Nun gibt es Weniges, was für die kritische Lage der Wissenschaft

so durchaus charakteristisch ist wie der Umstand, daß dieser steigenden Wichtigkeit der Bibliographie ihre sinkende Beachtung seit Jahren parallel geht. Der Fall Ihrer Leopardi-Übersetzung - Unkenntnis der Glückschens Übersetzung, die einen großen Teil des von Ihnen Geleisteten schon ihrerseits und gestatten Sie mir, trotz Ihrer Rüge dabei zu bleiben, nicht schlechter geleistet hat - war im Sinne solcher Überlegungen bezeichnend und wert, hervorgehoben zu werden. Ich improvisiere hier nicht, sondern bin bereits früher an ganz anderer Stelle und mit ganz anderem Nachdruck auf diese Dinge zu sprechen gekommen.⁴ Und ich werde weiterhin hierin um so aufmerksamer verfahren, je weniger nicht nur die Autoren, sondern auch die Rezensenten gemeinhin Lust haben, mit diesen Dingen sich aufzuhalten. Gegenständliche Arbeit in allen Ehren. Die Bibliographie ist gewiß nicht der geistige Teil einer Wissenschaft. Jedoch sie spielt in ihrer Physiologie eine zentrale Rolle, ist nicht ihr Nervengeflecht, aber das System ihrer Gefäße. Mit Bibliographie ist die Wissenschaft groß geworden, und eines Tages wird sich zeigen, daß sogar ihre heutige Krisis zum guten Teile bibliographischer Art ist.

“Nun”, sagen Sie und stellen damit die zweite Prinzipienfrage, “ein Rezensent, der es so genau mit dem Bibliographischen nimmt, wird es doch wohl mit der Übersetzung ebenso halten müssen. Sie aber bringen über die meine kein Wort.” Beides ist richtig. Die Erklärung ist einfach. Die große Mehrzahl aller Übersetzer hat keine andere Absicht, als ein fremdsprachliches Buch dem deutschen Leser zugänglich zu machen. Dabei handelt es sich oft genug um wertlose Sachen. Der Kritiker sagt sein Wort, indem er das feststellt. Keiner wird ihm zumuten, eine solche Übersetzung auch noch durchzusehen. Umgekehrt liegt der Fall bei Ihrem Leopardi.

4 Siehe Literaturblatt der Frankfurter Zeitung 1928, Nr. 9.

Hier ist das Werk von überragendem Interesse; die Übersetzung, in der es vorliegt, eine ausgeglichene, unproblematische Arbeit. Durch die Druckanordnung machte ich kenntlich, daß diese Rezension im Hauptteil sich ausschließlich um Leopardi drehe (wie die unmittelbar ihr folgende ausschließlich um George Moore) und schickte die bibliographische Bemerkung als eine Art von Postskriptum nach. Die intensive Teilnahme, wie sie hier Ihrem Autor gewidmet wurde, ist immer noch zugleich eine Reverenz an den Übersetzer gewesen. Ganz anders steht es mit einer dritten Klasse von Werken, an denen die Übersetzung als Wagnis, als gefährliches Kunststück sich darstellt. Ein Typus dieser Klasse war der deutsche Proust, der von verschiedenen Autoren, zuletzt von Franz Hessel und mir, vorgelegt wurde. Derartigen Arbeiten gegenüber wird man das Schweigen des Rezensenten problematischer empfinden. Aber auch damals haben angesehenen Zeitschriften, wie die "Literarische Welt" und die "Weltbühne", ausführliche Kritiken gebracht, die sich ausschließlich mit dem Originalwerk beschäftigen. Solange eben ein internationales Fachblatt für Übersetzungen, das dringend zu wünschen ist, aussteht, wird in den meisten Fällen der Grundsatz Qui tacet consentire videtur sein Recht behalten. Damit möchte ich Ihnen, sehr verehrter Herr Doktor, die Meinung meiner Besprechung verdeutlichen, die, ich bin davon überzeugt, deren Leser schon lange richtig erfaßt hatten, indem sie mit Vertrauen zu ihrer Ausgabe griffen.

In vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Walter Benjamin

F: Die literarische Welt, 27.7.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 117-122.

GEORGE MOORE, *ALBERT UND HUBERT*

George Moore ist ein großer Erzähler – kein Epiker. Denn seine Welt ist gesetzlos. Ihn hat nicht die Vision einer Epoche und einer Stadt regiert wie Balzac, nicht ein Kanon von Leidenschaft vorgeschwebt wie Stendhal, nicht eine politische Idee bezwungen wie Zola. Er hat auf Balzac, auf Zola geschworen, alle erdenklichen Einflüsse, den von Bourget, von James erfahren, aber bestimmt wurde er doch immer von unberechenbaren Impulsen, und das Bezeichnendste bleiben daher seine autobiographischen Schriften, in denen, wie Chesterton sagt, “die Ruinen George Moores im Mondlicht sich ausbreiten”. In der Tat ist das Atmosphärische die Stärke dieses irischen Dichters. Moore hat bekanntlich als Maler begonnen und in seinen Pariser Jahren im engsten Verkehr mit den Impressionisten gestanden. Wüßte man das nicht, so bliebe dennoch erkennbar, daß seine Novellistik das einzige literarische Gegenstück zur Kunst eines Sisley, einer Morisot ist. Diese Verwandtschaft, diese Isolierung bezeichnen ebenso genau sein Können wie die Grenzen seiner Bedeutung. Er hat sie mit der Wendigkeit und Zerstreutheit seines Schaffens sich selber gesetzt. Wenn die ihn aber um das Höchste brachten, so haben sie ihm dafür doch eines geschenkt: die wunderbare Frische seiner Schriften.

Diese Frische hat auch dies Buch von den beiden Frauen. Albert und Hubert nämlich sind Frauen in Männertracht. Sie begegnen sich auf die seltsamste Art, kreuzen sich einmal, haben nichts miteinander zu schaffen. Dies eine Mal aber ist genug, damit die eine glücklichere von beiden ins Leben ihrer Schicksalsschwester eine Losung wirft. Und wie die andere nun um dieses Schlüsselwort ihr ganzes Leben aufbaut, das ist der Hergang dieser Geschichte.

Wie lautet diese Parole? "Mach es wie ich! Heirate ein Mädchen!" Die Schönheit und die feenhaft Wahrheit in alledem ist aber dies: es geht hier nicht um Sexualia, die beiden Mädchen sind nicht Transvestiten, sind Proletarierinnen, die ein Zufall des Broterwerbs in diese Kleider gesteckt hat, die ihnen langsam auf den Leib gewachsen sind. Albert aber findet kein Mädchen, sondern nur die wahrste, trübseligste aller Liebschaften auf ihrem Wege. "Wie sag ich's ihr? Wie bring' ich's über die Lippen? Wie hat denn Hubert es ihrem Mädchen gesagt?" Sie wird alt, und ihr ungelebtes Leben beginnt in Gestalt einer Leidenschaft an ihr Rache zu nehmen. Der Geiz bemächtigt sich ihrer. Das ist sehr wahr, und vielleicht hätte eine anekdotische Wendung den Schluß dieser Erzählung ihrem Ablaufe ebenbürtig gemacht. Wir leiden ungern, daß der Tod uns dies Buch vor den Augen zuschlägt.

Ich liebe Geschichten, in denen nicht von Regen und Sonnenschein die Rede ist und zu denen ich mir das Wetter selbst machen kann. Von diesem Schlage ist die vorliegende. Und wenn die wahrsten, verborgensten Freuden des Lesers sind, Orte, Menschen und Stunden, von denen ein Buch ihm erzählt, auf seine Weise von der Phantasie umdunkeln oder erhellen zu lassen, um einen Namen, eine Beschreibung ein Netz von Erinnerungen und Fragen zu weben, so ist er bei keinem lieber zu Hause als bei George Moore.

F: Die literarische Welt, 18.5.1928.

In: WB, GS, volume III, ffs. 123-124.

ZWEI GEDICHTE VON GERTRUD KOLMAR

Von der Verfasserin ist bisher nur ein Band Gedichte – Berlin 1917 bei Egon Fleischel – erschienen. Weniger um auf jene ersten frühen Versuche hinzu weisen, als um das Ohr des Lesers Tönen zu gewinnen, wie sie in der Deutschen Frauendichtung seit Annette von Droste nicht mehr vernommen worden sind, veröffentliche ich folgende Verse.

Das große Feuerwerk

Das große Feuerwerk ist nun verpufft.

Und, tausend losgespritzte Fünkchen, hängen

Noch kleine Sterne in des Dunkels Fängen.

Die Nacht ist lang.

Ich lehn' am Baum und sinn' am Himmel hin

Und sehe wieder dünnen Sprühgoldregen

Dem Teich enttanzen, sich vertropfend legen.

Weiß ist mein Hut, mein Kleid ist leicht; mich friert.

Bleich blühten Chrysantemen ob den Wellen,

Zerrieselten in sieben ros'ge Quellen.

Ich such' die Bank und warte, hart geduckt.

Es duckte sich die Schlange, pfiß im Sprunge

Und zischte rasend auf mit glüher Zunge.

Ich wärme meine starren Hände nicht.

Aus Schwarz und Schimmer stieg ein Palmenfächer,

Der zückte Silberspeere auf die Dächer.

Mein Auge schläfert, aber unterm Lid
Kreist noch das Sonnenrad mit leisem Singen,
Und grüne Ringe gehn aus roten Ringen.

Das große Feuerwerk ist längst verpufft.
Zwölf Schläge tut es irgendwo im Weiten -
Ich geh' wohl heim, weil so die Füße schreiten.

Du kommst nicht mehr.

Apfel

O Herz! O Frucht! O Zeit! O Wille!
Wie lieblich seid ihr hergereift!
Wie hat euch Hand der Sommerstille
Mit sonngemaltem Glanz gestreift,
Wie scheint ihr sanft mit gelber Schale
Und flimmert heiß mit blühndem Rot
Und geht geschmückt zum ew'gen Mahle,
Da selbst ihr Speise seid und tot.

Das aber ist, wofür ihr glühtet,
Ihr Hauch und Strahl euch angeschmiegt
Und tief den kleinen Kern behütet,
Der braun und blinkend in euch liegt.
Die Wange, klar von Regenzähnen,
Hobt lächelnd ihr dem Lichte nach
Und lauschtet froh der Säfte Gären,
Das süß und singend in euch sprach.

Wohl allem, was nicht siech gefallen,
Schon vor des Pflückers Griff und Schnitt,
Was nicht verdorrt aus Feuerkrallen,

Verfault aus schleim'ger Feuchte glitt,
Was, wenn es Erntehand verschmähte,
Zu jener Scholle legt ein Wind,
Die selber säte, selber mähte
Und immer Mutter war und Kind.

F: Osterbeilage der Literarischen Welt, 5.4.1928.

In: WB, GS, volume IV-2, p. 803.

PARISER TAGEBUCH: FÉLIX BERTAUX, ADRIENNE MONNIER

26. Januar. Félix Bertaux.

[...] Unser Gespräch drehte sich vor allem um Proust. Proust und Gide – im Jahre 1919 habe ihre Rangfolge einen Augenblick fraglich erscheinen können. Für Bertaux sei sie es aber auch damals nicht gewesen. Die kanonischen Einwände und Reserven: daß er, Proust nämlich, die *substance humaine* nicht bereichert, den *concept de l'humanité* nicht erhöht und geläutert habe. Bertaux zitiert den Vergleich, mit dem Gide Prousts Verfahren dem Alltag gegenüber kennzeichnet: Ein Stück Käse unter dem Mikroskop; man sagt sich “Eh bien, c'est ça ce que nous mangeons tous les jours?!” – Ich: Gewiß, er hat den Menschen nicht gesteigert, sondern nur analysiert. Seine moralische Größe aber liegt in einem ganz anderen Felde. Er hat mit einer Leidenschaft, die kein Dichter vor ihm gekannt hat, die Treue zu den Dingen, die unser Leben gekreuzt haben, zu seiner Sache gemacht. Treue zu einem Nachmittag, einem Baum, einem Sonnenfleck auf der Tapete, Treue zu Roben, Möbeln, zu Parfüms oder Landschaften. (Ich hätte bemerken sollen, daß die Entdeckung des letzten Bandes – daß die Wege nach *Guermantes* und *Méséglise* sich verschlingen allegorisch die höchste Moral, die Proust zu vergeben hat, einschließt.) Ich gebe zu, daß Proust, im Grunde, *peut-être se range du côté de la mort*. “Jenseits des Lustprinzips”, das geniale Alterswerk Freuds, ist wahrscheinlich der grundlegende Proust-Kommentar. Mein Partner will dies alles einräumen, bleibt aber überaus spröde, *se range du côté de la santé*. Ich begnüge mich mit dem Hinweis, wenn Proust

eine Gesundheit, in seinen Werken, gesucht und geliebt hat, so ist es jedenfalls nicht die tüchtige des Mannes, sondern die schutzlose und zarte des Kindes.

4. Februar. Adrienne Monnier.

[...] Kurz nach drei öffne ich die Tür "Aux amis des livres" 7, rue de l'Odéon. Ich fühle einen gewissen Unterschied von andern Buchhandlungen. Gewiß dürfte dies kein Antiquariat sein. Adrienne Monnier scheint sich nur mit neuen Büchern zu beschäftigen. Aber es sieht doch weniger bunt, weniger bewegt oder zerfahren aus als in andern Läden. Ein warmer und blasser Elfenbeinton liegt über den breiten Tischen. Vielleicht kommt er von den transparenten Schutzumschlägen, die viele Bücher – alle modernen Erstausgaben, alle Luxusdrucke – hier tragen. Ich gehe auf die Frau zu, die mir zunächst ist, auf diejenige zugleich, von der es die größte Enttäuschung der flüchtigen, oberflächlichen Erwartung, hier die Bekanntschaft eines hübschen jungen Mädchens zu machen, wäre, wenn dies Adrienne Monnier sein sollte. Eine breite, blondhaarige Frau mit sehr klaren blaugrauen Augen, die ganz in einen derben grauen Wollstoff von nonnenhaftem Zuschnitt gekleidet ist. Vorn ist das Kleid mit Knöpfen in eingelegter Arbeit besetzt, altväterischer Besatz. Sie ist es. Sogleich fühle ich, einem der Menschen gegenüber zu sein, denen man nie respektvoll genug begegnen kann, und die, ohne dem Anschein nach auf solchen Respekt im geringsten zu rechnen, ihn dennoch keinen Augenblick abweisen oder bagatellisieren werden. Merkwürdig ist, daß diese Frau den Weg von Rilke, der doch solange in Paris gelebt hat, nur zweimal, wie sie sagt, gekreuzt hat. Ich könnte mir denken, daß er einem Wesen von solcher rustikalen Reinheit, daß er solch einem kosmischen Klostergeschöpf die tiefste Neigung hätte entgegenbringen müssen.

Sie spricht im übrigen sehr schön von ihm und sagt: "Er scheint allen, die ihn etwas gekannt haben, dies Gefühl hinterlassen zu haben: mit allem was sie tun, innig verbunden zu sein." Und schon zu seinen Lebzeiten habe er ihnen dies Gefühl ganz wortlos, durch sein bloßes Dasein geben können. Wir sitzen an ihrem schmalen, mit Büchern bedeckten Büro ganz im Vordergrund des Ladens. Natürlich ist I.M.S. unser erster Gesprächsgegenstand; dann aber sind es die klugen und die törichten Jungfrauen. Sie spricht von den verschiedenen Gestalten der vierge sage – der von Straßburg, die ihr das Stück, das ich gelesen habe, eingegeben hat, der von Notre Dame de Paris, "qui est si désabusée, si bourgeoise, si parisienne – ça vous rappelle ces épouses qui ont appris à se faire à leur mari et qui ont cette façon de dire: Mais oui, mon ami; qui pensent un peu plus loin." "Und jetzt", habe Paulhan ihr gesagt, als er die "vierge sage" kennengelernt hatte, "werden Sie uns eine ›vierge folle‹ schreiben." Aber nein! Die vierge sage, das ist immer, trotzdem die sieben beisammen stehen, Eine – die vierge folle aber, das sind viele, das wäre die ganze Bande. Im übrigen: ihre "servante en colère", das sei ja schon eine vierge folle gewesen. Und nun ein Wort, das allein, hätte ich auch nichts von ihren Sachen gelesen, mir einen Einblick in das Wesen ihrer Welt gegeben hätte. Sie redet von der Unberührtheit der klugen, und wie in dieser Unberührtheit doch ein Schein, ein Schimmer von Hypokrisie nicht verkannt werden könne. Die klugen und die törichten Jungfrauen – gewiß, was sie da sage sei nicht im Sinn der Kirche – aber sie seien doch nur um ein Geringstes verschieden, seien einander unendlich nahe. Dabei machten ihre Hände eine so einschmeichelnde und so bezwingende Schaukelbewegung, daß ich ein Portal in der Phantasie sah, wo alle vierzehn Jungfrauen auf runden, beweglichen steinernen Sockeln ruhten, und ein beständiges Schaukeln aller gegeneinander den

Sinn ihrer Worte auf das vollendetste darstellte. Ganz von selbst kamen wir auf diese Weise dazu, von *coincidentia oppositorum* zu sprechen, ohne daß dies Wort gerade gefallen wäre. Ich will auf Gide hinaus, von dem ich weiß, daß sie ihm nahegestanden hat oder steht, daß hier in diesen Räumen die berühmte Auktion sich abspielte, wo Gide, um zwischen sich und jenen Freunden, die seinem "Corydon" die Gefolgschaft versagten, die Trennung feierlich zu besiegeln, die Widmungsexemplare dieser Freunde aus seiner Bücherei versteigern ließ. "Nein, unter keinen Umständen –", Gide will sie hier doch nicht genannt wissen. Gide hat zwar dies: die Bejahung und die Verneinung, aber hintereinander und in der Zeit, nicht in der großen Einheit, der großen Ruhe, in der sie sich am ersten noch bei Mystikern findet. Nun nennt sie, und das betrifft mich wirklich, Breton. Sie zeichnet Breton: eine spannungsreiche, explosive Natur, in deren Nähe das Leben unmöglich, "quelqu'un d'invisible, comme nous disons". Aber wie außerordentlich ihr sein erstes surrealistisches Manifest erscheine, und wie herrliche Dinge sich selbst noch im zweiten fänden. Ich gestehe ihr, daß mir vor allem die okkultistische Wendung im zweiten auffiel und in wie unangenehmem Sinne. Auch sie will von der Verklärung der Kartenlegerinnen – in Bretons "Lettre aux voyantes" – nichts wissen. Sie erinnert noch die Zeit, wo Breton mit Apollinaire bei ihr in der boutique erschienen ist. Wie er in Ergebenheit gegen Apollinaire verging, seinen kleinsten Winken gehorsam war. "Breton, faites cela, cherchez ceci." Viele Kunden erscheinen. Ich will diese Situation an der Tischkante nicht forcieren, fürchte auch, in ihrem Betriebe sie aufzuhalten. Dann aber fesselte mich wieder, wie sie sich meiner alten Idiosynkrasie gegenüber, die so heftig gegen Photos von Bildwerken reagiert, derer annahm. Zunächst scheint sie von meinem Satze frappiert,

wieviel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, und nun gar Architekturen, im Photo sich "genießen" ließen als in der Wirklichkeit. Doch als ich weiter ging und solche Art und Weise mit Kunst sich zu befassen kümmerlich und entnervend nenne, wurde sie eigensinnig. "Die großen Schöpfungen", sagt sie, "kann man nicht als Werke Einzelner ansehen. Es sind kollektive Gebilde, so mächtig, daß sie zu genießen geradezu an die Bedingung, sie zu verkleinern geknüpft ist. Im Grunde sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik. Sie verhelfen den Menschen zu jenem Grade von Herrschaft über die Werke, ohne die sie nicht zum Genuß kommen." Und somit tauschte ich ein Photo der vierge sage von Straßburg, welches sie am Anfang der Begegnung mir versprochen hatte, gegen eine Theorie der Reproduktionen ein, die mir vielleicht noch wertvoller ist.

11. Februar. Frühstück mit Quint [Léon Pierre-Quint].

Ich hätte weniger unmittelbar das Gespräch auf den neuesten Stand des Surrealismus geführt, wenn ich mir gegenwärtig gehalten hätte, daß Kra – bei dem Quint Verlagsdirektor ist – das zweite surrealistische Manifest herausbringt. Die Teile, die die Auseinandersetzung mit früheren Angehörigen des Kreises betreffen, hält Quint für die schwächsten. Im übrigen hätte ich seine Bestätigung, daß die ursprüngliche Bewegung nun ihr Ende erreicht habe, kaum mehr nötig gehabt. Aber es ist der richtige Augenblick, einige Tatsachen rückblickend sicherzustellen. Und da ist das erste, von allem das rühmlichste: der Surrealismus hat mit einer Gewalttätigkeit, die für Frankreich, für die Gesundheit seiner Intellektuellen zeugt, auf jene Vermischung von Dichtung und Journalismus reagiert, die in Deutschland zur Formel des Literaturbetriebs zu werden begonnen hat. Er hat dem Gedanken

der poésie pure, der im Akademischen zu versickern drohte, demagogischen, beinahe politischen Nachdruck verliehen. Er hat die große Tradition der esoterischen Dichtung wiedergefunden, die dem l'art pour l'art in Wahrheit so fernsteht und für die Dichten eine geheime heilsame Praxis ist, ein Rezeptschreiben. Er hat die innige Wechselbeziehung von Dilettantentum und Korruption, die die Basis des Journalismus bildet, durchschaut. Er hat mit anarchistischer Leidenschaft den Begriff des Niveaus, des anständigen Durchschnitts in der Literatur unmöglich gemacht. Und von hier ist er weiter gegangen, die Sabotage in immer breitere Gebiete des öffentlichen und privaten Lebens vorantragend, bis endlich die politische Richtigkeit dieser Haltung, ihre scheidende, mehr: ihre ausscheidende Gewalt offenkundig und wirksam wurden. Aber wir waren uns weiter auch darin einig, daß eine der großen Schranken der Bewegung die Faulheit der Führer gewesen ist. Wenn man Breton begegnet und ihn fragt, was er macht, so antwortet er: "Rien. Que voulez-vous que l'on fasse." Es ist einige Affektation darin, aber auch viel Wahres. Und vor allem gibt sich Breton keine Rechenschaft davon, daß Fleiß außer der bürgerlich-philiströsen auch eine magische Seite hat.

F.: Die literarische Welt, 17.4. 1930; 2.5.1930; 23. 5. 1930; 20. 6. 1930.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 567-587.

GESPRÄCH MIT ANNE MAY WONG

May Wong – der Name klingt farbig gerändert, markig und leicht wie die winzigen Stäbchen es sind, die in einer Schale Tee sich zu mondvollen duftlosen Blüten entfalten. Meine Fragen waren das laue Bad, in dem die Schicksale, die er verschloß, ein wenig von sich preisgeben sollten. Wir bildeten, in diesem gastlichen Berliner Haus, eine kleine Gesellschaft, die um den niedrigen Tisch sich versammelt hatte, diesem Vorgang zu folgen. Aber wie es im Ju-Kia-Li heißt: “Unnützes Geplauder über die Angelegenheiten der Leute vereitelt wichtiges Beraten.” Erst kam einmal eine Weile lang nichts, und wir hatten Zeit, uns voneinander ein Bild zu machen: die menschen-erfahrene, lenkende Bewohnerin dieser Zimmer, die uns die letzten Stunden vor ihrer Abreise hatte schenken wollen (“Man begegnet einem Menschen, man bittet um einen Dienst; ist er einem gefällig, so wird man sein Freund”), der Romancier, der nachher May Wong gefragt hat, ob sie ihre Rollen vor einem Spiegel einübt, der Zeichner, der May Wong von links und die amerikanische Journalistin, die sie von rechts gezeichnet hat und Annes Schwester, die sie in Europa begleitet. Die beiden sind ganz allein von Amerika herübergekommen, und als sie auf dem Hamburger Bahnhof standen, blieb ihnen nichts übrig, als aufzuhorchen, in welcher der vielen Gruppen das Wort “Berlin” fiel und der zu folgen. So verlassen waren sie noch. Inzwischen ist das Gegenteil ihre Sorge geworden. May Wong steht, wie man weiß, im Mittelpunkt des großen Films, der jetzt unter Eichbergs Regie gedreht wird. Über diesen Film erfahren wir natürlich nur wenig. “Aber die Rolle”, sagt sie, “ist vollendet, ist Meine Rolle wie noch keine bisher.” Vollmoeller hat sie eigens für sie geschrieben. Und weil dem so ist, wird es viel Leid und

Mißgeschick geben, denn sie liebt die traurigen Szenen. Ihr Weinen ist unter den Kollegen berühmt. Man fährt nach Neubabelsberg heraus, um es zu sehen. Nun errate ich schon, daß ihr ungetrübtes, heiteres Sichgeben nicht trügt, und daß, je inniger ihre Vorliebe für das Traurige, desto ausgeglichener und heiterer ihr Alltag ist. Ihre Schwester kann es bestätigen. Diesem braven, gesunden Mädchen, das bei allem Charme so ernst und kameradschaftlich blickt, als hätte ihr das Leben schon mehr als ein Geständnis gemacht, merkt man vom Filmstar nichts an.

“Ein volles Antlitz wie Frühlingswind,
Rundlich und friedlich gestimmt”

wie es im fünften Hauptstück des Dschung-Kuei heißt. Darum liebt sie es, ihre traurigen Szenen in reifen, gewichtigen Rollen zu haben. “Ich will nicht immer flappers spielen. Am liebsten Mütter. Schon einmal, mit fünfzehn Jahren, spielte ich eine Mutter. Warum nicht? Es gibt so viele Mütter, die jung sind.” Sie wird, so sage ich mir, von selber und desto lieber auf das kommen, was wir von ihr erfahren wollen, je geschickter ich abzulenken verstehe. “Studieren” – wie es so schön im “Götz” heißt, als sie Konversation machen wollen – “Studieren jetzt viele Deutsche von Adel zu Bologna?” Oder: “Lieben die Chinesen den Film? Gibt es chinesische Regisseure? Filmt man in China?” Gewiß filmt man. Natürlich lieben sie ihn. Gibt es irgendein Volk auf der Erde, das dem Film, in Liebe oder Angst, sich entziehen könnte? Nur haben sie in China leider zu spät begonnen, zumindest wenn man dem Eindruck von dem traut, was kürzlich als “erster chinesischer Film” in Paris gezeigt wurde. Die “Rose von Pu-Chui” ist eine Arbeit, in der die skrupellosesten amerikanischen Regiemethoden sich an jener unendlich subtilen Materie vergangen haben, die die mongolische Mimik für den Film

darstellt. Nur ein Dilettant könnte wagen, das Unverwechselbare dieser Mimik und worin sie der Filmdarstellung entgegenkommt, in ein paar Schlagworten unterzubringen. Immerhin – mag es nun die Verhaltenheit, die Geschwindigkeit, der schnelle Umschlag ins Lächeln, die jähere Veränderung im Schrecken sein – in Europa ist das Auftreten des japanischen Schauspielers Sessue Hayakawa noch heute, nach zehn Jahren, nicht vergessen. Sein Spiel hat Schule gemacht. Desto befremdlicher ist, wie lange es dauerte, bis in Amerika die Chinesin zum Filmen zugelassen wurde oder sich entschloß. May Wong kann sich ihr Dasein ohne den Film nicht mehr denken, und als ich frage: “Nach welchem Ausdrucksmittel würden Sie greifen, wenn Ihnen nicht der Film zur Verfügung wäre?”, ist ihre einzige Antwort “touch wood”, und die ganze Runde hämmert lustig auf unser Tischlein. – Aus Frage und Antwort macht sich May Wong eine Schaukel: sie legt sich zurück und taucht auf, versinkt, taucht auf, und ich komme mir vor, als gäbe ich ihr von Zeit zu Zeit einen Stoß. Sie lacht, das ist alles. Ihr Kleid würde sich gar nicht schlecht zu solchem Gartenspiel eignen: dunkelblaues Kostüm, hellblaue Bluse, gelbe Krawatte darüber – man möchte einen chinesischen Vers dafür wissen. Diese Kleidung hat sie immer getragen, denn sie ist ja nicht in China sondern in Chinatown von Los Angeles geboren. Wenn aber ihre Rollen es mit sich bringen, nimmt sie alte nationale Trachten gern an. Ihre Phantasie arbeitet freier darinnen. Ihr Lieblingskleid ist aus der Hochzeitsjacke ihres Vaters geschnitten, und das trägt sie auch bisweilen im Hause. Damit sind wir denn zurück von “Bologna” und wieder in Hollywood. Als ihr zum erstenmal der Vorschlag gemacht wurde zu filmen, kam es ihr komisch vor, sie glaubte nicht recht daran. Natürlich war, was ihr zufiel, nur eine kleine Statistenrolle. Aber wir stellen uns die fieberhafte Erregung vor, mit der sie bei der Erstaufführung sich auf der Leinwand suchte und die grenzenlose

Enttäuschung, als es vergeblich war. Sie hatte sich beim Spiel solche Mühe gegeben. Denn von früh auf hat der Film sie interessiert. Sie erinnert sich noch heute an das erste Mal, da sie ein Kino betrat. Wegen einer Epidemie war schulfrei. Von dem Taschengeld kaufte sie ein Billett. Kaum war sie wieder zu Hause, so probte sie vor dem Spiegel alles, was sie gesehen hatte. Denn, so sagt es die Geschichte von den zwei Basen im Kapitel vom Abzug des Kranichs und der Rückkehr der Schwalbe: "Die Laufbahn in der Welt ist eine Sache, der man frühzeitig seine Gedanken zuwenden muß." Lange blieb sie dem Spiegel treu. Einmal kam die Mutter dazu: ihre Leidenschaft wurde entdeckt, und es endete nicht ohne Schelten. Jetzt gebraucht sie längst keinen Spiegel mehr. Keinen gläsernen Spiegel und auch den papiernen Zerspiegel nicht, den ihr die öffentliche Meinung entgegenhält. Freundliche und unfreundliche Kritiken sagen ihr wenig. "Denn", diese chinesische Sentenz stammt von ihr selber, "die Wahrheit hört man, wenn sie bitter ist, nur von Feinden. Ich möchte auch die bittere Wahrheit von Freunden hören." "Haben Sie Vorbilder, Lehrer?" "Nein. Es gibt Schauspielerinnen, die ich bewundere, Pauline Frederik zum Beispiel. Aber das einzige Mal, daß ich eine Geste einer anderen absah, geschah das, nach der allgemeinen Überzeugung von Hollywood, an der dümmsten, unbegabtesten Schauspielerin, die wir da hatten." Wir sind längst ins andere Zimmer hinübergewechselt. May Wong hat ihre liegende Lage schnell wiedergefunden. Sie scheint sich hier wohl zu fühlen, löst ihr langes Haar und frisiert es zu den "im Wasser sich tummelnden Drachen" (streicht's in die Stirn). Genau in deren Mitte schneidet es mit einer Schwingung ein wenig tiefer ein und macht ihr das herzförmigste aller Gesichter. Alles was Herz ist scheint sich in dessen Augen zu spiegeln. Ich weiß, ich werde sie wiedersehen, in einem Film, der dem Gewebe unserer Zwiesprache ähnlich sein möge, von der ich mit dem Verfasser des Ju-Kia-Li sage:

“Das Gewebe war göttlich angelegt,
Aber das Gesicht war noch feiner.”

F: Die literarische Welt, 6.7.1928.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 523-527.

JAMES ENSOR WIRD 70 JAHRE

[...] Da die künstlerische Wertung von Ensors Sachen immer vom Lichte wird ausgehen müssen, ist für einen, der sich von der Gesamterscheinung dieses Werkes Rechenschaft geben will, vielleicht die Hauptfrage, wie dieses Licht mit den Erfahrungen zusammenhängt, deren Niederschlag seine Bilder sind. Man hat darauf verwiesen, daß Ensor an der Küste in Oostende lebt, daß die atmosphärischen Nuancen der Meerluft in seinen Bildern sich spiegeln. Gewiß. Da aber Bilder doch nicht Spiegel sind, warum spiegeln sie sich in ihnen? Die Meerluft löst nicht nur das Licht in eine unendliche Tonskala auf, sie löst, oder vielmehr zersetzt auch den Stein, sie frißt und sie zehrt am Festen. Und indem wir uns das Bild so gelöster, zersetzter Blöcke vor Augen stellen, wie die, in denen die "Kathedrale" weniger ragt als rieselt, geraten wir auf eine sonderbare Seite der Zersetzung: daß sie nämlich das Massenhafte, daß sie die verborgene Unzähligkeit der Dinge hervorkehrt. Der angefressene Stein, zersetztes Fleisch zeigen die Vielheit ihres körnigen oder zelligen Aufbaus. "Masse" scheint ganz und gar nichts Rundes, Eindeutiges zu sein. Es scheint eine Dialektik der Masse und sie selber zwiefach zu geben, je nachdem, ob sie sich formiert oder ob sie entdeckt wird. Die aufgedeckte, die entdeckte Masse ist immer das Gewimmel des Schlangenknauels, den wir mit Ekel unter einem aufgehobenen Stein entdecken. Nun ist der Friede so ein Stein gewesen, und der Krieg hat ihn gewendet und aufgehoben, daß unter ihm das scheußliche Gewimmel der Schlange "Inflation" zum Vorschein kam. Ganz wenige nur wußten schon vordem, wie es unter diesem Stein aussah, zu dem die Masse gebetet hat. Einer von diesen war Ensor. Ihm war er transparent geworden, er sah die

ungezählten Windungen derer, die am Höllentor Schlange stehen.
Nicht das Gesicht, das Gekröse der herrschenden Klasse.

F.: Die literarische Welt, 11.4.1930.

In: WB, GS, volume IV-1, fls. 565-567.

ANJA UND GEORG MENDELSSOHN

Braucht dies Werk eine Empfehlung? Ich glaube nicht. Es wird ein großer Erfolg werden. Und ein durchaus verdienter. Es steht auf der Höhe der graphologischen Wissenschaft. Es steht auf der Höhe der graphologischen Intuition. Es steht auf der Höhe der sprachlichen Darstellungskunst.

Es zeugt zudem – bei Werken mit psychoanalytischem Einschlag ist das erwähnenswert – von höchstem Takt. Wenigstens stellen Kürze und Präzision dieses Buches sich von einer gewissen Seite als Takt dar. Es sagt nirgends zu viel und sagt nichts zu oft. Daher ist seine Stimme mindestens ebensowohl erweckend wie unterweisend. Endlich ist es von jener seltenen produktiven Bescheidenheit, die den bezeichnet, der ganz und gar im Innern seiner Sache lebt, dem der Gedanke, ihr gegenüber selbstgefällig sich in Positur zu setzen, gar nicht kommen kann.

Wenn es etwas gegeben hat, was am Betrieb der Graphologie für den lauterer Menschen peinlich sein konnte, so war es die Süffisanz, mit der sie, in ihren vulgären Vertretern, sich an die Neugier und an die Klatschsucht der Spießler wandte, um denen nun ›Die Wahrheit‹ über Krethi und Plethi, eine Galerie entschleierter Charaktere von der Urahnin bis zur Stütze der Hausfrau zu eröffnen. Die neueren wissenschaftlichen Versuche von Klages, von Ivanovic und anderen haben damit natürlich gar nichts zu schaffen. Aber so wehrhaft und eifersüchtig hat wohl das integrale Rätsel Mensch, das durch alle Analysen nur immer reiner ins Rätsel geläutert hindurchgeht, noch keiner gewahrt.

Das ist der rühmliche Ausdruck einer Methode, von welcher der erwähnte Takt der Darstellung nur die Erscheinung ist. Neu

ist diese Methode nicht. In welchem Grade aber hier mit ihr Ernst gemacht wurde, das ist an diesem Werk das Entscheidende. Es stellt den Versuch dar, die Handschrift auch des zivilisierten Menschen durchaus als Bilderschrift zu erfassen. Und die Autoren haben den Kontakt mit der Bilderwelt in einem vordem unerreichten Maß zu bewahren verstanden. Man hat das Rechts und Links, das Oben und Unten, das Schräg und Steil, das Schwer und Fein einer Handschrift von jeher für ausschlaggebend gehalten. Aber darinnen geisterte immer noch ein vager Rest von Analogie und Metapher. Wenn es bei einer engen Schrift hieß: "Der hält das Seine zusammen, d. h. er ist sparsam", so war das zwar richtig, aber die Sprache hatte die Kosten der graphologischen Einsicht zu tragen. Auch die "seelische Schaukraft", die Klages aufruft, um sie zum Richter über das Formniveau, über das Mehr oder Minder von Reichtum, Fülle, Schwere, Wärme, Dichtigkeit oder Tiefe der Schrift zu machen, wird an entscheidenden Stellen auf das Bild stoßen, das wir schreibend in unsere Handschrift wickeln. Und daher das relative Recht, gegen Klages es geltend zu machen, daß die Erklärung der Handschrift als "fixierte Ausdrucksbewegung" nicht hinreicht. Denn "sie sagt: die Schrift ist determiniert durch die Geste – aber man kann diese Theorie erweitern: die Geste ist ihrerseits determiniert durch das innere Bild".

Es ließe sich leicht entwickeln, wie gerade diese Bindung an das Bild die Gabe hat, im Graphologen den Widerstand gegen die Versuchung moralischer Schriftauswertung hervorzubringen, der heut und bis auf weiteres von ihm verlangt werden muß. Es wäre ja noch schöner, wenn er von sich aus über dergleichen Fragen sich mehr zu sagen getraute, als heute ein Mann von Ehre verantworten kann – nämlich gar nichts. Oder mit den Worten der Verfasser zu reden: "Die Beobachtung [...] lehrt, daß der Mensch sowohl die

Licht- als auch die Schattenseiten seiner Eigenart in sich trägt.“ Alles Moralische ist ohne Physiognomie, ein Ausdrucksloses, das unsichtbar oder blendend aus der konkreten Situation herausspringt. Es kann gewährleistet, aber nie und nimmer gewahrsagt werden. Wohin es führt, darüber sich hinwegzusetzen, hat gerade die bedeutende Graphologie von Klages gezeigt. Wenn die Verfasser von seinem Grundbegriff, dem Formniveau, abrücken, an dessen Höhe oder Tiefe Klages zugleich den sittlichen Gradmesser für den Charakter des Schreibenden zu besitzen glaubt, so wird das durch die Abstrusitäten gerechtfertigt, die durch die Lebensphilosophie dieses Forschers seiner Graphologie auferlegt worden sind. “Lebensfülle der Menschheit und Ausdrucksgehalt ihrer seelischen Niederschläge sind seit der Renaissance in beständigem, seit der französischen Revolution in reißendem Absinken begriffen; dergestalt, daß auch die reichste und begabteste Persönlichkeit von heute als an einem unvergleichlich ärmeren Medium partizipierend, nur allerhöchstens die Fülle dessen erreicht, was vor vier oder fünf Jahrhunderten Durchschnitt war.” Daß solche Gedankengänge für den Streiter Klages ihren Ort und ihr Recht haben, ist nichts Neues. Es wäre aber unleidlich, die Graphologie als Schwingungsmedium für solche Lebensphilosophien oder Geheimlehren sich denken zu müssen. In welchem Grade es ihr gelingt, von jedem Sektenwesen unabhängig sich zu behaupten, ist für den Augenblick ihre Existenzfrage. Und es ist klar, daß die Antwort nicht im Sinne einer Abschließung, sondern nur der schöpferischen Indifferenz, eines “extrême milieu” möglich ist.

Der Standort solcher schöpferischen Indifferenz ist natürlich niemals auf der goldenen Mittelstraße zu suchen. Denn diese Indifferenz ist dialektischer, unablässig erneuter Ausgleich, kein geometrischer Ort sondern Bannkreis eines Geschehens, Kraftfeld

einer Entladung. Für die Theorie der Handschriftendeutung nun ließe, andeutungsweise, dieser Bereich geradezu durch den dynamischen (nicht mechanischen) Ausgleich zwischen den Lehren von Mendelssohn und von Klages sich darstellen. Ihr Antagonismus ist darum so wichtig, weil er so fruchtbar ist. Er liegt begründet in jenem von Leib und Sprache.

Die Sprache hat einen Leib und der Leib hat eine Sprache. Dennoch – die Welt gründet auf dem, was am Leibe nicht Sprache ist (dem Moralischen) und an der Sprache nicht Leib (dem Ausdruckslosen). Dahingegen hat freilich die Graphologie durchaus es mit dem zu tun, was an der Sprache der Handschrift das Leibhafte, am Leibe der Handschrift das Sprechende ist. Klages geht von der Sprache aus: will sagen vom Ausdruck, Mendelssohn vom Leibe: will sagen vom Bild.

Glückliche Hinweise führen in den bisher noch kaum geahnten Reichtum dieser Bilddimension ein. In vielem gehen die Verfasser auf Bachofen und auf Freud zurück. Aber sie sind aufgeschlossen genug, auch im Unscheinbaren, wo nur immer es Wert und Ausdruck für unser Lebensgefühl gewann, sich einen Bilderfonds zu eröffnen. Nichts geistvoller und doch sachgemäßer als der folgende Vergleich zwischen Handschrift und Kinderzeichnung, in dem die Zeile den Erdboden darstellt. “Die Buchstaben stehen seit einem gewissen Punkt ihrer Entwicklung [...] auf der Zeile, wie ihre Urbilder, Menschen, Tiere und Dinge, auf dem Erdboden standen. Man darf sich durch die Tatsache der unter die Erdoberfläche stoßenden Unterlängen nicht davon abhalten lassen, die Beine auf der Zeile zu suchen, wenn man sich Buchstaben in körperliche Darstellungen zurückverwandelt. Auf gleicher Höhe, daneben, können in anderen Buchstaben Kopf, Auge, Mund, Hand stehen, ebenso wie in der frühen Kinderzeichnung, die eine

Zusammenordnung und Proportionierung von Körperteilen noch nicht kennt.” Ebenso bedeutungsvoll sind die skizzierten Umriss einer kubischen Graphologie. Die Handschrift ist nur scheinbar ein flächenhaftes Gebilde. Die Druckgebung zeigt an, daß eine plastische Tiefe, ein Raum hinter der Schriftebene für den Schreibenden existiert, und auf der anderen Seite verraten Unterbrechungen in den Schriftzügen die wenigen Stellen, an denen die Feder in den Raum vor der Schriftebene zurücktritt, um ihre “immateriellen Kurven” darin zu beschreiben. Ob der kubische Bildraum der Schrift ein mikrokosmisches Abbild des Erscheinungsraumes der Hellsicht ist? Ob in ihm die telepathischen Schriftdeuter wie Rafael Scherman ihre Aufschlüsse holen? Jedenfalls eröffnet die Theorie vom kubischen Schriftbild die Aussicht, eines Tages die Handschriftendeutung der Erforschung telepathischer Vorgänge dienstbar zu machen.

Daß eine Lehre in so weit vorgeschobener Position alles Apologetische, mit dem die älteren Werke einzusetzen pflegten, ebenso ausscheidet wie alle Polemik, ist selbstverständlich. Das Buch entwickelt, was es zu sagen hat, von innen heraus. Selbst Handschriftenproben findet man hier nicht so zahlreich wie sonst in dergleichen Büchern. Die graphologische Anschauung ist so intensiv, daß die Autoren fast das Wagnis hätten unternehmen können, an einer einzigen Handschrift die Elemente ihrer Wissenschaft – besser gesagt: ihrer Praktik – aufzurollen. Wer zu sehen versteht wie sie, für den ist jeder Fetzen beschriebenen Papiers ein Freibillett fürs große Welttheater. Ihm zeigt er die Pantomime des ganzen Menschenwesens und Menschenlebens in hunderttausendfacher Verkleinerung.

F.: Die literarische Welt, 3.8.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 135–139.

MARTHE BIBESCO, CATHERINE-PARIS

Eine bibliographische Allegorie: Die Göttin der Hauptstadt von Frankreich, in ihrem Boudoir, träumerisch ruhend. Ein Marmorkamin, Gesimse, schwellende Polster, Tierfelle über Diwan und Estrich. Und Nippes, Nippes überall. Modelle vom Pont des Arts und von der Tour Eiffel. Auf Sockeln, um die Erinnerung an so viel Verschollenes wachzurufen, in winzigem Maßstab Tuileries, Temple und Château d'Eau. In einer Vase die zehn Lilien des städtischen Wappens. Doch all dies malerische bric-à-brac gesteigert, übertrumpft, begraben durch die unübersehbare Menge tausendgestaltiger Bücher – Sedeze, Duodeze, Oktavos, Quartos und Folios aller Größe und Farbe – von unbelesenen Amoretten aus den Lüften dargeboten, von Faunen aus dem Füllhorn der Portieren ausgeschüttet, von Genien kniend vor ihr ausgebreitet: Die Huldigungen des dichtenden Erdballs. Keusche, mit Schließen versicherte, in geschrumpftes Leder gewandete Straßenverzeichnisse aus der Jugend der Stadt, dem wahren Kenner weit verführender als die schwelgerisch sich entblätternden Bilderatlanten; schamlos in aller schwarzen Pracht der Kupferdrucke erschlossene "Mystères de Paris"; eitle Bände, die dieser Stadt einzig von ihrem Verfasser reden, von seinem Scharfblick, seiner Distinktion, wenn nicht gar von den glücklichen Augenblicken, die er bei ihr genossen, und Bücher von der adligen Demut kristallener Spiegel, in denen die hohe Gefeierte sich in allen Gestalten zugleich erblickt, die sie im Lauf der Jahrhunderte annahm. Das wichtigste Kennzeichen des barocken Emblems, das wir hier post festum entwerfen, nicht zu vergessen: wie im Vordergrund die Bücherflut, über die wölbige Rampe des Boudoirs sich ergießend, zu Füßen eines

Rezensentenkollegiums aufschlägt, das alle Hände voll zu tun hat, sie zu teilen und abzufangen.

Von allem, was hier angespült werden mag, hat das Buch der Fürstin Bibesco die Grundsubstanzen. Dieser Roman hat Geschichte, Statistik, Topographie von Paris auf gute Art in sich integriert. Spröder und phantasievoller ist der Stadt selten gehuldigt worden. Eine Leidenschaft bricht hindurch, wie nur die Fremden sie kennen. Denn die Fürstin Bibesco ist Rumänin. Ihre Heldin übrigens auch. Legt das schon nahe, Geständnisse hier zu sehen und den Schlüssel für die Personen zu suchen, so sind die inneren Gründe dafür noch besser. Die göttliche Impertinenz der Heldin könnte sie wohl, wenn sie sich einmal zum Schreiben entschlösse – und wer sagt, daß sie es hier nicht getan hat? – zur Verfasserin eines Schlüsselromanes machen. Und vielleicht käme man sogar dem Charme und Wert des Buches genauer auf die Spur, entschlösse man sich einmal, hypothetisch, den Schlüsselroman als Kunstform zu sehen. Man brauchte dann nicht, wie der erste Gatte der Verfasserin, ein hochgeborener polnischer Magnat zu sein, um gestehen zu müssen, daß er geglückt ist. In Polen hat man sich denn aber bei kunsttheoretischen Subtilitäten nicht aufgehalten, und die Moral der Erzählung, im Einklang mit einer Lebenserfahrung der Verfasserin, in den schlichten Worten gesehen: *On n'épouse pas un Polonais*. Gegenstück zu der resignierten Überschrift des vierten Kapitels: *On n'épouse pas une ville* – nämlich Paris, das sie denn schließlich doch in Gestalt eines Fliegerleutnants sich antraut.

Wie dem nun sei, der Schlüsselroman ist eine echt romantische Variante der Romanform. Es stimmt dazu vorzüglich, daß die Fürstin ganz offenbar bei dem romantischsten Romancier unter den Heutigen sich geschult hat. Wenn man ihr Werk sich vornimmt, sieht man erst, was dieser Giraudoux für ein großer

literarischer Prinzenerzieher ist. Von rechtswegen. Niemand praktiziert den romantischen Absolutismus virtuoser als er. Von Giraudoux stammt jener merkwürdige Facettenreichtum, der vorher im Roman ganz unbekannt war. Es lohnt die Mühe, ihn zu betrachten. Er hat nichts mit der Geschliffenheit der Redeweise Wildescher Figuren zu tun; ist vielmehr die geschliffene Kantigkeit und die tausendflächige Transparenz der Figuren selbst. Der Verfasser hat es in ihnen mit Prismen zu tun, an denen seine Gefühle in den feurigsten Farben sich brechen. So weit der Lyrismus dieser neuen Romanform. In welchem Glänze er sich geltend macht, zeigt eins seiner letzten, exzentrischsten Bücher, die "Eglantine". In anderem Sinne aber ist hier "Bella" heranzuziehen. Nicht umsonst auch sie ein Schlüsselroman oder, wie Horatio sagen würde, "ein Stück von ihm". Denn das ist das andere Element: die Aktualität, die Präsenz des Sportlichen, des Politischen, des Mondänen. Von hier droht diesen Büchern die Gefahr des Snobismus wie vom Lyrischen die des Präziösen. Zwischen diesen beiden Polen sind die Romane dieses neuen Typs der fulminante Ausgleich. Oder, weil in diesem Bild die Autoren zu kurz kommen: Leitartikel und Liebeslied sind die beiden Pfosten, zwischen denen das Seil gespannt ist, und welchem die Verfasser mit der Balancierstange ihrer Gescheitheit sich hin und her zu bewegen haben. Und die Fürstin Bibesco ist wirklich klug. Die Weisheit des Herzens und die Erfahrungen des Hoflebens durchdringen sich ihr in einem barocken Ensemble, das von fern an die großen schreibenden Praktiker, Krieger und Kirchenfürsten, des siebzehnten Jahrhunderts erinnert. "Er wußte vielleicht, was alle Ehrgeizigen, wenn sie ihr Ziel erst erreicht haben, wissen, daß der Besitz der Macht nur eine einzige Wollust kennt: die Macht zu verachten" – ist das nicht eines Vauvenargues würdig?

So mag sich denn die Verfasserin auch eine barocke Apotheose gefallen lassen: Gegenbild eines beliebten Vorwurfs der alten Meister. Wie oft zeigen sie uns nicht den siegreichen Feldherrn, wenn er mit repräsentativer Gebärde die Schlüssel einer eroberten Stadt in Empfang nimmt? Hier überreicht mit gleich großer Geste ein erobertes Herz der Stadtgöttin seine Schlüssel.

F.: Die literarische Welt, 7.9.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 139-141.

ALEXYS A. SIDOROW, *MOSKAU*

Da sind sie also: die Vorstadtstraßen mit den stotternden Gattern, die sich endlos dahinziehen, die Putten von den nichtsnutzigen Standbildern, die Pudowkin zu allegorischem Brucheisen zerschlug, die in Kuppeln erstickten Türme, von zweitausend ein gutes Hundert, die Kirchlein des ältesten Kreml, die wie Hütten von Waldfrauen sind, die da hausen mochten, ehe dieser sanfteste, thronendste Hügel gerodet wurde, chram spassitelja, die Erlöserkirche, nichtssagend wie ein Zarengesicht, hart wie das Herz eines Gouverneurs, die unzähligen Segeltuchschwingen, die an Markttagen auf den Arbat und den Ssucharewsky-Platz in Schwärmen sich niederlassen, und den Ssucharewsky-Turm selber, dieser riesige Kachelofen, der sich nicht heizen läßt, die wüsten, welligen Plätze, an deren Rande die Bahnhöfe Moskaus schwankend vor Anker liegen, die Häuser Mosselprom und des Gosstorg, aus Glas- und Betonklötzen, die ersten “selbstgebauten” der Bolschewiken, der Strasnoy-Platz mit seinem Sparbüchskloster, der Rote Platz, in welchen von allen Seiten die russische Steppe hineinflutet, um an die Kremlmauer zu branden, und diese Mauer selbst mit den anbetungswürdigen Zinnen, die in sich wie ein russisches Frauenantlitz Süßigkeit und Roheit vermählen, die neuen Trickplakate des neuen Moskau – rauchende Moslem, Autos und Filmstars in natürlicher Größe – die in dieser “Prärie der Architektur” wie bei uns am Bahndamm entlang sich staffeln, und wieder die Profile des Kreml, auf den der Himmel braver und treuer herunterschneit als auf sonst einen Flecken auf Erden, und die Kremltore, die fester als alle Tore Europas Ehrfurcht und Schrecken in ihrer Leibung zu halten wußten, die Moskwa, vor

deren Ufern die Stadt freundlicher blickt wie ein Bauernmädchen, das an den Spiegel herantritt, die Gewerkschaftshäuser, Fabriken, Konsumpaläste, deren Fassaden an roten Feiertagen der rote Wandkalender des Proletariats sind, die Dorfkirchen der nahen Umgebung, die wie Dächer sind, die man sauber ins tiefe Gras stellte, und das Dach der Basilius-Kathedrale – ein großes, verholztes Steppendorf ohne Türen und Fenster –, das Historische Museum, das hier mit einem Male nach Moskau, und nur in Moskau nach Charlottenburg aussieht, die Tverskaja, deren enge Läden versteinerte Marktbuden sind, Datschen, Sommerhäuschen unweit der Stadt, deren schiefe Gatter dem Fremden mehr winken als wehren, und Datschen im Winter, die tiefer und trauriger schlafen als das verschneiteste Feld und der einsamste Kirchhof. Und in all diesen Bildern, klein und verschwimmend oder plastisch und groß die Menschen, die diese Stadt schufen und schändeten, verrieten und förderten, liebten und lästerten, die dichte oder lichte Masse, die sie bezwang oder von ihr bezwungen wurde, die in Parks und auf Plätzen singt und friert, hungert und heult, jubelt und turnt, und aus welcher sich diese Männer zusammengefunden haben, die ihrer Heimat den scharfen, tiefen Blick in ihr Antlitz taten, aus dem dies durch und durch erfreuliche Buch entstand.

F: Die literarische Welt, 9.11.1928.

In: WB, GS, volume III, fls. 142-143.

NEUES VON BLUMEN

Kritisieren ist eine gesellige Kunst. Auf das Urteil des Rezensenten pfeift ein gesunder Leser. Aber was er im Tiefsten goutiert, ist die schöne Unart, uneingeladen mitzuhalten, wenn der andere liest. Das Buch auf solche Weise aufzuschlagen, so daß es winkt wie ein gedeckter Tisch, an dem wir mit all unseren Einfällen, Fragen, Überzeugungen, Schrullen, Vorurteilen, Gedanken Platz nehmen, so daß die paar hundert Leser (sind es so viele?) in dieser Gesellschaft verschwinden und gerade darum sich's wohl sein lassen – das ist Kritik. Zumindest die einzige, die dem Leser Appetit auf ein Buch macht.

Sind wir für diesmal einig, so soll auf den einhundertzwanzig Tafeln dieses Buches für zahllose Betrachtungen und zahllose Betrachter gedeckt sein. Ja, so viel Freunde wünschen wir diesem reichen und nur mit Worten kargenden Werke. Man wird aber das Schweigen des Forschers ehren, der diese Bilder hier vorlegt. Vielleicht gehört sein Wissen zu jener Art, die den stumm macht, der es besitzt. Und hier ist wichtiger als das Wissen das Können. Wer diese Sammlung von Pflanzenphotos zustande brachte, kann mehr als Brot essen. Er hat in jener großen Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird, das Seine geleistet. Er hat bewiesen, wie recht der Pionier des neuen Lichtbilds, Moholy-Nagy hat, wenn er sagt: "Die Grenzen der Photographie sind nicht abzusehen. Hier ist alles noch so neu, daß selbst das Suchen schon zu schöpferischen Resultaten führt. Die Technik ist der selbstverständliche Wegbereiter dazu. Nicht der Schrift- sondern der Photographieunkundige wird der Analphabet der Zukunft sein." Ob wir das Wachsen einer Pflanze

mit dem Zeitraffer beschleunigen oder ihre Gestalt in vierzigfacher Vergrößerung zeigen – in beiden Fällen zischt an Stellen des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bilderwelten auf.

Diese Photographien erschließen im Pflanzendasein einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen. Nur die Photographie vermag das. Denn es bedarf einer starken Vergrößerung, ehe diese Formen den Schleier, den unsere Trägheit über sie geworfen hat, von sich abtun. Was ist von einem Betrachter zu sagen, dem sie schon in der Verhüllung ihre Signale geben? Nichts kann die wahrhaft neue Sachlichkeit seines Vorgehens besser dartun, als der Vergleich mit jenem einstigen unsachlichen und doch so genialen Verfahren, kraft dessen der ebenso geschätzte wie unverstandene Grandville in seinen “Fleurs animées” den ganzen Kosmos aus dem Pflanzenreiche hervorgehen ließ. Er greift es vom entgegengesetzten Ende weiß Gott nicht zart – an. Er stempelt diesen reinen Naturkindern das Sträflingsbrandmal der Kreatur, das Menschengesicht, mitten in die Blüte hinein. Dieser große Vorläufer der Reklame beherrschte eines ihrer Grundprinzipien, den graphischen Sadismus, wie kaum ein anderer. Ist es nicht merkwürdig, hier nun ein anderes Prinzip der Reklame, die Vergrößerung ins Riesenhafte der Pflanzenwelt, sanft die Wunden heilen zu sehen, die die Karikatur ihr schlug?

“Urformen der Kunst” – gewiß. Was kann das aber anderes heißen als Urformen der Natur? Formen also, die niemals ein bloßes Vorbild der Kunst, sondern von Beginn an als Urformen in allem Geschaffenen am Werke waren. Im übrigen muß es dem nüchternsten Betrachter zu denken geben, wie hier die Vergrößerung des Großen – z. B. der Pflanze oder ihrer Knospe oder des Blattes – in so ganz andere Formenreiche hineinführt, wie die des Kleinen,

etwa der Pflanzenzelle im Mikroskop. Und wenn wir uns sagen müssen, daß neue Maler wie Klee und mehr noch Kandinski seit langem damit beschäftigt sind, mit den Reichen uns anzufreunden, in die das Mikroskop uns barsch und gewaltsam entführen möchte, so begegnen in diesen vergrößerten Pflanzen eher vegetabilische "Stilformen". In dem Bischofstab, den ein Straußfarn darstellt, im Rittersporn und der Blüte des Steinbrech, die auch an Kathedralen als Fensterrose ihrem Namen Ehre macht, indem sie die Mauern durchstößt, spürt man ein gotisches parti-pris. Daneben freilich tauchen in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornsproß Totembäume auf, und der Sproß eines Eisenhufes entfaltet sich wie der Körper einer begnadeten Tänzerin. Aus jedem Kelche und jedem Blatte springen uns innere Bildnotwendigkeiten entgegen, die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten. Das rührt an eine der tiefsten, unergründlichsten Formen des Schöpferischen, an die Variante, die immer vor andern die Form des Genius, der schöpferischen Kollektiva und der Natur war. Sie ist der fruchtbare, der dialektische Gegensatz zur Erfindung: das *Natura non facit saltus* der Alten. Das weibliche und vegetabilische Lebensprinzip selber möchte man mit einer kühnen Vermutung sie nennen dürfen. Die Variante ist das Nachgeben und das Beipflichten, das Schmiegsame und das, was kein Ende findet, das Schlaue und das Allgegenwärtige.

Wir Betrachtenden aber wandeln unter diesen Riesenpflanzen wie Liliputaner. Brüderlichen Riesegeistern, sonnenhaften Augen, wie Goethe und Herder sie hatten, ist es noch vorbehalten, alle Süße aus diesen Kelchen zu saugen.

F: Die literarische Welt, 23.11.1928.

In: WB, GS, volume III, fts. 151-153.

RÜCKBLICK AUF CHAPLIN

Der "Zirkus" ist das erste Alterswerk der Filmkunst. Charlie ist älter geworden seit seinem letzten Film. Aber er spielt sich auch so. Und das Ergreifendste an diesem neuen Film ist, zu fühlen, daß Chaplin den Kreis seiner Wirkungsmöglichkeiten nun überblickt, entschlossen ist, mit ihnen und nur mit ihnen seine Sache zu Ende zu führen. Überall geht die Variante seiner größten Motive in voller Herrlichkeit auf. Die Verfolgung ist in einen Irrgarten verlegt, das unerwartete Auftauchen muß einen Zauberer verblüffen, die Maske des Unbeteiligtseins macht ihn zur Marionette in einer Jahrmarktsbude ...

Die Lehre und die Mahnung, die aus diesem großen Werke herausblicken, haben Philippe Soupault den Anstoß zu einem ersten Versuche gegeben, das Bild von Chaplin als historische Erscheinung zu beschwören. Die ausgezeichnete Pariser Revue "Europe" (Rieder, Paris), auf die wir demnächst ausführlicher hinweisen werden, brachte im Novemberheft einen Essay des Dichters, der eine Reihe von Gedanken entwickelt, um die ein endgültiges Bild des großen Künstlers sich eines Tages wird kristallisieren können.¹

Da ist zunächst einmal mit allem Nachdruck gesagt, daß Chaplins Verhältnis zum Film im Grunde ganz und gar nicht das des Akteurs, geschweige des Stars ist. In Soupaults Sinne dürfte man geradezu sagen: Chaplin ist, in seiner Totalität gesehen, so wenig Akteur wie der Schauspieler William Shakespeare. Soupault sagt es und sagt es mit Recht: "Die unbestreitbare Überlegenheit von Chaplins Filmen ... beruht darauf, daß in ihnen eine Poesie waltet, auf die jeder im Leben stößt, ohne es freilich immer zu wissen." Natürlich heißt das nicht, Chaplin sei "Dichter" seiner

Filmmanuskripte. Er ist eben Dichter von seinen Filmen, d.h. Regisseur. Soupault hat gesehen, daß Chaplin zuerst (die Russen sind ihm darin gefolgt) den Film auf Thema, Variation, kurz auf Komposition, gestellt hat, und daß das Alles zum herkömmlichen Begriff von spannender Handlung in völligem Gegensatz steht. Soupault hat darum auch so entschieden wie bisher wohl noch niemand, den Gipfel von Chaplins Produktion in "L'opinion publique" erkannt. Jenem Film, in dem er selbst bekanntlich gar nicht auftritt und der in Deutschland unter dem törichtesten Titel "Die Nächte einer schönen Frau" lief. (Die "Kamera" sollte ihn jedes halbe Jahr wiederholen. Er ist eine Stiftungsurkunde der Filmkunst.)

Wenn wir erfahren, daß für dieses Werk von 3000 m 125 000 m gedreht wurden, so gibt das einen Begriff von der gewaltigen hingebenden Arbeit, die in Chaplins Hauptwerken steckt. Es gibt aber auch einen Begriff von den Kapitalien, die dieser Mann mindestens so nötig wie ein Nansen oder Amundsen braucht, um seine Entdeckungsfahrten nach den Polen der Filmkunst auszurüsten. Man muß Soupaults Besorgnisse teilen, daß die gefährlichen finanziellen Ansprüche von Chaplins zweiter Frau im Verein mit dem Konkurrenzkampf, den die amerikanischen Trusts gegen ihn führen, die Produktion des Mannes lahmlegen. Chaplin soll einen Napoleon- und einen Christus-Film planen. Müssen wir nicht befürchten, solche Projekte seien riesige Paravents, hinter denen der große Künstler seine Müdigkeit birgt?

Es ist gut und nützlich, daß im Augenblick, da das Alter sich zum erstenmal in Chaplins Zügen abzeichnet, Soupault an die Jugend und den territorialen Ursprung seiner Kunst erinnert. Natürlich ist dieses Territorium die Großstadt, London. "Auf seinen endlosen Gängen durch die Londoner Straßen mit ihren schwarzen und roten Häusern lernte Chaplin beobachten. Er selbst hat erzählt, daß der Gedanke, den

Typ des Mannes mit der Melone, den Hackschrittchen, dem kleinen kurzgeschnittenen Schnurrbart und dem Bambusstäbchen in die Welt zu setzen, ihm zum erstenmal beim Anblick der kleinen Angestellten vom Strand kam. Ihm sprach aus dieser Haltung und Kleidung die Gesinnung des Mannes, der etwas auf sich hält. Aber auch die andern Typen, die ihn in seinen Filmen umgeben, stammen aus London: das junge, schüchterne, gewinnende Mädchen, der vierschrotige Flegel, der immer drauf und dran ist, mit den Fäusten um sich zu schlagen, und wenn er sieht, daß man vor ihm nicht Angst hat, Reißaus zu nehmen, der anmaßende Gentleman, den man am Zylinder erkennt." An dieses Selbstzeugnis schließt Soupault eine Parallele zwischen Chaplin und Dickens an, die man nachlesen und weiterverfolgen mag.

Chaplin bestätigt mit seiner Kunst die alte Erkenntnis, daß nur eine sozial, national und territorial aufs strengste bedingte Ausdruckswelt die große unabgesetzte und doch höchst differenzierte Resonanz von Volk zu Volk findet. In Rußland weinten die Leute, als sie den Pélerin sahen, in Deutschland interessiert die theoretische Seite seiner Komödien, in England liebt man seinen Humor. Kein Wunder, daß diese Unterschiede Chaplin selbst verwundern und faszinieren. Mit nichts gibt ja der Film so unverwechselbar zu erkennen, welche gewaltige Bedeutung er haben wird, als daß niemand auf die Idee kam oder kommen könnte, dem Publikum eine höhere Instanz überzuordnen. Chaplin hat sich in seinen Filmen an den zugleich internationalsten und revolutionärsten Affekt der Massen gewandt, das Gelächter. "Allerdings", sagt Soupault, "Chaplin bringt nur zum Lachen. Aber abgesehen davon, daß das das Schwerste ist, was es gibt, ist es auch im sozialen Sinne das Wichtigste."

F: Die literarische Welt, 8.2.1929.

In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, volume III, p. 157.

BÜCHER, DIE ÜBERSETZT WERDEN SOLLTEN [FRANZÖSISCHE BUCH-CHRONIK]

Pierre Mac Orlan [*Sob a fria luz*]

Für Ideologie und geistige Verfassung der europäischen Intelligenz im Zeitalter des Hochkapitalismus ist das gespannte, unausgesetzte Interesse für die Welt des Lumpenproletariats und besonders für ihre geschlechtlichen Brennpunkte – die Hure, den Apachen – höchst bezeichnend. Seit mehr als fünfundzwanzig Jahren behaupten diese Typen ununterbrochen die Szene. Berge von belletristischer, von essayistischer Literatur haben sich um sie getürmt, und die großstädtische Bohème richtet in ihren individuellen und politischen Sympathien, ihren intimeren Lebensformen und ihren Festlichkeiten wie fasziniert an ihnen sich aus.

Diese Gefühlswelt kündigt in ihrer Mischung von sexueller Überspannung und vagem revolutionären Bürgerhaß zuerst bei Flaubert sich an, von welchem das verräterische Wort stammt: “De toute la politique je ne comprends qu’une chose, l’émeute”, und der auch von der Liebe, wie wir wissen, am besten die sexuelle Revolte dagegen begriffen hat. Im Laufe des Jahrhunderts ist dieses unterirdische Kommunizieren der Intelligenz mit der Hefe des Proletariats allmählich deutlicher geworden, bis am Ende die sogenannten Poètes Maudits es publik machten. Dieser Vorgang hätte sich nicht so stetig gesteigert, wenn nicht sehr viele Kräfte des gesellschaftlichen Daseins in ihm zusammengewirkt hätten. Von ihnen steht an erster Stelle der Verfall der “freien” Intelligenz.

Die Bourgeoisie ist nicht mehr stark genug, den Luxus einer "klassenlosen" Intelligenz sich zu leisten, die früher einmal ihre menschlichsten Interessen auf lange Sicht und glücklich vertreten hat. Zum zweiten Male formiert sie eine intellektuelle Front mit rauher, kriegerischer Disziplin. Die erste war die Front von 1789 bis 1848: die der bürgerlichen Offensive in den europäischen Klassenkriegen. In ihnen fand die Intelligenz einen führenden Platz. Ganz anders ist es in der neuen Front der Defensive, in der nicht die geistige Initiative, sondern die klassenmäßige Zuverlässigkeit das Hauptfordernis ist. Ob nun die Intelligenz dieser Disziplin sich fügt oder widersetzt – ihre Freiheit verliert sie auf alle Fälle. Die Position eines humanistischen Anarchismus, die sie ein halbes Jahrhundert lang zu halten vermeinte – und in gewissem Sinne wirklich hielt – ist unrettbar verloren. Daher bildete sich die fata morgana eines neuen Emanzipiertseins, einer Freiheit zwischen den Klassen, will sagen, der des Lumpenproletariats. Der Intellektuelle nimmt die Mimikry der proletarischen Existenz an, ohne darum im mindesten der Arbeiterklasse verbunden zu sein. Damit sucht er den illusorischen Zweck zu erreichen, über den Klassen zu stehen, vor allem: sich außerhalb der Bürgerklasse zu wissen. Es ist eine Übergangsposition, und man hat das Recht, sie unhaltbar zu finden, nur darf man nicht vergessen, daß sie schon heute an die fünfzig Jahre dauert.

Es sind mit dieser neuen Wendung der Intelligenz vor allem in Paris, dem das Anarchische und Refraktäre am tiefsten in den Knochen steckt, eine Anzahl sehr interessanter Physiognomien hervorgetreten. Mac Orlan ist eine der wichtigsten. Während Francis Carco der gefühlsselige Schilderer, etwa der Richardson, dieser neuen Freiheit wurde, ist Mac Orlan ihr ironischer Moralist, sozusagen ihr Sterne. Die drei kurzen Erzählungen,

die in seinem letzten Buche "Sous la lumière froide", einem der besten, die er gemacht hat, vereinigt sind, verführen förmlich zu einer marxistischen Analyse. Alle drei spielen in Häfen als in den feuerfesten, überhitzten Retorten, in welchen am besten die seltensten, schwierigsten Klassenmischungen gelingen. "La lumière froide" ist das kalte Licht, das über die Zement- und Betonwüsten der Quaimauern und der Docks sich breitet.

Beiträge zu einer Mystik der Konjunktur sind die beiden Hauptstücke, von denen die etwas schwächere Kindergeschichte, die die Mitte des Bandes bildet, umrahmt wird. Im hinteren "Salon" einer Hafenkneipe sitzen vier Männer beim dumpfen Gelage hinter den Karten, feiern Abschied und spielen um ihre "Chance" – um das Glück, um Fortuna. So setzt die erste Geschichte ein. Und wie der Erzähler aus dem Ausgang dieser einzigen Nacht das Schicksal der vier entwickelt, zeigt ihn den klassischen Aufgaben der Novelle auf meisterhafte Weise gewachsen. Vor Jahren schrieb Mac Orlan einen *Petit manuel du parfait aventurier*. Das Abenteuer als die verkürzte und ineinander verschränkte Vielfalt der Berufsfahren von Boxer, Börsenjobber und Spion ist ein Gegenstand, dessen Anziehungskraft für ihn sich niemals vermindert. Die dritte Erzählung des Bandes durchleuchtet ein Exemplar aus dieser geheimnisvollen Spezies "Abenteuer" mit X-Strahlen, das dürftige Skelett seines Riesenleibs in Gestalt des Gerüchts, einer Kunde, um welche wochenlang die Kombinationen und die Geschäfte der Zuhälter und Huren von Marseille sich bewegen. Erwarten sie doch von einer zur anderen Nacht die "Feux du Batavia" – die Feuer des transatlantischen Riesendampfers – auftauchen zu sehen, der den goldenen Regen der Milliardäre über die schmutzigen Betten ergießen wird. Aber die "Batavia" ist ein Gerücht, es gibt kein Schiff dieses Namens. Und in den scharfen, kompromißlosen

Zügen dieses romantischen Abenteuers erkennt das leidig-wirkliche des Verfassers und ungezählter verwandter Geister sein eigenstes Bild. Denn chimärischer ist kein Dasein als das Dasein zwischen den Klassensfronten im Augenblick, da sie sich fertigmachen, aufeinander zu prallen.

Guillaume Apollinaire [*O flâneur de dois rios*]

Zugegeben, daß diese Besprechung ein Vorwand ist. Da aber diese Rubrik es nur mit Neuerscheinungen halten will, so bleibt ihr nichts übrig, als vom “Flâneur des deux rives” zu sprechen, wenn sie es unternimmt, die Aufmerksamkeit nachhaltiger auf Guillaume Apollinaire zu lenken. Und doch besteht noch ein tieferes Recht von dieser Sammlung kurzer Plaudereien zu handeln. Apollinaire war Dichter, ja Mensch, à propos de tout et rien. Er hat sich mit so angespanntem Fühlen an den Augenblick verloren und doch, zugleich, so eigenwillig im Vergangenen sich behagt, daß er viel eher als irgendwelchen Dichtern oder Künstlern den großen anonymen Schöpfern der Pariser Mode vergleichbar ist. In der Tat, solange dieser Mann lebte, ist keine radikale, exzentrische Mode in Malerei oder Schrifttum erschienen, die er nicht geschaffen oder zumindest lanciert hat. Mit Marinetti gab er, in seinen Anfängen, die Losungen des Futurismus aus; dann propagierte er Dada; die neue Malerei von Picasso bis zu Max Ernst; zuletzt den Surrealismus, dem er in der Vorrede seines letzten Dramas “Les Mamelles de Tirésias” den Namen schenkte. Das Eigentümliche aber war, daß im Stil seines Schreibens und seines Daseins all diese Theorien und Parolen schon wie bereit lagen. Er holte sie aus seiner Existenz wie ein Zauberer aus dem Zylinderhut, was man gerade von ihm verlangt: Eierkuchen, Goldfische, Ballkleider, Taschenuhren. Er war der Bellachini der Literatur.

Um seine Dichterstimme rangen sein Lebtage ein Prophet und ein Charlatan. Namenlos und melancholisch der eine, frech und besessen der andere. Derselbe Mann, der vor den dumpfen Instinkten der Masse zittert, in seiner Dichter-Apokalypse die die Poeten massakrieren sieht, spekulierte in pornographischen Schriften auf ihre Kauflust. Derselbe, dem das Leben im Schützengraben unter den Tausenden unbekannter Soldaten unvergeßliche Verse eingibt und dem der Feldpostbrief zur Stegreifdichtung wird, kann noch als Heimkehrer sich von seiner Uniform nicht trennen und hat an seinen Epauletten einen neuen Lorbeer.

Aber dieser "côté galon", der seine Freunde bei Apollinaire gekränkt hat, konnte die Bürger nicht mit ihm aussöhnen. Wenn etwas ihn noch zweideutiger erscheinen ließ als seine Schriften, war es sein Umgang. Als die Mona Lisa gestohlen wurde, fiel der Verdacht auf Apollinaire. So verfemt war er. So viel traute man ihm zu. Und mit Recht. Das Lächeln der Mona Lisa, das hätte nur er vor Tucholsky auffangen können und vielleicht zu schallendem Lachen gesteigert. Von dieser Fähigkeit, Kitsch, Klatsch und Kunst in einem und demselben Lebensraume, dem seines eigenen Daseins, zu organisieren, zeugt dieser Nachlaßband. Man muß ihn neben die "Anecdouques" stellen, in der die Glossen gesammelt sind, die der Dichter längere Zeit regelmäßig im "Mercure de France" veröffentlicht hat. Dazu den "Apollinaire vivant" von Billy und den kleinen "Apollinaire" von Soupault. Die Gedichte aber, in denen die Essenz seiner Kunst am unvermischtesten ruht, wird man suchen, von einem zu hören, der sie noch von ihm selber vernommen hat. Wenn man nicht in Paris sich die Platte verschafft, in welche eines Tages Apollinaire zu seinem Stolze einige Verse hineinsprechen durfte. Da hatte sich ein Punkt seines großen

Programms erfüllt: die Lyriker hätten heutzutage nicht Bücher zu hinterlassen, sondern Schallplatten.

Diese Gedichte sind für seine Generation entscheidend geworden. Das Zentrum ihrer Inspiration ist an Reinheit und Schärfe am besten mit dem Mallarmés vergleichbar. Doch ihm strikt gegensätzlich. Mallarmés Gedicht ist die "tour d'ivoire", der elfenbeinerne Turm, so weiß und blendend, daß er kaum mehr sichtbar im schweigenden Äther badet. Und der Dichter ist zu einem Reflex in seinem höchsten Fenster geworden. Von Apollinaires Versen dagegen möchte man sagen, sie steigen aus einem geselligen Lärmen auf, enthalten Seelen von Gesprächen, baden ganz in jenem Alltag, an den sich der Dichter verlor. Sie sind so unfeierlich, beschämen die Prosa. Man kann sie lesen wie ein leises Summen, das dem "Flâneur des deux rives" über die Lippen kommt, wenn er abends am Kai entlang schlendert.

Johann Peter Hebel

Wenn Sie, meine Verehrtesten, Zeitung lesen, ist es Ihnen vielleicht schon einmal passiert, über einer besonders eindrücklichen oder abenteuerlichen Notiz, dem Bericht von einer Feuersbrunst etwa, oder von einem Raubmord, zu stutzen. Und wenn Sie dann versuchten, sich die Sache näher vorzustellen, dann haben Sie ohne Zweifel, ob Sie es nun gemerkt haben oder nicht, etwas sehr Seltsames vorgenommen. Sie haben nämlich eine Art von Photomontage gemacht, indem Sie unvermerkt in den Schauplatz, der Ihnen vorschwebte – die Sache ist vielleicht in Goldap oder in Tilsit passiert und Sie kennen die Stadt gar nicht – Elemente von einem Ihnen vertrauten Schauplatz – und zwar gleich den bestimmten, also nicht Frankfurt sondern gleich Ihr Haus oder

Ihre Stube in Frankfurt – einfließen ließen. Haus oder Stube, die nun auf einmal scheinbar nach Tilsit oder Goldap entrückt waren. In Wirklichkeit aber geschah da das Gegenteil; Tilsit oder Goldap waren in Ihre Stube entrückt. Und Sie sind noch einen Schritt weiter gegangen. Nachdem Sie das “Hier” erwirkt hatten, schritten Sie an die Realisierung des “Jetzt”. Die Nachricht war vielleicht vom 11. September und Sie lasen Sie erst am 15. Wenn Sie die Sache nun aber erfassen, mitmachen wollten, dann versetzten nicht Sie sich um vier Tage zurück sondern Sie stellten, im Gegenteil, sich vor: jetzt tritt das, in diesem Augenblick, ein und in meiner Stube. Sie haben dem abstrakten, beliebigen Sensationsfall mit einem Mal ein “Hier und Jetzt” gegeben. Sie haben ihn konkret werden lassen und es ist unberechenbar, wohin Sie das führen kann.

Noch unberechenbarer aber wäre die Wirkung, wenn es einem gelänge, nicht beliebige Sensationsgeschichten sondern aufschlußreiche und gewichtige Vorfälle mit dieser Evidenz des Hier und Jetzt auszustatten. Und nun gar, wenn dieses Jetzt ein historisch bedeutendes, dieses Hier ein blühendes und erfülltes wäre! Denken wir alle diese Prämissen auf das Vollkommenste erfüllt, so haben wir die Prosadichtung von Johann Peter Hebel. Alle Beschäftigung mit diesem großen und nie genug geschätzten Meister läuft darauf hinaus, ihn als diesen Vergegenwärtiger ohnegleichen uns selber gegenwärtig zu machen. – Vergegenwärtiger nur freilich nicht von Räubergeschichten, Familiendramen, Schiffbrüchen oder Wildwestsachen (obwohl unter anderm auch das) sondern der höchsten Kräfte seiner Landschaft und seiner Zeit. Damit ist nun schon ausgesprochen, daß dieses schlichteste und bescheidenste Werk (das den Philologen noch immer so recht den Typus jener “Volkskunst” darstellt, unter der sie in Wahrheit Armenschriftstellerei verstehen), daß dieses Werk, sage ich, kraft

tausend unsichtbarer kleiner Schwingen sich über einem großen Abgrund schwebend hält. Dem Abgrund zwischen Hebels Zeit und seiner Landschaft. Zeitgenosse der großen französischen Revolution, von allen Geisteskräften der Epoche auf das Entschiedenste und Radikalste ergriffen, ist er doch immer der süddeutsche Kleinstädter geblieben, der als eingezogener Junggeselle und als Hofprediger des Großherzogs von Baden in den eingeschränktesten Verhältnissen nicht nur zu leben sondern sie zu vertreten hatte. Daß Hebel nicht imstande war, Großes, Wichtiges anders zu sagen und zu denken als uneigentlich – diese Stärke seiner Geschichten macht in seinem Leben das Planlose, Schwache. Sind doch selbst die Beiträge zum Kalender des Rheinländischen Hausfreundes aus äußerer Nötigung entstanden, über die er viel murrte. Das hat ihn aber nicht gehindert, für Großes und Kleines den rechten Sinn zu behalten, und wenn er auch niemals anders als im Tiefsten verschränkt und verschachtelt beides zugleich hat aussprechen können, so war sein Realismus darin immer stark genug, vor jenem Mystizismus des Kleinen und Kleinlichen ihn zu behüten, der manchmal Stifters Gefahr wurde.

Was ihn vor dem Mystizismus bewahrte, das war eben seine theologische Schulung. Sie bekundet sich in seinem gesamten Werke; es ist erbaulich von Grund auf; dabei von einer Welt und Geistesweite wie wohl kein zweites der Gattung seit dem Ende des Mittelalters. Denn woran erbaut sich Hebel? An der Aufklärung und der großen Revolution. Nicht an ihren sogenannten Ideen sondern an ihren Situationen und Typen, dem Weltbürger, dem aufgeklärten Abbe, dem Strolch und dem Philanthropen. Wie theologische und weltbürgerliche Haltung sich hier durchdringen, das ist das Geheimnis der unvergleichlichen Konkretion, die der Kern seines Schaffens ist. Die Gegenwart seiner Geschöpfe z. B. sind

nicht die Jahre 1760-1826 (in denen sein eignes Leben verfloß), die Zeit, in der sie leben, ist in Jahreszahlen nicht numeriert. Weil nämlich Theologie Geschichte immer in Generationen denkt, so sieht auch Hebel im Tun und Lassen seiner kleinen Leute die Generationen in all den Krisen sich herumschlagen, die mit der Revolution von 89 zum Ausbruch kamen. Das Leben und Sterben ganzer Geschlechter schlägt im Rhythmus der Sätze, welche im "Unverhofften Wiedersehen" den Zeitraum der fünfzig Jahre erfüllen, in denen die Braut um ihren verunglückten Liebsten, den Bergmann, trauert. "Unterdessen wurde die Stadt Lissabon in Portugal durch ein Erdbeben zerstört, und der siebenjährige Krieg ging vorüber, und Kaiser Franz der Erste starb, und der Jesuiten-Orden wurde aufgehoben und Polen geteilt, und die Kaiserin Maria Theresia starb, und der Struensee wurde hingerichtet, Amerika wurde frei, und die vereinigte französische und spanische Macht konnte Gibraltar nicht erobern. Die Türken schlossen den General Stein in der Veteraner Höhle in Ungarn ein, und der Kaiser Joseph starb auch. Der König Gustav von Schweden eroberte russisch Finnland, und die französische Revolution und der lange Krieg fing an, und der Kaiser Leopold der Zweite ging auch ins Grab. Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen, und die Ackerleute säten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt. Als aber die Bergleute in Falun im Jahr 1809 ... " – wenn er so den Verlauf von 50 Trauerjahren darstellt, so ist das fast selbst eine Klage, aber über den Weltlauf, wie manchmal mittelalterliche Chronisten sie ihren Büchern voranstellten. Denn das ist in der Tat nicht die Gesinnung des Historikers, die uns aus diesen Sätzen entgentritt sondern die des Chronisten. Der Historiker hält sich

an “Weltgeschichte”, der Chronist an den Weltlauf. Der eine hat es mit dem nach Ursache und Wirkung unabsehbar verknoteten Netz des Geschehens zu tun – und alles was er studierte oder erfuhr, ist in diesem Netz nur ein winziger Knotenpunkt; der andere mit dem kleinen, eng begrenzten Geschehn seiner Stadt oder Landschaft – aber das ist ihm nicht Bruchteil oder Element des Universalen sondern anderes und mehr. Denn der echte Chronist schreibt mit seiner Chronik zugleich dem Weltlauf sein Gleichnis nieder. Es ist das alte Verhältnis von Mikro und Makrokosmos, das sich in Stadtgeschichte und Weltlauf spiegelt.

Wenn Hebel eine seiner Geschichten beginnt: “Bekanntlich klagte einst ein alter Schulz von Wasselnheim seiner Frau, daß ihn sein Französisch fast unter den Boden bringe”, so schwingen in diesem einen “bekanntlich” alle Korrespondenzen von Weltlauf und Stadtklatsch ironisch mit. Gleicherweise ironisch, gleich fern von provinzieller Süffisanz ist die Enge seiner badischen Schauplätze, denn von dem Hebelschen Erdkreis, in dessen Mitte Segringen, Brassenheim, Tuttlingen liegen, bilden Moskau und Amsterdam, Jerusalem und Mailand den Horizont. So steht es um alle echte, unreflektierte Volkskunst: sie spricht Exotisches, Monströses mit der gleichen Liebe, in gleicher Zunge aus wie die Angelegenheiten des eigenen Hauswesens. Daher das kräftige “Hier” seiner Schauplätze. Das schauend aufgerissene Auge dieses Geistlichen und Philanthropen bezieht sogar das Weltgebäude selber der dörflichen Ökonomik noch ein und Hebel handelt von Planeten, Monden und Kometen nicht als Magister sondern als Chronist. Da heißt es etwa von dem Mond (der nun auf einmal als Landschaft wie auf einem berühmten Bild von Chagall vor einem steht): “Der Tag dauert dort an einem Ort so lange als ungefähr 2 von unsern Wochen und eben so lang die Nacht, und ein Nachtwächter muß

sich schon sehr in Acht nehmen, daß er in den Stunden nicht irre wird, wenn es anfängt 223 zu schlagen oder 309.”

Daß dieses Mannes Lieblingsschriftsteller Jean Paul war, fällt nach solchen Sätzen nicht schwer zu erraten. Versteht sich, daß solche Männer – zarte Empiriker nach Goethes Wort, weil ihnen alles Faktische schon Theorie, zumal jedoch das anekdotische, das kriminelle, das possierliche, das lokale Faktum als solches schon moralisches Theorem war – einen höchst sprunghaften, skurrilen, unableitbaren Kontakt mit der ganzen Breite des Wirklichen hatten. Jean Paul empfiehlt für Säuglinge in der “Levana” Branntwein und verlangt, daß sie Bier kriegen. Viel unanfechtbarer aber stellt Hebel Verbrechen, Gaunereien, Bubenstreiche in das Anschauungsmaterial seiner Volkskalender ein. Zugleich aber lebt in seinen Halunken und Lumpen Voltaire, Condorcet, Diderot nach und die unsagbar schnöde Verständigkeit seiner Juden hat vom Talmud nicht mehr als von dem Geist des etwas späteren Vorläufers der Sozialisten, Moses Heß. Zahlreiche Spitzbubengeschichten hat Hebel aus älteren Quellen geschöpft; aber das Gauner- und Vagantentemperament des Zundelfrieders und des Heiners und des roten Dieters ist sein eigenes gewesen. Als Junge war er für seine Streiche berüchtigt, und vom erwachsenen Hebel erzählt man, Gall, der berühmte Begründer der Phrenologie, sei einmal ins Badische gekommen. Da habe man auch Hebel ihm präsentiert und ihn um ein Gutachten gebeten. Aber unter undeutlichem Gemurmel habe Gall beim Befühlen nichts als die Worte “ungemein stark ausgebildet” vernehmen lassen. Und Hebel selber, fragend: “Das Diebsorgan?”

Wieviel Dämonisches in diesem Hebelschen Schwankwesen umgeht, hat niemand besser begriffen als Dambacher, der 1842 einer Ausgabe der “Schwänke des rheinischen Hausfreundes” seine

Lithographien beigab. Diese ungemein starken Illustrationen sind gleichsam Zinken auf dem Pasch- und Schleichwege, auf dem die sonnigeren Halunken von Hebel Verkehr mit den düsteren schrecklichen Kleinbürgern des Büchnerschen "Wozzeck" treiben. Denn dieser Pastor, der das Handeln zu schildern verstand wie keiner unter den deutschen Schriftstellern sonst und alle Register vom niedrigsten Schacher bis zur schenkenden Großmut zu ziehen wußte, war nicht der Mann, das Dämonische im bürgerlichen Erwerbsleben zu übersehen. Er mag es mit der herrschenden Klasse in ihren besten Vertretern, kaufmännisch solidestem Kleinbürgertum gehalten haben; eben darum wollte er die rechte, die alleinseligmachende Buchführung ihm beibringen. Doppelte Buchführung, und sie stimmt immer: Haben, der bäurische, der bürgerliche Alltag, Besitz der zinstragenden Minuten, das eingezahlte Kapital von Arbeit und Schlauheit. Und das Soll: die Moral. Die geschäftliche, die private, die des Generals und des Hausvaters, des Diebes und der Bestohlenen, des Siegers und des Besiegten. Es ist keine Situation so hoffnungslos und verworfen, daß sich's die Tugend verdrießen ließe, in ihr Fuß zu fassen, aber sie darf um Verkleidungen nicht verlegen sein. Darum entspringt hier die Moral nie an der Stelle, wo man nach Konventionen sie erwartet. Jeder weiß, wie der Barbierjunge von Segringen es sich getraut, dem "Fremden von der Armee" den Bart zu scheren, weil doch kein anderer den Mut hat. "Wenn Ihr mich aber schneidet, so stech ich Euch tot." Und der dann am Schluß: "Gnädiger Herr, Ihr hättet mich nicht erstochen, sondern, wenn Ihr gezuckt hättet, und ich hätt' Euch in's Gesicht geschnitten, so wär ich Euch zuvorgekommen, hätt' Euch augenblicklich die Gurgel abgehauen und wäre auf und davon gesprungen." So sind Hebels Geschichten. Sie haben alle einen doppelten Boden. Ist oben Mord

und Totschlag, Stehlen und Fluchen, so liegen Geduld, Klugheit und Menschlichkeit unten.

Auf solche Weise macht Hebel die Moral, die beim durchschnittlichen Geschichtschreiber ein Fremdkörper ist, zur Fortsetzung der Epik mit andern Mitteln. Und indem er das Ethos in Fragen des Taktes auflöst, wird die Konkretion gerade hier am energischsten. Das Jetzt und Hier der Tugend ist für ihn kein abgezogenes Handeln nach Maximen sondern Geistesgegenwart. Moralisch – so hätte Hebel es definiert – ist ein Handeln, dessen Maxime verborgen ist. Nicht verheimlicht oder versteckt wie Diebsgut sondern verborgen wie Gold in der Erde. Seine Moral ist also gebunden an Situationen, in welchen sie die Leute erst entdecken. Und damit gleicht sie der Frömmigkeit, die auch niemals abstrakt werden kann sondern das ganze Leben in Situationen aufteilt, welche ihr dienen. Die Motivbilder bayrischer oder süditalienischer Kirchen sind voll solcher kritischen Situationen, die sich dem Frommen unauslöschlich eingepägt haben. Unten das irdische Elend und die Gefahr, oben in Wolken thronend die Madonna. So auch bei Hebel. Unten geschieht, wenn man will, das Hausbackene, Regelrechte, das Klare und Richtige. Oben aber schwebt dennoch, auf übernatürliche Art, gleich der Madonna, die französische Revolutionsgottheit von der Decke. Und darum sind seine Geschichten so unvergänglich. Sie sind die Motivgemälde, welche die Aufklärung in den Tempel der Göttin der Vernunft gestiftet hat.

Marcel Brion, *Bartholomée de Las Casas. "Père des Indiens"*

Die Kolonialgeschichte der europäischen Völker beginnt mit dem ungeheuerlichen Vorgang der Conquista, der die

ganze neueroberte Welt in eine Folterkammer verwandelt. Der Zusammenprall der spanischen Soldateska mit den gewaltigen Gold- und Silberschätzen Amerikas hat eine Geistesverfassung geschaffen, die niemand ohne Grauen sich vergegenwärtigen kann. Nichts trüber und staunenswerter, als daß der Mann, von dessen Wirken die vorliegende Schrift Zeugnis ablegt, durchaus ein Einzelner, ein heroischer Streiter auf dem verlorensten Posten gewesen ist. Las Casas ist mit vierundzwanzig Jahren als Mitglied der dritten Expedition des Kolumbus (1498) zum ersten Male nach Amerika gekommen. Dort hat er bald einen Überblick über die trostlose Lage der Eingeborenen gewonnen und sich mit nie versagender Energie ein Leben lang um ihre Verbesserung bemüht. Da er als Priester (zuletzt Bischof von Chiapas) seine Aktion auf die Moralvorschriften der katholischen Kirche aufbauen mußte, die Theoretiker der Conquista aber erst recht ihre Ansprüche auf die vom Papst dem Kaiser zugesprochene Herrschaft über "Indien" sowie auf die Katholizität der erobernden Spanier im allgemeinen gründeten, so haben die Debatten einen durchaus juridisch-theologischen Charakter. Es ist das große Verdienst von Brion, das sehr entschieden und ebenso fesselnd herausgearbeitet, dazu in einem gelehrten Anhang ausführlich belegt und erläutert zu haben. Sehr interessant ist es zu verfolgen, wie hier die wirtschaftliche Notwendigkeit einer Kolonisation, die noch nicht die imperialistische war – damals brauchte man Tributländer, nicht Märkte –, sich ihre theoretische Rechtfertigung sucht: Amerika sei herrenloses Gut; die Unterjochung sei die Vorbedingung der Mission; gegen die Menschenopfer der Mexikaner einzuschreiten sei Christenpflicht. Der Theoretiker der Staatsraison – die sich aber nicht offen als solche gab –, war der Hofchronist Sepulveda. Der Disput, der zwischen den beiden Gegnern 1550 in Valladolid

stattfand, bezeichnet den Höhepunkt in Las Casas Leben – und leider auch seines Wirkens. Denn so nahen Kontakt dieser Mann mit der Wirklichkeit nahm, der Erfolg seiner Aktion blieb doch im Ganzen auf Spanien beschränkt. Nach der Disputation von Valladolid erließ Karl V. Verordnungen, die die Sklaverei aufhoben, die sogenannte “encomienda”, das “Patronat”, das eine ihrer sadistischsten Formen war, abschaffte usw. Aber gleiche oder ähnliche Maßnahmen waren schon vorher, so gut wie erfolglos, erlassen. Und als Las Casas 1566 zu Madrid in einem Dominikanerkloster starb, da hatte zwar er das Seinige getan, gleichzeitig aber war das Werk der Zerstörung vollbracht. Brions tief dringende Arbeit zeigt hier im moralischen Gebiet die gleiche geschichtliche Dialektik, der wir auf kulturellem begeben: im Namen des Katholizismus tritt ein Priester den Greueln entgegen, die im Namen des Katholizismus begangen wurden; so hat ein Priester, Sahagun, durch sein Werk “Historia general de Las Casas de nueva España” die Überlieferung von dem gerettet, was unter dem Protektorat des Katholizismus zugrunde gegangen ist. Brion hat uns um eine ausgezeichnete Darstellung politischer Dogmenkämpfe bereichert, die gerade jetzt von neuem auf Interesse und Verständnis stoßen.

F: Die literarische Welt, 21.6.1929.

In: WB, GS, volume III, fls. 180–181.

ECHT INGOLSTÄDTER ORIGINALNOVELLEN

Wenn die Marieluise Fleisser Novellen¹ schreibt und auf den Titel setzt "Marieluise Fleisser aus Ingolstadt", so kann das schon Koketterie sein, aber eine sehr wissende und die ihre Mittel kennt. Vor allem ist es bestimmt nicht Ressentiment. Diese Frau bereichert unsere Literatur um das seltene Schauspiel ganz unverbohrten provinziellen Stolzes. Sie hat einfach die Überzeugung, daß man in der Provinz Erfahrungen macht, die es mit dem großen Leben der Metropolen aufnehmen können, ja sie hält diese Erfahrungen für wichtig genug, um ihre Person und ihre Autorschaft an ihnen zu bilden. Die Denkungsart, in der sie das tut, gibt ihr allen Anspruch auf Beachtung und Dank. Denn wer sich unter der provinziellen Literatur in Deutschland umsieht, erkennt: Sachwalter des Landschaftlichen und Stämmischen sind beinah immer verstockte, reaktionäre Geister. Man kann aber auch mit den wenigen Ausnahmen, mit Hermann Stehr, dem Schlesier, Alfred Brust, dem Ostpreußen, die Fleisser nicht in eine Reihe stellen. Die Formel würde nicht auf sie passen. Ein Mann wie Brust sucht die Enge der Umwelt durch eine oft sehr gewaltsame Weitung der Innenwelt auszugleichen.

Dichtungen dieses Schlages unternehmen ihre Sache auf eigene Faust und hinterm Rücken dessen, was in Europa vorgeht. Marieluise Fleisser ist nicht weniger stolz aber disziplinierter. Sie pfeift auf Anschluß, aber sie bemüht sich um Einordnung. Ihre Pioniere in Ingolstadt haben gezeigt, mit welchem Glück sie verstanden hat, die unliterarische, aber keineswegs naturalistische Sprache, die Leute wie Brecht heute suchen, in Anlehnung an den ebenfalls gar nicht naturalistischen Volksmund zu schaffen.

Ihr neues Buch geht in Richtung auf diese Sprache einen Schritt weiter. Sie spricht sie nicht mehr als dramatischer Autor in ihren Personen, sie nimmt sie in die Sprache ihrer Epik auf, solidarisiert sich mit ihr. Man höre: “Aber gerade dann hat der Herr seinen Kaffee immer so interessant gefunden, er tauchte förmlich hinein mit starren angewärmten Augen und war von der Güte des Getränks überzeugt.” “Der Mann merkte was und legte sich weg.” “Mit der Gelegenheit langten wir an dem bewußten Kreuzweg an, wo sich mein Fräulein zum erstenmal von mir trennen wollte. Und so lang, wie die Nacht war, wenn wieder so ein Abschied kam, habe ich mir jedesmal die Stelle mit Bezug auf mein Fräulein gemerkt, es war hinterher eine ganze Sammlung.” Die Fleisser hat am Sprachkleid überall die Spuren der Ingolstädter Mauern, die sie streifte. “Mensch, Du hast woll die Wand mitgenommen”, sagt der Berliner, und das wäre ihr höchstes Lob. Sie hält wirklich nicht Abstand und streift, daß es schon mehr ein Rempeln ist, an den Dingen hin. So aggressiv und störrisch sie an die Sachen herangeht – ungeschickt ist sie dabei nur scheinbar. Ja der aufsässige Dialekt, der die Heimatkunst von innen heraus sprengt, ist nur die eine Seite des sprachlichen Könnens, das in diesen Novellen steckt. Es gibt da nämlich noch eine Verstiegenheit, die flüchtigen Lesern als Restbestand eines provinziellen Expressionismus erscheinen könnte, in Wahrheit aber, und mindestens außerdem, etwas Anderes und Besseres darstellt: die namenlose Verwirrung nämlich, mit der das volkstümliche Sprechen sich auf den Weg macht, die Stufen der sozialen Redeleiter hinanzuklimmen, das “feine”, “gehobene” Deutsch der herrschenden Klassen zu sprechen. Diese Verwirrung, diese hochstaplerische Schlichtheit, ist hier ein Kunstmittel ersten Ranges geworden. Die Verfasserin hat diese Sprachgebärde als das erkannt, was sie ist, als soziale Zauberei, linguistischen Fetischismus,

bestimmt durch eine Reihe von Beschwörungsformeln die Wände weichen zu machen, die sich zwischen den Klassen erheben. Und diese Rudimente von Magie im Sprechen geben den gekuschten, ausgepowerten Existenzen, die im Mittelpunkt dieser Erzählungen stehen, der "armen Lovise" oder dem Maurergesellen vom "Abenteuer aus dem Englischen Garten" das Faszinierende. Für die Verfasserin lauert da aber eine Gefahr. Wenn sie "Gott" sagt, wozu im Laufe dieser Erzählungen mehr als einmal Anlaß ist, gibt es Sätze wie den: "Gott hängt seine Fahne über sie, auf der der Name stand dieser Kreatur: Girl." Und das ist vielleicht noch sehr gut, deutet aber doch an: dies Deutsch ist für Epik eine zu schmale Basis. Hier ist noch eine letzte Beschränktheit zu brechen, damit auf so viel mutiges dichterisches Experimentieren die reine Leistung folge. Kommt sie zustande, dann werden wir an den Schriften der Fleisser nicht nur vollkommene, sondern pädagogisch höchst brauchbare Stücke haben, und die Johanna Spyri einer eisenfresserischen Jugend in ihr begrüßen.

F: Die literarische Welt, 27.9.1929.

In: WB, GS, volume III, fls. 189-191.

MAGNUS HIRSCHFELD, BERNDT GÖTZ, *DAS EROTISCHE WELTBILD*

Es war ein glücklicher Gedanke, einem großen Publikum die Grundzüge einer Lehre vom magischen Menschen an dem zu entwickeln, was jeder in der Reflexion und ohne die Mühe der Selbstversenkung in sich vorfinden kann: an der Verfassung des Liebenden. Gedichte, Bilder, Briefstellen bilden das Anschauungsmaterial, das von frühkindlichen Zeugnissen, gelegentlich auch von Hinweisen auf Psychotische wirksam gestützt wird. Die Überschriften "Von der Liebesbereitschaft", "Vom Erlebnis des Leibes", "Vom magischen Erleben der Zeit" usw. kennzeichnen den Gehalt und zugleich die aphoristische, nicht immer verbindliche Formulierung, die bei Werken dieser Art angebracht ist.

F: *Die literarische Welt*, 4.10.1929.

In: *WB, GS, volume III, p. 202.*

CASPAR HAUSER

Heute erzähle ich euch mal zwischendurch ganz einfach eine Geschichte. Dreierlei sage ich euch gleich vorher. Erstens, jedes Wort in ihr ist wahr. Zweitens, sie ist für Erwachsene ebenso spannend wie für Kinder, und Kinder verstehen sie ebensogut wie Erwachsene. Drittens, trotzdem die Hauptperson am Schluß stirbt, hat diese Geschichte kein richtiges Ende. Dafür hat sie aber den Vorzug, daß sie noch weiter geht. Und daß wir vielleicht alle zusammen eines Tages das Ende von ihr erfahren.

Wenn ich jetzt anfangen zu erzählen, müßt ihr nicht denken: das fängt ja so an wie irgendeine Geschichte für die reifere Jugend mit Bildern. Wer so umständlich und gemütlich zu erzählen anfängt, der bin nicht ich sondern der Geheime Appellationsrat Anselm von Feuerbach, der weiß Gott nicht für die reifere Jugend geschrieben hat, sondern sein Buch über Caspar Hauser für Erwachsene bestimmte. In ganz Europa ist es gelesen worden, und so wie ihr hoffentlich 20 Minuten lang dieser Geschichte zuhört, so hat Europa ihr fünf Jahre lang von 1828 bis 1833 atemlos gelauscht. Es fängt an:

“Der zweite Pfingsttag gehört zu Nürnberg zu den vorzüglichsten Belustigungstagen, an welchen der größte Teil der Einwohner sich auf das Land und in die benachbarten Ortschaften zerstreut. Die im Verhältnis zu ihrer spärlichen Bevölkerung ohnehin sehr weitläufige Stadt wird dann zumal bei schönem Frühlingwetter so still und menschenleer, daß sie beinahe weit eher jener verzauberten Stadt in der Sahara als einer rührigen Gewerbs- und Handelsstadt zu vergleichen wäre. Besonders in einigen von ihrem Mittelpunkt entfernteren Teilen kann dann leicht manches

Geheime öffentlich geschehen, ohne darum aufzuhören, geheim zu sein. – So ereignete sich denn am zweiten Pfingsttage, 26. Mai 1828, abends zwischen 4 und 5 Uhr folgendes: Ein Bürger, wohnhaft auf dem sogenannten Unschlittplatz, weilte noch vor seinem Hause, um von da vor das sogenannte Neue Tor zu gehen, als er, sich umsehend, nicht weit von sich einen als Bauernburschen gekleideten jungen Menschen gewahr wurde, welcher in höchst auffallender Haltung des Körpers dastand und einem Betrunknen ähnlich sich vorwärts zu bewegen mühte, ohne gehörig aufrecht stehen und seine Füße regieren zu können. Der erwähnte Bürger nahte sich dem Fremdling, der einen Brief ihm entgegenhielt mit der Aufschrift: ›An den Herrn wohlgeborenen Rittmeister bei der 4. Eskadron des 6. Chevaux-Leger-Regiments Nürnbergs.‹” Hier muß ich die Geschichte wohl unterbrechen, nicht nur um zu erklären, daß ein Chevaux-Leger-Regiment das ist, was wir heute ein Kavallerie-Regiment nennen, sondern auch um euch zu sagen, daß dieses französische Wort ganz falsch, nur so nach dem äußeren Klange geschrieben war. Das ist wichtig. Denn so müßt ihr euch nun auch die Rechtschreibung des Briefes vorstellen, den Caspar Hauser mit sich hatte und den ich euch nachher vorlese. Wenn ihr diesen Brief gehört haben werdet, werdet ihr euch leicht vorstellen können, warum der Rittmeister den Jungen nicht lange bei sich behielt, sondern auf dem kürzesten Wege loszuwerden suchte, und das war der Weg, die Polizei zu rufen. Ihr wißt, das erste, wenn man der Polizei mit irgendwas kommt, ist, daß ein Akt angelegt wird. Und damals, als der Rittmeister den Caspar Hauser, von dem er nicht wußte, was er mit ihm anfangen sollte, an die Polizei weitergab, entstanden die ersten Akten des ungeheuren Aktenwerks “Caspar Hauser”, das heute in 49 Bänden im Münchener Staatsarchiv aufbewahrt wird. Das eine geht deutlich aus ihm hervor, daß Caspar

Hauser nach Nürnberg als ein ganz verwilderter, blöder Mensch kam, dessen Sprachschatz nicht mehr als 50 Worte umfaßte, der nichts, was man ihm sagte, verstand und auf alle Fragen nur zwei Antworten hatte: "Reuta wörn" und "Woas nit". Wie kam er nun aber zu seinem Namen "Caspar Hauser"? Das ging seltsam genug vor sich. Als er von dem Rittmeister auf die Wache war gebracht worden, waren die meisten Polizisten sich nur darüber uneinig, ob man ihn für einen Schwachsinnigen oder einen Halbwilden halten solle. Der eine und andere meinte jedoch, es wäre wohl möglich, daß in diesem Buben ein feiner Betrüger stecke. Und diese Meinung bekam nun auf den ersten Blick durch den folgenden Umstand eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Man kam nämlich auf den Einfall zu versuchen, ob er vielleicht schreiben könne, gab ihm eine Feder mit Tinte, legte einen Bogen Papier vor ihn hin und forderte ihn auf zu schreiben. Er schien darüber erfreut, nahm die Feder ganz geschickt zwischen seine Finger und schrieb zum Erstaunen aller Anwesenden in festen leserlichen Zügen den Namen: Caspar Hauser. Er wurde jetzt weiter aufgefordert, auch den Namen des Ortes herzusetzen, aus dem er komme. Aber er tat hierauf nichts, als daß er wieder sein "Reuta wörn" und "Woas nit" hervorstieß.

Was diesen braven Polizeileuten damals nicht gelungen ist, das hat nun bis auf den heutigen Tag niemand zustande gebracht; keiner hat erfahren, woher Caspar Hauser gekommen ist. Aber was man damals zuerst in der Wachtstube sich zuraunte, daß nämlich dieser Knabe vielleicht ein ganz ausgepichteter Betrüger wäre, das hat sich als Gerücht oder Überzeugung nun ebenfalls bis heute behauptet. Ihr werdet nachher noch mancherlei sehr Merkwürdiges hören, worauf diese Behauptung sich gründet. Immerhin will ich als Erzähler euch nicht verschweigen, daß ich sie für falsch halte. Nicht hier in dem Knaben, sondern an ganz anderer Stelle ist

der Betrug zu suchen, mit dem diese Geschichte ihren Anfang genommen hat. Dazu muß ich euch nun den Brief vorlesen, mit welchem Caspar Hauser nach Nürnberg gekommen ist.

“Hochwohlgeborener Herr Rittmeister! Ich schicke Ihnen einen Knaben, der möchte seinem König getreu dienen, verlangte er. Dieser Knabe ist mir gelegt – das soll heißen untergeschoben, heimlich zugeschoben – worden 1812, den 7. Oktober, und ich selber ein armer Tagelöhner, ich habe auch selber zehn Kinder, ich habe selber genug zu tun, daß ich mich fortbringe, und seine Mutter habe ich nicht erfragen können. Jetzt habe ich auch nichts gesagt auf dem Landgericht, daß mir der Knabe untergeschoben ist, ich habe mir gedenkt, ich müßte ihn für meinen Sohn haben; ich habe ihn christlich erzogen und habe ihn seit 1812 keinen Schritt weit aus dem Haus gelassen, daß kein Mensch nicht weiß davon, wo er auferzogen ist worden, und er selber weiß nicht, wie mein Haus heißt, und das Ort weiß er auch nicht; Sie dürfen ihn schon fragen, er kann es Ihnen aber nicht sagen. Bester Herr Rittmeister, Sie dürfen ihm gar nicht zusetzen, er weiß mein Ort nicht, wo ich bin, ich habe ihn mitten bei der Nacht fortgeführt, er weiß nicht mehr zu Haus. Und er hat keinen Kreuzer Geld nicht bei sich, weil ich selber nichts habe. Wenn Sie ihn nicht behalten, so müssen Sie ihn totschiagen oder im Rauchfang aufhängen.”

Bei diesem Brief lag nun ein kleiner Zettel, der nicht wie dieser Brief mit deutschen sondern mit lateinischen Buchstaben geschrieben war, auch auf anderm Papier. Wie es schien, mit einer ganz andern Schrift. Das sollte der Brief sein, mit dem vor 16 Jahren die Mutter das kleine Kind ausgesetzt hätte. Da stand drin, sie sei ein armes Mädchen. Das Kind könne sie nicht ernähren. Der Vater sei vom Nürnberger Chevaux-Leger-Regiment. Das Kind aber, das solle man, wenn es sein 17. Jahr erreicht habe, auch

dahin schicken. – Jedoch, und hier stößt man nun zum ersten Mal handgreiflich auf den Betrug, der bei dieser abenteuerlichen Sache im Spiele gewesen ist: die chemische Untersuchung ergab, daß beide Briefe, der von 1828, den der Tagelöhner, und der von 1812, den die Mutter geschrieben haben sollte, beide mit der gleichen Tinte geschrieben sind. Nun könnt ihr euch denken, daß man alsbald weder dem einen noch dem andern Briefe, weder dem angeblichen Tagelöhner noch dem angeblichen armen Mädchen ihr Dasein geglaubt hat. Indessen tat man den Caspar Hauser zunächst ins Stadtgefängnis von Nürnberg, hielt ihn dort aber weniger als einen Gefangenen, denn als eine Sehenswürdigkeit, die einen der Anziehungspunkte der Stadt für die Fremden bildete. Unter den vielen vornehmen Leuten, die ihr Interesse für den außerordentlichen Fall nach Nürnberg führte, war auch der Geheime Appellationsrat Anselm von Feuerbach, der damals den Caspar Hauser kennenlernte, über welchen er einige Jahre später das Buch schrieb, dessen Anfang ich euch vorhin vorlas. Der gab nun dieser Geschichte ihre entscheidende Wendung. Er war nämlich der erste, der Caspar Hauser nicht nur so obenhin besah, sondern mit dem tiefsten Interesse studierte. Dabei hat er sehr bald gemerkt, daß die Hilflosigkeit, Blödheit und Unwissenheit des Knaben im schreiendsten Gegensatz zu seinen großartigen Gaben und edlen Charakteranlagen standen. Diese besondere Natur und Vorzüglichkeit seiner Anlagen, aber auch gewisse Äußerlichkeiten, wie zum Beispiel, daß das Kind Impfpocken hatte und damals nur die vornehmsten Familien ihre Kinder impfen ließen – dies also brachte den Feuerbach als ersten auf den Gedanken, der rätselhafte Findling möchte das Kind einer sehr vornehmen Familie sein, das verbrecherischerweise von Verwandten, die es um die Erbfolge bringen wollten, beiseite geschafft worden sei. Feuerbach dachte

dabei an die Familie des Großherzogs von Baden. Dergleichen Vermutungen standen damals sogar in verhüllter Form in der Zeitung zu lesen. Sie steigerten das öffentliche Interesse an diesem Menschen, und es läßt sich denken, wie sehr all dies diejenigen beunruhigen mußte, die etwa geglaubt hatten, Caspar Hauser auf unauffällige Art in irgendeinem Nürnberger Armenhaus oder Hospital verschwinden zu sehen. Es kam ganz anders. Feuerbach, der als hoher Staatsbeamter hier ein Wort mitzureden hatte, sorgte dafür, daß der Knabe in eine Umgebung kam, in der seine nunmehr mit ungeheurer Lebhaftigkeit erwachte Lernbegierde auf ihre Kosten kam. Und Caspar Hauser wurde wie ein Sohn in der Familie des Nürnberger Professors Daumer aufgenommen. Das war nun ein gütiger, nobler Mann, aber ein recht seltsamer Kauz. Er hat uns nicht nur ein großes Buch über Caspar Hauser, sondern eine ganze Bibliothek voll schrulliger Werke über morgenländische Weisheit, Naturgeheimnisse, Wunderkuren, Magnetismus hinterlassen. Er hat, sicher auf eine sehr schonende und menschliche Art, Versuche in solcher Richtung mit Caspar Hauser gemacht, und nach den Schilderungen, die er davon gegeben hat, muß dieser während der Dauer seines Lebens im Daumerschen Hause ein Wesen von wunderbarer Zartheit des Fühlens, Klarheit des Denkens, Nüchternheit und Reinheit gewesen sein. Wie dem auch sei, jedenfalls machte er gewaltige Fortschritte, und bald war er soweit, den Versuch, sein Leben selbst zu beschreiben, unternehmen zu können. Bei dieser Gelegenheit kam nun zum Vorschein, was wir bis heute von der Zeit wissen, die seinem Auftauchen in Nürnberg vorherging. Er scheint viele Jahre lang in einem unterirdischen Verlies, in dem er weder Licht noch Lebendes zu sehen bekam, verbracht zu haben. Zwei hölzerne Pferdchen und ein hölzerner Hund seien seine einzigen Gefährten,

Wasser und Brot seine einzige Nahrung gewesen. Erst kurz bevor er aus dem Kerker geführt worden sei, habe ein Unbekannter sich mit ihm in Verbindung gesetzt, seinen Kerker betreten und hinter ihm stehend, so daß er ihn nicht sehen konnte, ihm die Hand geführt, um ihn schreiben zu lehren. Daß diese Erzählungen, noch dazu in dem unbeholfenen Deutsch, in dem sie niedergeschrieben sind, die größten Zweifel erweckten, ist selbstverständlich. Aber da ist es nun wieder seltsam: die Tatsache, daß Caspar Hauser in den ersten Nürnberger Monaten nur Wasser und Brot vertrug und gar nichts anderes zu sich nehmen konnte, nicht einmal Milch, ist ebenso bezeugt, wie daß er im Dunklen sehen konnte. Die Zeitungen ließen sich's nicht entgehen zu berichten, Caspar Hauser habe begonnen, an seiner Lebensbeschreibung zu arbeiten. Das wäre fast damals schon sein Verhängnis geworden. Denn kurz nachdem das bekannt geworden war, fand man ihn bewußtlos, aus einer Stirnwunde blutend, im Keller des Daumerschen Hauses. Ein Unbekannter, erzählte er, habe, während er in einem Verschlage unterhalb der Treppe sich aufgehalten, mit einem Beil von außen nach ihm geschlagen. Entdeckt hat man den Unbekannten nie. Aber ungefähr vier Tage nach der Tat soll ein eleganter Herr sich vor den Toren der Stadt zu einer Bürgersfrau gesellt und sich bei dieser angelegentlich nach dem Leben oder Tod des verwundeten Hauser erkundigt haben; dann mit der Frau bis zum Tore gegangen sein, wo eine die Verwundung Hausers betreffende polizeiliche Bekanntmachung angebracht war, und nachdem er diese gelesen, sich auf höchst verdächtige Weise, ohne die Stadt zu betreten, wieder entfernt haben.

Wenn wir nun so viel Zeit hätten, wie es nicht nur mir, sondern hoffentlich auch euch lieb wäre, könnte ich euch mit einer neuen merkwürdigen Person bekannt machen, die an dieser Stelle

in Hausers Leben auftauchte, einem vornehmen Herrn, der ihn adoptierte. Aber was es mit dem für eine Bewandnis hatte, können wir jetzt nicht untersuchen. Nur so viel, man wollte für Hausers Sicherheit jetzt besser Sorge tragen und brachte ihn von Nürnberg nach Ansbach, wo Anselm von Feuerbach selbst eine Stelle als Gerichtspräsident innehatte. Das war 1831. Zwei Jahre lebte Caspar Hauser noch, 1833 wurde er ermordet. Wie, erzähle ich euch nun zum Schluß. Inzwischen war aber mit ihm eine große Wandlung vorgegangen. So schnell seine Geisteskräfte in Nürnberg sich entwickelt, so edel seine Anlagen sich erwiesen hatten, so plötzlich stockte nach einiger Zeit seine Geistesentwicklung, so sehr trübte sich sein Charakterbild, und zuletzt, am Ende seines Lebens – er wurde ja nicht älter als 31 Jahre – soll er ein schlechter, rechter Durchschnittsmensch gewesen sein, der sich als Gerichtsschreiber und mit Papparbeiten, in denen er sehr geschickt war, brav seinen Lebensunterhalt verdiente, im übrigen aber sich weder durch besonderen Fleiß noch besondere Wahrheitsliebe auszeichnete.

Da geschah es an einem Dezembermorgen des Jahres 1833, daß auf der Straße ein Mann auf ihn zutrat mit den Worten: “Eine Empfehlung vom Herrn Hofgärtner, und ob er sich nicht heut Nachmittag den Arthesischen Brunnen im Park wolle zeigen lassen. Dann und dann.” – Gegen vier Uhr erschien Caspar Hauser im Hofgarten. Am Arthesischen Brunnen war niemand zu sehen; er ging in gewohnter Richtung hundert Schritt weiter. Da trat aus dem Gebüsch ein Mann, hielt ihm einen violetten Beutel entgegen und sagte: “Ich mache Ihnen diesen Beutel zum Präsent!” Caspar Hauser hatte ihn kaum berührt, da fühlte er einen Stich, der Mann verschwand, Caspar ließ den Beutel fallen und schleppte sich noch nach Hause. Die Wunde aber war tödlich. Er starb nach drei Tagen. Vorher hat man ihn noch vernommen. Ob aber dieser

Unbekannte derselbe war, der ihn in Nürnberg, vier Jahre vorher, zu töten versucht hatte, ist ebenso dunkel geblieben wie alles andere. So gab es denn auch jetzt Leute, die behaupten wollten, den Stich habe Caspar Hauser sich selbst beigebracht. Aber den Beutel hat man gefunden. Und mit dem stand es merkwürdig genug. Er enthielt nämlich nichts als einen gefalteten Zettel, auf dem in Spiegelschrift folgendes stand: "Hauser wird Euch ganz genau erzählen können, wie ich aussehe und woher ich bin. Dem Hauser die Mühe zu ersparen, will ich es Euch selber sagen, woher ich komme. Ich komme von der bayerischen Grenze. Ich will Euch sogar meinen Namen sagen." Nun kommen aber nur drei große Buchstaben: MLO.

Ich habe euch schon erzählt, daß da 49 Aktenbände im Münchener Staatsarchiv stehen. Der König Ludwig I., der sich sehr für die Sache interessierte, soll sie alle durchgesehen haben. Danach sind noch viele Gelehrte gekommen. Der Streit, ob Caspar Hauser ein badischer Prinz war oder nicht, ist immer noch nicht entschieden. Jedes Jahr kommt ein oder das andere Buch heraus, in dem behauptet wird, das Rätsel sei nun gelöst. Wir können 100 gegen 1 wetten: Wenn ihr erwachsen seid, wird es immer noch Leute geben, die von dieser Geschichte nicht loskommen. Wenn so ein Buch euch dann in die Hände fällt, dann werdet ihr's vielleicht lesen, um zu sehen, ob da die Auflösung drinsteht, die der Rundfunk euch schuldig geblieben ist.

In: WB, GS, volume VII-1, fts. 174-180

DR. FAUST

Als Junge habe ich Geschichte aus dem Neubauer gelernt, den es an vielen Schulen, glaube ich, heute noch gibt, vielleicht sieht er jetzt aber anders aus als damals. Damals war das Auffallendste daran, daß die meisten Seiten in Groß- und Kleingedrucktes zerfielen. Das Großgedruckte waren die Fürsten, Kriege, Friedensschlüsse, Verträge, Jahreszahlen usw., das mußte man lernen, und es machte mir weniger Spaß. Das Kleingedruckte war die sogenannte Kulturgeschichte, das handelte von den Sitten und Gebräuchen der Leute in früheren Zeiten, ihren Überzeugungen, ihrer Kunst, ihrer Wissenschaft, ihren Bauten usw. Das brauchte man nicht zu lernen, sondern nur durchzulesen, und das machte mir Spaß. Von mir aus hätte es viel mehr sein können, wenn es auch noch viel kleiner wäre gedruckt gewesen. In der Stunde hörte man davon nicht viel. Der deutsche Lehrer sagte: das würden wir in Geschichte kriegen, und der Geschichtslehrer: das würden wir in der deutschen Stunde schon hören. Am Ende hörten wir meistens nichts.

Von Faust z.B. sagte man uns wohl, das große Drama von Goethe beruhe auf einer mehr als zweihundertjährigen Überlieferung von dem Lebens- und Teufelsbündnis des Erzzauberers Johann Faust, man sagte uns, daß sein Leben in zehn oder 20 Büchern beschrieben sei, die alle auf zwei zurückgingen, von denen das erste 1587 und das zweite 1599 erschienen sei, vielleicht sagte man uns sogar, daß der Dr. Johann Faust sicher gelebt hat, aber das war auch alles. Was in den ersten Büchern über ihn stand, die vielen Zaubergeschichten, Fahrten und Abenteuer, die er bestanden hatte, hörten wir nicht, trotzdem sie nicht nur

wichtig sind, um den Faust von Goethe ganz zu verstehen, sondern auch Spaß machen.

Damit wir mitten hineinkommen, will ich euch gleich einmal eine von den wildesten Zaubergeschichten erzählen, hauptsächlich auch deswegen, weil sie mit gar nichts Ähnlichkeit hat, was ich in irgendwelchen Sagenbüchern gefunden habe. Freilich, das gibt es schon, daß ein Zauberer einem den Kopf abschlägt und ihn nachher auf wunderbare Art wieder ansetzt. Aber nun hört einmal diese Geschichte:

“Als Faust einmal im Wirtshaus von einigen guten Gesellen bewirtet wurde, begehrten diese, er solle ihnen die zauberische Enthauptung eines Menschen und das Wiederansetzen des Kopfes zeigen. Der Hausknecht gibt sich zu diesem Versuche her, und Faust schlägt ihm den Kopf ab. Als er ihn aber wieder ansetzen will, geht es nicht, woraus er ersieht, daß ihn einer der Gäste seinerseits durch Zauberei daran hindert. Faust verwarnt die Gäste und läßt, da der Schuldige den Zauber nicht aufhebt, eine Lilie aus dem Tisch hervorsprossen, deren Blüte er mit dem Messer abhaut. Als bald fiel dem Gast, dessen Zauberei Faust gehemmt hatte, der Kopf vom Rumpf. Faust aber setzte dem Hausknecht den seinigen wieder auf und trollte sich von dannen.”

Solche Stücke nannte man damals mit einem gelehrten Namen *Magia innaturalis*, d.h. unnatürliche Zauberei. Im Gegensatz zur *Magia naturalis*, der natürlichen Zauberei, die das war, was wir heute Physik und Chemie und Technik nennen. Dem Faust, von dem wir im ersten Faustbuch hören, kam es mehr auf die erste Art der Magie an, auf krasse, unverschämte Zauberei, kraft deren er sich Geld in Hülle und Fülle, gute Speisen, teure Weine, Reisen in ferne Länder auf einem Zaubermantel und ähnliche Dinge verschaffen wollte, während der Faust auf dem Theater,

sowohl in dem Puppenspiel, von dem ihr nachher ein wenig hören werdet, wie auch in dem Drama von Goethe, kein Tunichtgut, sondern ein Mann ist, der sich dem Teufel verschreibt, um dafür der Geheimnisse der Natur, also der natürlichen Magie teilhaftig zu werden. Ja, das Puppenspiel fängt gleich so an, daß der Teufel in der Hölle sich mit seinem Minister Charon unterhält und ihm sagt, das wird ja schon langweilig, immer diese miserablen Schufte nur, die in die Hölle kommen. Ich möchte mal einen großen Mann hier unten herkriegeln. Darauf begibt sich der Teufel Mephistopheles zu Faust, um ihn zu verführen.

Dieser Faust, um das kurz zu sagen, ist wahrscheinlich ungefähr 1490 in Süddeutschland geboren, hat sich dann später als Student schlecht und recht durchgeschlagen, bald mit Vorträgen, bald mit Schulunterricht, wie das in jener Zeit üblich war, und hat, das wissen wir aus den Registern der Universität, am 15. Januar 1509 in Heidelberg den Doktor gemacht. Nach diesem beginnt er wieder das alte Abenteuererleben, 1513 ist er nach Erfurt gekommen, wo er sich "Faust, der Heidelberger Halbgott" nennt, dann führte ihn sein Weg vielleicht nach Krakau, schließlich wahrscheinlich nach Paris, wo er im Dienste von Franz I. von Frankreich stand. Auch in Wittenberg ist er gewesen. In Luthers Tischreden ist an einer Stelle von Faust die Rede. Aus Wittenberg ist er aber geflohen, weil er seiner Zauberei wegen verfolgt wurde, und schließlich, wie wir aus der Zimmerschen Chronik wissen, um 1539 in einem württembergischen Dorf gestorben.

Aus dieser Chronik von dem Grafen Christof von Zimmern, derselben, in der wir die einzige Nachricht von Fausts Tod lesen, finden wir nun aber noch etwas viel Interessanteres. Da steht nämlich geschrieben, daß Faust eine Bibliothek hinterlassen hat. Die soll an den Grafen von Staufen gekommen sein, in dessen Land

Faust gestorben sei. Nachher wären dann immer wieder Leute zu dem Grafen von Staufen gekommen, die hätten für teures Geld Bücher aus Fausts Nachlaß erwerben wollen. Wirklich wissen wir von einem Schwarzkünstler des 17. Jahrhunderts, daß er für einen sogenannten Höllenzwang 8000 Gulden ausgegeben hat.

Was ist nun ein Höllenzwang? Das sind die Beschwörungsformeln und Zauberzeichen, mit denen man den Teufel oder auch andere Geister, gute und böse, glaubte herbeirufen zu können. Ich weiß nicht, wie ich sie euch beschreiben soll. Die Zeichen sind weder Buchstaben noch Zahlen, höchstens erinnern sie bald an arabische, bald an hebräische Schrift, bald an verzwickte Figuren aus der Mathematik. Sinn haben sie überhaupt keinen außer dem, daß die Zaubermeister ihren Schülern, wenn diesen eine Geisterbeschwörung mißglückte, erklären konnten, sie hätten eben die Figuren nicht genau nachgezeichnet. Das wird oft richtig gewesen sein, denn sie sind so verwickelt, daß man sie eigentlich nur durchpausen kann. Die Worte aber von solchem Höllenzwang sind ein Kauderwelsch aus Lateinisch, Hebräisch und Deutsch, klingen sehr bombastisch, haben aber auch keinen Sinn.

Damals waren die Leute anderer Meinung, das könnt ihr euch denken. Ja, den Höllenzwang hielt man für so gefährlich, daß der Frankfurter Buchdrucker Johann Spieß, der 1587 das erste Buch über Faust druckte und mit einer Vorrede versehen hat, bemerkt, nach reiflicher Überlegung hätte er alles, was Ärgernis erregen könnte, weggelassen, also besonders die Beschwörungsformeln, die man in der Zauberbibliothek gefunden hätte. Ihr müßt euch so eine Zauberbibliothek, wie es wirklich viele im Mittelalter gegeben hat, nun weniger als eine Sammlung von Büchern, geschweige denn gedruckten, als vielmehr als einen Stapel handgeschriebener Hefte, beinahe wie Chemie- oder Mathematikhefte, vorstellen. Die

Leute hatten nicht so unrecht, wenn sie den Besitz solcher Hefte als gefährlich ansahen, er war es. Aber nicht etwa, weil der Teufel in solche Häuser durch den Kamin gekommen wäre, sondern weil die Inquisition, wenn ihr zu Ohren kam, jemand besitze Zauberbücher, ihn verhaftete und wegen Zauberei anklagte. Wir kennen geschichtlich beglaubigte Fälle, in denen sogar der Besitz des Volksbuchs vom Dr. Faust für manche böse Folgen gehabt hat. Ja, noch ganz anderes konnte die bösesten Folgen haben. Wenn ihr später den Faust von Goethe lest, da werdet ihr finden, wie auf dem Osterspaziergang vor dem Stadttor dem Faust ein schwarzer Pudel zugelaufen kommt. Wie er dann später in seinem Zimmer ist, um zu studieren, stört der Pudel ihn durch sein lautes Treiben, und da spricht Faust bei Goethe zu ihm:

“Soll ich mit dir das Zimmer teilen,
Pudel, so laß das Heulen,
So laß das Bellen!
Solch einen störenden Gesellen
Mag ich nicht in der Nähe leiden.
Einer von uns beiden
Muß die Zelle meiden.
Ungern heb’ ich das Gastrecht auf,
Die Tür ist offen, hast freien Lauf.
Aber was muß ich sehen!
Kann das natürlich geschehen?
Ist es Schatten? Ist’s Wirklichkeit?
Wie wird mein Pudel lang und breit!
Er hebt sich mit Gewalt,
Das ist nicht eines Hundes Gestalt!
Welch ein Gespenst bracht’ ich ins Haus!
Schon sieht er wie ein Nilpferd aus,

Mit feurigen Augen, schrecklichem Gebiß.

Oh! du bist mir gewiß!

Für solche halbe Höllenbrut

Ist Salomonis Schlüssel gut.”

Dieser Pudel ist ein verwandelter Teufel, der in den Zauberbüchern Praestigiar heißt, das könnte man auf deutsch ungefähr mit Zauberbold übersetzen. In den alten Büchern steht, auf Fausts Befehl habe dieser Pudel weiß, braun und rot werden können, und bei seinem Ende habe Faust ihn einem Abte in Halberstadt vermacht, der aber vom Besitz des Pudels keine Freude gehabt, vielmehr sehr bald sein Leben geendet habe. Wie fest nun damals im Volk der Glaube an dergleichen unsinnige Spukgeschichten gesessen hat, könnt ihr daraus sehen, daß ein großer Gelehrter – er hieß Agrippa von Nettesheim – von einem seiner Schüler ausdrücklich gegen den Vorwurf der Zauberei verteidigt werden mußte, den die Leute u.a. darauf begründeten, daß der Agrippa immer in Begleitung eines schwarzen Pudels zu sehen war.

Es gab in den ersten Faustgeschichten genug Stellen, die die Leute genauso aufnahmen, wie wir es heute tun, als seltsame, manchmalschauerliche, manchmalbelustigendeGeistergeschichten, über die man sich weiter den Kopf nicht zerbrach. Aber es gab auch andere Stellen und andere Leser. Wie ihr schon an der Bezeichnung sehen könnt, waren Physik und Chemie als natürliche Zauberei nicht in dem Sinne das Gegenteil von Zauberkunst, in dem sie es heute für uns sind. Wenn also beispielsweise die Zauberkunst von Faust in einigen Erzählungen sich darin erweist, daß er neugierigen Fürsten oder Studenten die Bilder der alten Griechen, Homer, Achill, der Frau Helena und anderer vorgeführt hat, und wenn auf der anderen Seite einige Leser solcher Geschichten vielleicht

von der Laterna magica schon etwas gesehen oder gehört hatten, so war ein solches Wissen für sie keineswegs eine Widerlegung, sondern im Gegenteil eine Bestätigung der Zauberkünste von Dr. Faust. Die Camera obscura, auf deren Prinzip die Laterna magica beruht, verwenden zu können, das galt diesen Menschen eben als Zauberei, daher Laterna magica, Zauberalaterne; genauso war die Grenze zwischen den ersten Versuchen, die damals durch Ballons in der Luftschiffahrt unternommen wurden, und den Luftreisen von Faust auf dem Zaubermantel keine so scharfe wie für uns heute. Erst recht wurden natürlich viele medizinische Verordnungen, die uns heute vielleicht natürlich und vernünftig vorkommen, als zauberisch angesehen.

Zauberer und Gelehrte, das ging also damals ineinander. Man verabscheute den Zauberer, weil er den Bund mit dem Teufel geschlossen hatte, als Gelehrter aber blieb er trotzdem ein höheres Wesen, das hat für Goethes Faust später eine große Bedeutung erlangt. Aber auch das Puppenspiel hat auf seine Weise dasselbe zum Ausdruck gebracht. Damit nämlich auch die einfachsten Zuschauer recht sehr erkannten, was für ein ungewöhnlicher Mann dieser Faust ist, gab man ihm zum Kontrast den Hanswurst zur Seite, der auch einen Bund mit dem Teufel geschlossen hatte, aber dumm und albern wie vorher bleibt und schließlich sogar vom Teufel loskommt. Es ist die schönste Stelle des Puppenspiels, wie am Schluß von Fausts Leben der arme gehetzte Faust auf den dummen langweiligen Hanswurst trifft, für den der Teufel sich schon längst nicht mehr interessiert, während er den Faust in zwei Stunden holen will. Das lese ich euch jetzt vor:

Faust: Nirgends find' ich Ruh noch Rast, überall verfolgt mich das Bild der Hölle. Oh, warum war ich nicht standhaft in meinem Vorhaben, warum ließ ich mich verführen. Doch der

böse Geist wußte mich bei meiner schwächsten Seite zu fassen; unwiderrufflich bin ich der Hölle verfallen. Auch Mephistopheles hat mich verlassen, gerade jetzt in der unglücklichen Stunde, wo ich Zerstreuung brauche. Mephistopheles, Mephistopheles, wo bist Du?”

Nun erscheint Mephistopheles als Teufel.

Mephistopheles: “Faust, nun wie gefalle ich Dir?”

Faust: “Was fällt Dir ein? Hast Du vergessen, daß Du verpflichtet bist, mir in Menschengestalt zu erscheinen.”

Mephistopheles: “Nein, nun nicht mehr, denn Deine Zeit ist verflossen. Noch drei Stunden, dann bist Du mein.”

Faust: “Wie, was sprichst Du, Mephistopheles? Meine Zeit wäre verflossen? Das lügst Du ja. Es sind erst zwölf Jahre verflossen, folglich sind noch zwölf Jahre, die Du mir dienen mußst.”

Mephistopheles: “Ich habe Dir 24 Jahre gedient.”

Faust: “Aber wie ist das möglich – Du wirst doch den Kalender nicht ändern wollen?”

Mephistopheles: “Nein, das kann ich nicht – aber höre mich geduldig an. Du verlangst noch zwölf Jahre.”

Faust: “Mit Recht. 24 Jahre steht doch in unserem Vertrag geschrieben.”

Mephistopheles: “Ganz recht, aber das haben wir nicht ausgemacht, daß ich Dir Tag und Nacht dienen soll. Du hast mich aber bei Tag und Nacht gehetzt, so rechne nur die Nächte dazu und Du wirst sehen, daß unser Vertrag zu Ende geht.”

Faust: “Oh, Du Lügengeist, da hast Du mich ja betrogen.”

Mephistopheles: “Nein, Du hast Dich selbst betrogen.”

Faust: “Laß mich nur noch ein Jahr leben.”

Mephistopheles: "Nicht einen Tag."

Faust: "Nur noch einen Monat."

Mephistopheles: "Keine Stunde mehr."

Faust: "Nur noch einen Tag, damit ich von meinen guten Freunden Abschied nehmen kann."

Aber Mephistopheles läßt sich nun auf gar nichts mehr ein. Er hat lange genug gedient; "um zwölf Uhr sehen wir uns wieder", mit diesen Worten nimmt er Abschied von Faust.

Nun könnt ihr euch denken, wie spannend und aufregend es auf der Puppenbühne ist, wenn man auf einmal den Hanswurst langsam und bieder als Nachtwächter daherkommen sieht, der gemächlich die Stunden abruft. Dreimal.

"Hört Ihr Herr'n und laßt Euch sagen, die Glocke hat 10 Uhr geschlagen" und so weiter: die alten deutschen Nachtwächterlieder.

Also hat der Faust noch zwei Stunden zu leben, zwei Stunden bis zwölf, da trifft er in der letzten Viertelstunde auch den Hanswurst, und damit uns Faust, wenn ihn schließlich der Teufel holt, trotz all seiner Schandtaten nicht am Ende doch leid tut, auch damit wir seine ganze Verzweiflung handgreiflich zu spüren bekommen, läßt ihn der Dichter des alten Puppenspiels in einem ganz jämmerlichen Schwindel seine Rettung suchen. In welchem und wie der mißlingt, sollt ihr jetzt hören:

Hanswurst erblickt auf einmal den Faust und sagt: "Ach guten Abend, Herr Fäustling, guten Abend. Seid Ihr auch noch auf der Straße?"

Faust: "Ach ja, mein Diener, ich habe nirgends Ruh, weder auf der Straße noch zu Hause."

Hanswurst: “Geschieht Euch schon recht. Seht, mir geht’s auch elend jetzt – und Ihr seid mir das Kostgeld noch schuldig vom letzten Monat. Seid doch so nett und gebt’s mir doch jetzt – ich brauche es doch so nötig.”

Faust: “Ach, mein Diener, ich habe nichts – der Teufel hat mich so arm gemacht, daß ich nicht einmal mehr selber mein Eigen bin. (Beiseite aber sagt er:) Ich muß suchen, durch diesen Narren mich noch vom Teufel loszureißen. – (Und nun will er den Hanswurst überlisten und sagt:) Ja, mein lieber Diener, ich habe zwar kein Geld, aber ich möchte doch nicht aus der Welt gehen, ohne Dich vorher bezahlt zu haben. Wollen wir es nicht so machen: Du ziehst Deine Kleider aus und ziehst Dir die von mir dafür an, so kommst Du zu Deiner Bezahlung und ich von meiner Schuld.”

Hanswurst aber schüttelt den Kopf: “Oh nein, da möchte der Teufel am Ende gar den Unrechten erwischen. Nein, eh’ so ein großer Irrtum passieren sollte, will ich Euch lieber das Geld schenken. Dafür sollt Ihr mir einen Gefallen tun.”

Faust: “Gerne, und welchen?”

Hanswurst: “Grüßt mir meine Großmutter, sie sitzt in der Hölle Nummer 11, gleich rechts wenn man reingeht.”

Jetzt macht sich der Hanswurst aus dem Staube. Hinter der Bühne aber hört man ihn singen:

“Hört Ihr Herr’n und laßt Euch sagen,
Die Glocke wird gleich 12 Uhr schlagen.
Verwahrt das Feuer und die Kohl’n,
Bald wird der Teufel den Dr. Faust hol’n.”

Da schlägt es zwölf, und mit Donner, Schwefel und Blitz kommt aus der Hölle eine ganze Teufelskompanie, um Faust abzuholen. Dieses Puppenspiel hat Goethe als kleiner Junge gesehen.

Noch ehe er 30 Jahre war, hat er angefangen, den Faust zu dichten, und als er 80 war, hat er ihn zu Ende geschrieben. Auch sein Faust hat einen Bund mit dem Teufel geschlossen, und auch ihn will der Teufel am Ende holen. Aber in den 250 Jahren vom Erscheinen des ersten Faustbuches bis zum Abschluß des Goetheschen Faust hatte sich die Menschheit verändert. Immer deutlicher hatte man erkannt, daß was die früheren Menschen zur Zauberei hingezogen hatte, oft nicht Habsucht, Schlechtigkeit oder Faulheit, sondern Wissensdrang und Geistesgröße gewesen war. Das hat Goethe an seinem Faust gezeigt, und darum muß der Teufel zuletzt vor einer Schar von Engeln sich zurückziehen, die die ganze Bühne füllen.

In: WB, GS, volume VII-1, fls. 180-188.

CAGLIOSTRO

Ich erzähle euch heute von einem großen Schwindler. Groß, damit meine ich nicht nur, daß der Mann sehr wüst und sehr unverschämt schwindeln konnte, sondern daß er es auf sehr vollendete Weise tat. Er ist mit seinen Schwindeleien in ganz Europa nicht nur berühmt, sondern von Zehntausenden verehrt, fast für heilig gehalten worden, und sein Porträt war in zahllosen Kupfern, in Gemälden und Plastiken während der Jahre 1760-80 verbreitet. Er hat also seine Geisterbeschwörungen, Wunderheilungen, Goldmacherkünste, Verjüngungskuren im sogenannten Zeitalter der Aufklärung getrieben, in einer Epoche, wo die Leute sich, wie ihr wißt, gegen alles überlieferte Fabelwesen besonders mißtrauisch zeigten, nur ihrem eigenen freien Verstande folgen zu wollen behaupteten und kurz und gut Männern wie diesem Cagliostro gegenüber ganz besonders gesichert hätten sein sollen. Wieso es ihm dennoch oder vielmehr eben deswegen gerade damals so gut gelang, darüber werden wir am Schlusse noch ein paar Worte sagen.

Bis heute weiß man nicht genau, woher Cagliostro stammt, das eine ist jedenfalls sicher: nicht daher, woher er zu stammen behauptete, nämlich aus Medina und überhaupt nicht aus dem Orient, sondern ursprünglich aus Italien und weiterhin vielleicht aus Portugal. Von Cagliostros Jugend steht das eine fest, daß er seine erste Ausbildung bei einem Apotheker bekam und gleichzeitig sich selber bereits in allerlei unnützen Künsten, wie Schatzgraben, Handschriftenfälschen, Betteln und ähnlichem, ausbildete. Es hat ihn sein Lebtage nie lange irgendwo geduldet. Mit Wanderungen hört sein Leben auf und mit Wanderungen fing es an. Unter allen Stationen ist aber keine wichtiger als London, wohin er um 1750

zum ersten Male kam. Dort hat er den Orden der Freimaurer kennengelernt und sich wahrscheinlich auch darin aufnehmen lassen. Die seltsamen und phantastischen Prüfungen, denen er dabei unterworfen wurde – manche von euch kennen vielleicht die “Zauberflöte” mit ihrer Feuer- und Wasserprobe, das sind freimaurerische Prüfungen –, diese Londoner Erfahrungen also haben seinen Phantasien und Luftschlössern ihre bleibende Gestalt gegeben. Im Sinne der Freimaurer etwas Besonderes vorzustellen, war Cagliostros Lebensziel geworden. Die wirklichen Freimaurer waren eine Gesellschaft, die gar nichts mit Zauberei zu tun hatte, sondern teils menschenfreundliche, teils politische Ziele hatte. Beide hingen zusammen, denn die politische Tätigkeit der Freimaurer richtete sich gegen die grausame Tyrannei vieler damaliger europäischer Herrscher. Auf der andern Seite freilich auch gegen den Papst. Cagliostro nun konnte diese verhältnismäßig nüchterne Zielsetzung nicht genügen. Er wollte eine neue Freimaurerei, die sogenannte ägyptische gründen, eine Art von Zaubergesellschaft, deren Gesetze er sich säuberlich aus den Fingern gesogen hatte. Ja, seine Ziele gingen noch weiter. Diese ägyptische Freimaurerei sollte im Gegensatz zu der echten nicht feindlich, sondern freundlich dem Papsttum gegenüberstehen. Cagliostro wollte die Freimaurer und den Papst versöhnen und als Vermittler dieser beiden Gewalten die höchste Macht in Europa erringen.

So große Erfolge der außergewöhnliche Mann nun auch überall in Europa mit Gaunerstücken, mit denen man heute schwerlich von Berlin bis Magdeburg käme, gehabt hat, so ist er doch hin und wieder auf Personen gestoßen, die sich nichts vormachen ließen. Ich meine hier nicht die Ärzte, die ihn an allen Orten, wohin er kam, erbittert verfolgt haben; denn bei denen war es viel weniger Einsicht in den Schwindel Cagliostros als Brotneid.

Cagliostro ging ja nach dem alten Trick der Scharlatane vor: wo er sich niederließ, sorgte er dafür, daß bekannt wurde, arme Leute würden von ihm unentgeltlich behandelt. Dieses Versprechen hielt er auch pünktlich ein. Unterderhand allerdings ließ er bei den vielen Vornehmen, die natürlich auch seine ärztliche Hilfe suchten, durchblicken, in welche Geldverlegenheiten er durch seine großmütige Menschenfreundlichkeit grade eben geraten sei. Und die wohlhabenden Leute und Standespersonen fühlten sich nur geehrt, wenn er von ihnen Geschenke annahm. Also nicht die Ärzte haben wir im Sinne, wenn wir von Leuten sprechen, die ihn durchschauten. Es sind auch nicht etwa die zahlreichen bedeutenden Wissenschaftler und Weltweisen, denen er in seinem Leben begegnet ist, gewesen, die hinter die Schliche des Mannes gekommen sind. Nein, um so ganz ohne Vorbehalte derb und handfest von Cagliostro zu reden, dazu mußte man wahrscheinlich ein Mann des nüchternen praktischen Lebens sein, und es ist sicher kein Zufall, daß eine der feindseligsten, aber auch stärksten und deutlichsten Darstellungen, die wir vom Aussehen und Auftreten von Cagliostro haben, von einem weitgereisten Kaufmann stammt:

“So ein unverschämter, alles unter den Fuß tretender, Kopf aufwerfender Scharlatan”, schreibt der, “war mir noch nie vorgekommen. Es ist ein kleiner, dicker, höchst breitschultriger, dick- und steifnackiger, rundköpfiger Kerl von schwarzem Haar, gedrungener Stirn, starken, feingerundeten Augenbrauen, schwarzen, glühenden, trübschimmernden, stets rollenden Augen, einer etwas gebogenen, feingerundeten, breitrückigen Nase, runden, dicken, auseinandergeworfenen Lippen, rundem, festem, hervorstehendem Kinn, runder eiserner Kinnlade, vollblütig, rotbraun, mit einer gewaltig klingenden und vollen Stimme. Das ist der Wundermann, Geisterseher, menschenfreundliche Arzt und

Helfer, der jahrelang in diesen Gegenden groß lebt, ohne daß je einer weiß, wo er das Geld hernimmt. Man kann nicht umhin, all den versteinerten Anbetern um ihn herum das Glück zu wünschen, daß einmal vor ihren Augen ein Mann sich die Mühe nähme, dasselbe unverschämte Wesen gegen ihn anzunehmen und ihn, so ganz wie er sie, von oben herab zu behandeln; sie sollten bald gewahr werden, was für eine elende Figur der leere Prahler dabei machen würde, der weder natürliche Gaben noch Bildung genug hat, sich gegen einen solchen Menschen nur eine einzige Minute zu halten. Körperlich stark müßte der Mann freilich sein, um im Notfall den Riesenknaben mit einer Hand zum Fenster hinaushalten zu können und ihm zwischen Hängen und Fallen die Beichte abzuhören.”

Daß dieser ehrliche Kaufmann kein Blatt vor den Mund nimmt, seht ihr. Aber er geht etwas weit. Denn es ist eben kein Zufal

l, daß Cagliostro die ersten 40 Jahre seines Lebens niemanden gefunden hat, der recht mit ihm fertig geworden wäre. Was die Ursache dieser Überlegenheit gewesen sein mag, darüber hat man die verschiedensten Vermutungen angestellt. Viele glauben, es sei sein Blick gewesen; es habe niemand, den er ansah, sich seinem Zwange entziehen können. Dazu kommt, daß die Menschen jener Zeit im Grunde sehr geneigt waren, solche Erfahrungen zu machen. Je weniger sie von Kirche, Priestertum usw. wissen wollten, desto mehr interessierten sie sich für eine Art natürlicher Zauberkräfte, die man damals im Menschen oder vielmehr zunächst im Tier in Gestalt des sogenannten Magnetismus zu entdecken glaubte. Und was Cagliostro an Wissen und Bildung abging, ersetzte er durch einen ungewöhnlichen Sinn für das Theatralische. Man muß sich nur einmal eine der Vorlesungen, wie er sie in allen Städten abhielt,

schildern lassen, um den ungeheuren Zulauf zu verstehen, den sie fanden:

Im schwarzen Talar, den schwarzen Hut mit der riesigen breiten Krempe auf dem Kopf, stand er in fast völlig verdunkeltem Saal, dessen Wände mit schwarzem Sammet bezogen waren, auf einer Art Thron unter einem Baldachin aus Brokat. Ehe er aber den Thron betrat, durchschritt er die sogenannte Stahlstraße, das war ein Gang, der von den vornehmsten unter den Anhängern geformt wurde, indem sie Spalier bildeten, über dem in der Mitte ihre erhobenen Degen sich kreuzten. Die Kerzen, die den Raum spärlich erhellten, standen in Gruppen von sieben oder von neun – Zahlen, denen Cagliostro eine besondere Bedeutung beilegte – auf Leuchtern. Dazu kam der Duft von Weihrauch, der aus kupfernen Gefäßen aufstieg, und das Spiel der Lichter in einer großen, mit Wasser gefüllten Karaffe, aus der Cagliostro selber die Zukunft vorhersagte oder durch ein Kind prophezeien ließ. Die Vorlesungen selbst aber begannen damit, daß er ein unheimliches Pergamentbuch hervorzog und daraus bunt durcheinander Beschwörungsformeln, Mittel zu Verfeinerung groben Tuches in Seide, zur Verwandlung kleiner Edelsteine in hühnereigroße usw. herunterlas. Ihr werdet nun vielleicht fragen, was wollte Cagliostro mit alledem? Man darf nicht denken, daß jemand, der nur gut leben und schön essen und trinken will, die Kraft und die Phantasie aufbringt, 20 Jahre lang Europa mit seinen Erfindungen in Atem zu halten. Es kam Cagliostro auf das erdichtete Königtum der Freimaurer, auf Macht mindestens ebensosehr wie auf Geld an. Dazu kommt aber noch etwas anderes. Es kann kein Mensch jahrzehntelang sein ganzes Leben in den Bann gewisser Phantasievorstellungen stellen; von dem ewigen Leben, dem Stein der Weisen, dem Siebenten Buch Mosis und ähnlichen Geheimnissen, die er gefunden haben will,

sprechen, ohne zuguterletzt selber etwas davon zu glauben. Oder genauer und richtiger gesagt: Cagliostro glaubte gewiß nicht, was er den Leuten erzählte, wohl aber glaubte er, daß seine Macht, ihnen die phantastischsten Lügen glaubhaft zu machen, in Wirklichkeit soviel wert sei wie der Stein der Weisen, das ewige Leben und das Siebente Buch Mosis zusammengenommen. Und das ist der Punkt, an dem in seinen Lügen der wahre Kern steckt. Cagliostro war wirklich ungeheuer stark durch den Glauben an sich selbst, durch den Glauben an seine Überzeugungskraft, seine Phantasie, seine Menschenkenntnis. Dieser Glaube muß sich bei ihm so gesteigert haben, daß er so etwas wie eine geheime Religion wurde, wenn auch eine andere als die, die er seinen Schülern beibrachte. Das ist ja auch, was Goethe an dem Mann so brennend interessiert hat, daß er, wie ihr auf der Schule gelernt habt oder lernen werdet, über ihn ein Drama "Der Großkophta" geschrieben hat. Was ihr aber da kaum hören werdet, das ist, daß Goethe selbst einmal den Cagliostro gespielt hat: nicht vor der Welt, aber vor Cagliostros Familie. Er hat in der "Italienischen Reise" erzählt, wie er in Palermo an der Gasthaustafel saß, das Gespräch auf Cagliostro und auf dessen arme Verwandte kam, die in Palermo wohnten; wie er, Goethe, da den Wunsch ausgesprochen hätte, die Familie dieses außergewöhnlichen Mannes kennenzulernen; wie schwer das gewesen sei, schließlich nur durchführbar, indem Goethe vorgab, Cagliostro selbst gesehen und Grüße an die Seinen von ihm mitbekommen zu haben, welche Hoffnung diese Begegnung in der Familie erweckte und wie Goethe selbst eben deswegen sich Vorwürfe über seine Vorspiegelungen gemacht habe. Wie er endlich, um dieser Vorwürfe ledig zu sein, nach der Rückkehr nach Weimar eine größere Summe an die arme Familie geschickt habe,

in der jedermann glaubte, ein Geschenk Cagliostros empfangen zu haben.

Ihr werdet merken, daß ich euch von dem eigentlichen Lebenslauf von Cagliostro nicht viel erzählt habe. Dabei will ich es auch lassen. Denn jede einzelne seiner Stationen ist an so viele und so verwickelte Geschichten gebunden, daß ihn zu erzählen ein großes Buch machen würde. Jedenfalls ist das Ende dieses Lebens die Geschichte vom Krug, der so lange zum Brunnen geht, bis er bricht. In 30 Jahren war Cagliostro schließlich so weit, daß überall, wohin er kam, alte und recht unangenehme Geschichten schlummerten, die nur auf sein Erscheinen warteten, um wieder in aller Leute Munde zu sein. Seine Stationen wurden kürzer und kürzer, und am Ende war es eine Flucht. In dieser Wendung zum Schlechten spielte eine große Zeitung, "Der europäische Kurier", eine so wichtige und komische Rolle, daß ich zum Schluß von ihr erzählen will. Unter den mannigfaltigen medizinischen und chemischen Albernheiten, die Cagliostro an den Mann zu bringen suchte, war die Geschichte vom Schwein. Er hat irgendwo drucken lassen, daß zu Medina, wo er bekanntlich herzustammen behauptete, die Einwohner sich von den Löwen, Tigern und Leoparden befreiten, indem sie Schweine mit Arsenik mästeten und sie sodann in die Wälder jagten, wo sie von den wilden Tieren zerrissen wurden und deren Tod verursachten. Morand, der Herausgeber des "Europäischen Kuriers", nahm diese Sache auf und fertigte sie nach Gebühr ab. Cagliostro aber erboste das sehr, und er ließ ihm eine merkwürdige Art von Herausforderung zukommen. Den 3. September 1786 ließ er ein Blatt drucken, in dem er den Morand einlud, mit ihm am 9. November ein auf medinische Art gemästetes Spanferkel zu essen, und wettete 5000 Gulden, daß Morand daran sterben, er aber gesund bleiben würde.

Nun ist es wirklich eine starke Zumutung, daß jemand sterben und außerdem noch 5000 Gulden wegen verlorener Wette dazuzahlen soll. Man kann sich denken, daß Morand dazu keine Lust hatte. Er verlegte sich vielmehr darauf, nunmehr in seinem "Europäischen Kurier" eine Sammlung aller Tatsachen und Gerüchte, die gegen Cagliostro sprachen, zu veranstalten. Dieser floh am Ende nach Rom, obwohl er seiner Verbindung mit den Freimaurern wegen an keinem Ort sich hätte weniger sicher fühlen können. Freunde verständigten ihn beizeiten von der Absicht der Inquisition, ihn gefangenzusetzen. Cagliostro aber war müde und blieb. 1789 ließ Papst Pius VI. ihn verhaften und ihn in der Engelsburg festsetzen und die Inquisition den Prozeß gegen ihn eröffnen. Das meiste, was wir heut von Cagliostro wissen, verdanken wir diesem Prozeß, der mit großer Genauigkeit, aber auch mit erstaunlicher Milde scheint geführt worden zu sein. Er mußte dennoch mit einem Todesurteil wegen Ketzerei enden. 1791 aber begnadigte der Papst Cagliostro zu lebenslänglicher Haft, und danach ist er, man weiß nicht genau wann, im Gefängnis von San Leone bei Urbino gestorben.

Lehren kann man, wenn man will, aus dieser Geschichte viele ziehen. Man kann es sich leicht machen und einfach sagen, daß die Dummen nicht alle werden. Wenn man aber genauer zusieht, ist da noch eine wichtigere Wahrheit auf dem Grunde der Geschichte von Cagliostro zu holen.

Ich habe am Anfang von der Aufklärung gesprochen, einem Zeitalter, in dem man gegen die Überlieferungen von Staat, Religion, Kirche sehr kritisch vorging und dem wir in der Tat große Fortschritte der Freiheit und der Kultur verdanken. Grade in diesem freien und kritischen Zeitalter der Aufklärung hat Cagliostro seine Künste mit so viel Erfolg spielen lassen. Wie war das möglich? Antwort: Gerade weil die Leute so fest davon überzeugt waren,

daß Übernatürliches nicht wahr sei, grade darum hatten sie sich nie Mühe gegeben, ernsthaft darüber nachzudenken, und mußten Cagliostro, der ihnen das Übernatürliche mit der Gewandtheit eines Taschenspielers vorgaukelte, zum Opfer fallen. Hätten sie weniger feste Überzeugungen und mehr Beobachtungsgabe gehabt, so hätte es ihnen nicht geschehen können. Das ist auch eine Lehre von dieser Geschichte, daß Beobachtungsgabe und Menschenkenntnis in vielen Fällen mehr wert sind als ein noch so fester und richtiger Standpunkt.

In: WB, GS, volume VII-1, fls. 188-194.

ERDBEBEN VON LISSABON

Habt ihr schon mal beim Apotheker warten müssen und zugeschaut, wie der ein Rezept macht? Auf einer Waage mit ganz feinen Gewichten wiegt er Gramm für Gramm oder Zehntel für Zehntel all die Stoffe und Stäubchen ab, die das fertige Pulver ausmachen. So wie dem Apotheker geht es mir, wenn ich euch in der Funkstunde etwas erzähle. Meine Gewichte sind die Minuten, und ganz genau muß ich's abwiegen, wieviel von dem, wieviel von jenem, damit die Mischung auch richtig wird. – Nanu, werdet ihr da sagen, wieso? Wenn Sie vom Erdbeben von Lissabon erzählen wollen, na, dann fangen Sie doch an, wie es anfing. Und dann erzählen Sie weiter, was da passiert ist. Aber wenn ich's so machte, ich glaube nicht, daß euch das Spaß machen würde. Ein Haus nach dem andern stürzt ein, eine Familie nach der andern kommt um; die Schrecken des um sich greifenden Feuers und die Schrecken des Wassers, die Dunkelheit und die Plünderungen und der Jammer der Verwundeten und die Klagen derer, die auf der Suche nach ihren Angehörigen sind – das zu hören und nichts als das, würde niemandem lieb sein, und gerade das sind ja auch die Dinge, die bei jeder großen Naturkatastrophe mehr oder weniger dieselben sind.

Das Erdbeben aber, das Lissabon am 1. November 1755 vernichtet hat, war nicht nur ein Unheil wie tausend andere, sondern in vielem einzigartig und merkwürdig. Und von dem, worin es das war, will ich euch erzählen. Erstens einmal ist es allerdings eines der größten und vernichtendsten gewesen, die jemals stattfanden. Aber nicht nur darum hat es, wie wenige Dinge, in jenem Jahrhundert die ganze Welt erregt und beschäftigt. Die Zerstörung

von Lissabon, das war damals so, als würde man heute sagen, die Zerstörung von Chicago oder von London. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts stand Portugal noch auf der Höhe seiner gewaltigen Kolonialmacht. Lissabon war eine der reichsten Handelsstädte der Erde; sein Hafen an der Mündung des Tejo war jahraus, jahrein voller Schiffe und eingesäumt von den gewaltigen Handelshäusern der englischen, französischen, deutschen, vor allem der Hamburger Kaufleute. 30 000 Häuser zählte die Stadt und weit über 250 000 Einwohner, von denen ungefähr der vierte Teil bei diesem Erdbeben umkam. Der Hof des Königs war berühmt durch seine Strenge und seinen Glanz, und in den vielen Beschreibungen, die in den Jahren vor dem Erdbeben von der Stadt Lissabon erschienen sind, kann man die seltsamsten Dinge von der steifen Feierlichkeit lesen, mit der an den Sommerabenden auf dem Hauptplatze der Stadt, dem Rucio, die Höflinge und ihre Familien in ihren Karossen sich ein Stelldichein gaben und, ohne aus ihren Wagen zu steigen, ein Weilchen miteinander plauderten. Vom König von Portugal nun gar hatte man eine so erhabene Vorstellung, daß eines der vielen Flugblätter, welche genaue Beschreibungen des Unglücks in ganz Europa verbreiteten, sich gar nicht darüber fassen kann, daß ein so großer König davon mitbetroffen wurde. "Doch wie das Unglück", so schreibt dieser seltsame Zeitungsmann, "erst dann in seiner Größe erscheint, wenn es überstanden ist, so kann ein jeder die klägliche Vorstellung von diesem erschrecklichen Fall sich am besten machen, wenn er die Umstände bedenkt, daß ein großer König mit seiner Gemahlin von allen Menschen verlassen in einer Karosse einen ganzen Tag im erbärmlichsten Zustande zugebracht." Die Flugblätter, in denen man dergleichen liest, vertraten damals die Stelle der Zeitungen. Von Augenzeugen verschaffte sich, wer es konnte, möglichst vollständige Berichte, die er dann drucken ließ

und verkaufte. Und aus einem solchen Bericht, wie er auf Grund der Erlebnisse eines in Lissabon ansässigen Engländers damals entstand, will ich euch nachher auch etwas vorlesen.

Daß aber dies Ereignis die Leute so ungeheuer bewegte, zahllose Flugblätter darüber von Hand zu Hand gingen, ja noch fast 100 Jahre später neue Berichte davon erschienen, das hat nun noch einen besonderen Grund. Dieses Erdbeben nämlich war seiner Auswirkung nach das umfassendste, von welchem man je gehört hat. Über ganz Europa bis nach Afrika hin verspürte man es, und man hat berechnet, daß es mit seinen entferntesten Ausläufern die ungeheure Fläche von zweieinhalb Millionen Quadratkilometern erfaßt hat. Die stärksten Erschütterungen reichten bis zu den Küsten Marokkos einerseits, bis zu den Küsten Andalusiens und Frankreichs andererseits. Die Städte Cádiz, Jerez und Algeciras wurden fast vollkommen vernichtet. In Sevilla zitterten die Türme der Kathedrale nach einem Augenzeugen wie Schilfrohr im Winde. Die gewaltigsten Erschütterungen jedoch pflanzten sich durch das Meer fort. Von Finnland bis Holländisch-Indien spürte man die gewaltige Wasserbewegung und hat berechnet, daß die Erschütterung des Ozeans von der portugiesischen Küste bis an die Elbmündung sich mit ungeheurer Schnelligkeit, nämlich einer Viertelstunde, fortpflanzte. Soviel von dem, was gleichzeitig mit dem Unheil verspürt wurde. Mehr noch als dies aber hat die Phantasie der damaligen Menschen beschäftigt, was in den Wochen vorher an seltsamen Naturereignissen beobachtet wurde, die man dann nachträglich, und wohl nicht immer mit Unrecht, als Vorzeichen des künftigen Unheils ansah. So brachen zwei Wochen vor dem Unglückstage auf einmal in Locarno, in der Südschweiz, Dämpfe aus der Erde, die in zwei Stunden sich in einen roten Nebel verwandelt hatten, der gegen Abend als ein purpurner

Regen niederfiel. Von der Zeit an will man fürchterliche Orkane, verbunden mit Wolkenbrüchen und Überschwemmungen, in Westeuropa beobachtet haben. Acht Tage vor der Erschütterung war die Erde bei Cádiz mit einer Menge ausgekrochenen Gewürms bedeckt.

Niemand hat sich damals mit diesen merkwürdigen Vorgängen mehr beschäftigt als der große deutsche Philosoph Kant, von dem manche von euch immerhin vielleicht den Namen schon einmal gehört haben. Der war zur Zeit, als das Erdbeben stattfand, ein junger Mann von 24 Jahren, war weder vorher noch ist er später je aus Königsberg, seiner Heimat, herausgekommen, aber mit einem ungeheuren Eifer hat er alle Nachrichten, die er von diesem Erdbeben bekommen konnte, zusammengestellt, und eine kleine Schrift, die er darüber verfaßte, ist eigentlich der Anfang der wissenschaftlichen Erdkunde in Deutschland gewesen. Bestimmt der Anfang der Erdbebenkunde. Gern würde ich euch etwas über den Weg erzählen, den diese Wissenschaft von jener Schilderung des Erdbebens von 1755 bis heute gemacht hat. Aber da muß ich behutsam sein, damit unser Engländer, von dem ich euch doch noch die Beschreibung seiner Erlebnisse bei dem Erdbeben vorlesen will, nicht ganz ins Gedränge gerät. Er wartet schon ungeduldig, weil er nach 150 Jahren, wo sich niemand um ihn gekümmert hat, wieder einmal zu Wort kommen will, und erlaubt mir, euch von dem, was wir heute über Erdbeben wissen, nur ein paar Worte zu sagen. Eins zuvor: so wie ihr euch die Sache vorstellt, ist sie nicht. Denn ich wette, wenn ich jetzt eine kleine Pause machen könnte und euch dann fragte, wie ihr versuchen würdet, ein Erdbeben zu erklären, ihr würdet zuerst an die Vulkane denken. Wirklich sind ja Vulkanausbrüche oft mit Erdbeben verbunden oder wenigstens von ihnen verkündet worden. So haben denn auch 2000 Jahre lang

von den alten Griechen bis Kant und noch weiter bis ungefähr zum Jahre 1870 die Leute geglaubt, die Erdbeben kämen von den feurigen Gasen, Dämpfen im Erdinnern und ähnlichem. Als man dann aber der Sache mit Meßinstrumenten und mit Berechnungen, von deren Schärfe und Feinheit ihr euch keine Vorstellung machen könnt – und von denen auch ich mir kaum eine mache – kurz, als man die Sache nachprüfte, ergab sich etwas ganz anderes, jedenfalls für die großen Erdbeben, wie das von Lissabon eines war. Die entstehen nicht aus dem tiefsten Erdinnern, das man sich auch heute noch flüssig oder besser gesagt schlammartig, wie einen Feuerschlamm, vorstellt, sondern durch Vorgänge in der Erdrinde. Die Erdrinde, das ist eine Schicht von ungefähr 3000 km Dicke. In dieser Schicht ist andauernd Unruhe; andauernd verschieben sich die Massen in ihr, wobei sie immer wieder versuchen, in ein Gleichgewicht miteinander zu kommen. Von den Gründen, die dieses Gleichgewicht stören, kennt man einige, andere ist man in unaufhörlicher Arbeit im Begriff zu erforschen. Soviel steht fest, daß die wichtigsten Veränderungen vor sich gehen durch die andauernde Abkühlung der Erde. Durch sie entstehen ungeheure Spannungen in den Gesteinsmassen, unter deren Einwirkung diese schließlich zerrissen werden und in einer Umlagerung, die wir als Erdbeben spüren, ein neues Gleichgewicht suchen. Andere Veränderungen kommen zustande durch die Verwitterung der Gebirge, die also leichter, durch die Anschwemmungen des Meeresbodens, der also schwerer wird. Stürme, wie sie vor allen Dingen im Herbst um die Erde sausen, erschüttern ihrerseits deren Oberfläche, und endlich ist man dabei festzustellen, welche Kräfte durch die Anziehung fremder Weltkörper auf die Erdoberfläche ausgeübt werden. – Aber, könnt ihr sagen, wenn das so ist, dann kann doch der Erdboden eigentlich niemals zur Ruhe kommen,

dann muß es doch fortwährend Erdbeben geben. Ihr habt recht, so ist es. Die ungeheuer feinen Erdbebeninstrumente, die es heute gibt – allein in Deutschland haben wir 13 Erdbebenwarten in verschiedenen Städten –, diese feinen Instrumente stehen nie ganz still, das will sagen: die Erde bebt immer, nur so, daß wir zumeist nichts davon spüren.

Desto schlimmer, wenn plötzlich aus heiterm Himmel dieses Beben verspürbar wird. Aus heiterm Himmel – das ist ganz wörtlich zu nehmen. “Denn”, so schreibt unser Engländer, der nun endlich zu Wort kommt, “die Sonne schien in ihrem vollen Glanze. Der Himmel war völlig rein und klar, und nicht das geringste Anzeichen von irgendeinem Naturereignisse zu spüren, als zwischen 9 und 10 Uhr morgens, da ich am Schreibtisch saß, mein Tisch eine Bewegung erlitt, die mich, da ich gar keine Ursache erkannte, ziemlich überraschte. Indem ich eben noch über die Ursache nachdachte, erzitterte das Haus von oben bis unten. Unter der Erde erbebt ein Donner, als ob ein Gewitter in großer Ferne sich entlade. Jetzt legte ich aber doch schnell die Feder weg und sprang auf. Die Gefahr war groß, doch Hoffnung blieb, daß die Sache ohne Schaden ablaufen werde; allein der nächste Augenblick machte dem Zweifel ein Ende. Es ließ sich ein furchtbares Geprassel hören, als ob alle Gebäude in der Stadt zusammenstürzten. Auch mein Haus wurde so erschüttert, daß die oberen Stockwerke auf der Stelle einstürzten, und die Zimmer, in denen ich wohnte, schwankten so, daß alles Gerät über den Haufen fiel. Jeden Augenblick erwartete ich, erschlagen zu werden, denn die Mauern barsten und aus den Fugen stürzten große Steine heraus, während die Dachbalken überall fast schon in der freien Luft schwebten. In dieser Zeit aber verfinsterte sich der Himmel so, daß man keinen Gegenstand mehr erkennen konnte. Es trat eine ägyptische Finsternis ein, entweder

als Folge des unermesslichen Staubes, den die einstürzenden Häuser verursachten, oder weil sich eine Menge schwefeliger Dünste aus der Erde entwickelten. Endlich erhellte sich die Nacht wieder, die Gewalt der Stöße ließ nach; ich bekam einige Fassung und blickte umher. Mir wurde klar, daß ich bis dahin mein Leben einem kleinen Zufall verdankte; wäre ich nämlich angekleidet gewesen, so hätte ich mich sicher sofort auf die Straße geflüchtet und wäre von den zusammenstürzenden Gebäuden erschlagen worden. Ich warf mich geschwind in Schuhe und Rock und stürzte nun auf die Straße, nach dem St. Pauls Kirchhof zu, auf dessen Höhe ich am sichersten zu sein glaubte. Niemand war imstande, die Straße, wo er wohnte, noch zu erkennen, viele wußten gar keine Antwort zu geben, wie ihnen geschehen wäre, alles war zerstreut und keines wußte, wo das Seinige oder die Seinigen hingekommen waren. Auf der Höhe des Kirchhofs war ich nun Zeuge eines schrecklichen Schauspiels: soweit das Auge ins Meer hin schweifen konnte, wogten eine Menge Schiffe und stießen miteinander zusammen, als ob der heftigste Sturm wüte. Mit einem Mal versank der mächtige Kai am Ufer und alle Menschen, die sich auf ihm in Sicherheit glaubten. Die Boote und die Fahrzeuge, auf denen so viele Rettung suchten, wurden zu gleicher Zeit eine Beute des Meeres.“ Es war, wie man aus anderen Berichten weiß, ungefähr eine Stunde nach dem zweiten und verheerendsten Erdstoße, daß jene ungeheure Wasserwoge von 20 m Höhe, die der Engländer von fern sah, auf die Stadt einstürzte. Als die Flutwelle zurücklief, erschien das Bett des Tejo plötzlich ganz trocken; ihr Rückstoß war so gewaltig, daß sie das ganze Wasser vom Flusse mitriß. “Als der Abend”, so schließt der Engländer, “sich auf die verödete Stadt niedersenkte, schien sie ganz ein Feuermeer zu werden: es war so hell, daß man einen Brief lesen konnte. An 100 Orten mindestens stiegen die Flammen

empor und wüteten sechs Tage lang. Was das Erdbeben verschont hatte, verzehrten sie. Versteinert von Schmerz starrten Tausende nach ihnen hin, indessen Weiber und Kinder alle Heiligen und Engel um Hilfe anflehten. Die Erde bebte zugleich immerfort, mehr oder weniger, oft eine Viertelstunde ununterbrochen.”

Soviel von diesem Unglückstage, dem 1. November 1755. Das Unheil, das er brachte, ist eines der ganz wenigen, denen die Menschheit heute noch so machtlos gegenübersteht wie vor 170 Jahren. Doch auch hier wird die Technik Mittel finden, sei es auch nur auf dem Umwege über die Vorhersage. Vorläufig freilich sind, wie es scheint, die Sinnesorgane mancher Tiere unseren feinsten Instrumenten noch überlegen. Besonders Hunde sollen schon tagelang vor dem Ausbruch von Erdbeben eine so unverkennbare Unruhe zeigen, daß man in gefährdeten Gegenden auf den Erdbebenwarten ihrer sich als Helfer bedient. Damit sind meine 20 Minuten um, und ich hoffe, sie sind euch nicht lang geworden.

In: WB, GS, volume VII-1, fls. 220-226.

EIN AUSSENSEITER MACHT SICH BEMERKBAR. ZU S. KRACAUER, DIE ANGESTELLTEN

Uralt, vielleicht so alt wie das Schrifttum selber, ist in ihm der Typus des Mißvergnügten. Thersites, der homerische Lästler, der erste, zweite, dritte Verschworene der Shakespeareschen Königsdramen, der Nörgler aus dem einzigen großen Drama des Weltkrieges, sind wechselnde Inkarnationen dieser einen Gestalt. Aber der literarische Ruhm der Gattung scheint ihren lebendigen Exemplaren nicht Mut gemacht zu haben. Sie pflegen anonym und verschlossen durchs Dasein zu gehen, und für den Physiognomiker ist es schon ein Ereignis, wenn einer aus der Sippe sich einmal bemerkbar macht und auf offener Straße erklärt, daß er nicht mehr mitspielt. So ganz namentlich freilich auch der nicht, mit dem wir es diesmal zu tun haben. Ein lakonisches S. vor dem Nachnamen warnt uns, zu schnell uns einen Vers auf seine Erscheinung zu machen. Auf andere Weise begegnet der Leser diesem Lakonismus im Innern: als Geburt der Humanität aus dem Geiste der Ironie. S. tut einen Blick in die Säle des Arbeitsgerichts und das unbarmherzige Licht enthüllt ihm selbst hier "nicht eigentlich armselige Menschen, sondern Zustände, die armselig machen". Soviel steht immerhin fest: daß dieser Mann nicht mehr mitspielt. Daß er es ablehnt, für den Karneval, den die Mitwelt aufführt, sich zu maskieren – sogar den Doktorhut des Soziologen hat er zu Hause gelassen –, und daß er sich grobianisch durch die Masse hindurchrempelt, um hie und da einem besonders Kessen die Maske zu lüften.

Leicht zu verstehen, wenn er sich dagegen verwahrt, sein Unternehmen eine Reportage nennen zu lassen. Erstens sind neuberliner Radikalismus und neue Sachlichkeit, diese Paten der

Reportage, ihm in gleichem Maße verhaßt. Zweitens läßt sich ein Störenfried, der die Maske lüftet, nicht gerne einen Porträtisten schimpfen. Entlarven ist diesem Autor Passion. Und nicht als orthodoxer Marxist, noch weniger als praktischer Agitator, dringt er dialektisch ins Dasein der Angestellten, sondern weil dialektisch eindringen heißt: entlarven. Marx hat gesagt, daß das gesellschaftliche Sein das Bewußtsein bestimmt, zugleich aber, daß erst in der klassenlosen Gesellschaft das Bewußtsein jenem Sein adäquat werde. Das gesellschaftliche Sein im Klassenstaat, folgt daraus, ist in dem Grade unmenschlich, daß das Bewußtsein der verschiedenen Klassen ihm nicht adäquat, sondern nur sehr vermittelt, uneigentlich und verschoben entsprechen kann. Und da ein solches falsches Bewußtsein der unteren Klassen im Interesse der oberen, der oberen in den Widersprüchen ihrer ökonomischen Lage begründet liegt, so ist die Herbeiführung eines richtigen Bewußtseins – und zwar erst in den Unterklassen, welche von ihm alles zu erwarten haben – die erste Aufgabe des Marxismus. In diesem Sinne, und ursprünglich nur in ihm, denkt der Verfasser marxistisch. Freilich führt gerade sein Vorhaben ihn um so tiefer in den Gesamtaufbau des Marxismus, als die Ideologie der Angestellten eine einzigartige Überblendung der gegebenen ökonomischen Wirklichkeit, die der des Proletariers sehr nahe kommt, durch Erinnerungs- und Wunschbilder aus dem Bürgertum darstellt. Es gibt heute keine Klasse, deren Denken und Fühlen der konkreten Wirklichkeit ihres Alltags entfremdeter wäre als die Angestellten. Mit anderen Worten aber will das heißen: Die Anpassung an die menschenunwürdige Seite der heutigen Ordnung ist beim Angestellten weiter gediehen als beim Lohnarbeiter. Seiner indirekteren Beziehung zum Produktionsprozeß entspricht ein viel direkteres Einbegriffensein in gerade jene Formen

zwischenmenschlicher Beziehung, die diesem Produktionsprozeß entsprechen. Und da die Organisation das eigentliche Medium ist, in welchem die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen sich abspielt – das einzige übrigens auch in dem sie könnte überwunden werden –, so kommt der Verfasser notwendig zu einer Kritik am Gewerkschaftswesen.

Diese Kritik ist nicht partei- oder lohnpolitisch. Sie ist auch weniger mit einer Stelle zu belegen als aus allen herauszulesen. Kracauer hat es nicht mit dem zu tun, was die Gewerkschaft für den Angestellten leistet. Er fragt: Wie schult sie ihn? Was tut sie, um ihn aus dem Bann von Ideologien zu befreien, die ihn fesseln? Bei der Antwort auf diese Fragen kommt nun sein konsequentes Außenseitertum ihm sehr zu statten. Er ist auf nichts von alledem festgelegt, womit Autoritäten, um ihn zur Ruhe zu verweisen, auftrumpfen könnten. Die Gemeinschaftsidee? Er entlarvt sie als Spielart eines wirtschaftsfriedlichen Opportunismus. Der höhere Bildungsgrad des Angestellten? Er nennt ihn illusorisch und beweist, wie ohnmächtig der verstiegene Anspruch auf Bildung den Angestellten in der Wahrung seiner Rechte macht. Die Kulturgüter? Sie fixieren, heißt für ihn, jener Meinung Vorschub zu leisten, derzufolge “die Nachteile der Mechanisierung mit Hilfe geistiger Inhalte zu beseitigen seien, die wie Medikamente eingeflößt werden”. Diese ganze ideologische Konstruktion “ist selber noch ein Ausdruck der Verdinglichung, gegen deren Wirkungen sie sich richtet. Sie wird von der Auffassung getragen, daß die Gehalte fertige Gegebenheiten darstellten, die sich ins Haus liefern lassen wie Waren.” In solchen Sätzen spricht nicht nur die Stellung zu einem Problem. Dies ganze Buch ist vielmehr Auseinandersetzung mit einem Stück vom Alltag, bebautem Hier,

gelebtem Jetzt geworden. Der Wirklichkeit wird so sehr zugesetzt, daß sie Farbe bekennen und Namen nennen muß.

Der Name ist Berlin, das dem Verfasser die Angestelltenstadt par excellence ist; so sehr, daß er sich durchaus bewußt ist, einen wichtigen Beitrag zur Physiologie der Hauptstadt geliefert zu haben. "Berlin ist heute die Stadt der ausgesprochenen Angestelltenkultur; das heißt einer Kultur, die von Angestellten für Angestellte gemacht und von den meisten Angestellten für eine Kultur gehalten wird. Nur in Berlin, wo die Bindungen an Herkunft und Scholle soweit zurückgedrängt sind, daß das Weekend große Mode werden kann, ist die Wirklichkeit der Angestellten zu erfassen." Zum Weekend gehört auch der Sport. Die Kritik der Sportbegeisterung unter den Angestellten beweist, wie wenig der Verfasser gesonnen ist, seine ironische Behandlung der Kulturideale bei Wohlgesinnten durch ein desto innigeres Bekenntnis zur Natur wettzumachen, weit entfernt. Der Instinktunsicherheit, wie sie von der herrschenden Klasse gezüchtet wird, tritt hier gerade der Literat als Wahrer unverdorbenen sozialer Instinkte entgegen. Er hat sich auf seine Stärke besonnen, die darin besteht, die bürgerlichen Ideologien, wenn schon nicht restlos, so in allem zu durchschauen, wo sie noch mit dem Kleinbürgertum in Verbindung stehen. "Die Ausbreitung des Sports", heißt es bei Kracauer, "löst nicht Komplexe auf, sondern ist unter anderem eine Verdrängungserscheinung großen Stils; sie fördert nicht die Umgestaltung der sozialen Verhältnisse, sondern ist insgesamt ein Hauptmittel der Entpolitisierung." Und noch entschiedener an anderer Stelle: "Man richtet ein vermeintliches Naturrecht gegen das heutige Wirtschaftssystem auf, ohne sich darüber klar zu sein, daß gerade die Natur, die sich ja auch in den kapitalistischen Begierden verkörpert, einer seiner mächtigsten Verbündeten ist und ihre ungebrochene Verherrlichung zudem der

planmäßigen Organisation des Wirtschaftslebens widerstreitet.“ Dieser Naturfeindschaft entspricht, daß der Verfasser eben da “Natur” denunziert, wo die herkömmliche Soziologie von Entartungen reden würde. Ihm dagegen ist ein gewisser Reisender in Tabakfabrikaten, die Keßheit und Versiertheit selber, Natur. Daß bei so konsequenter Durchdenkung der Ökonomik, die den elementaren, um nicht zu sagen, den barbarischen Charakter der Produktions- und Tauschverhältnisse noch in ihren heutigen, abgezogenen Formen aufdeckt, die vielberufene Mechanisierung einen sehr anderen Akzent gewinnt als sie für die Sozialpastoren ihn besitzt, bedarf kaum des Hinweises. Wieviel verheißungsvoller ist diesem Betrachter der seelenlose mechanisierte Handgriff des ungelernten Arbeiters, als das so ganz organische “Moralisch-Rosa”, das nach der unschätzbaren Formulierung eines Personalchefs der Teint des guten Angestellten zeigen soll. Moralisch-Rosa – das ist also die Farbe, die die Wirklichkeit des Angestellendaseins bekennt.

Die Redeblyume des Personalchefs beweist, in welchem Grade der Jargon der Angestellten mit der Sprache des Verfassers kommuniziert, welch Einverständnis zwischen diesem Außenseiter und der Sprache des Kollektivs ist, auf das er es abgesehen hat. Ganz von selbst erfahren wir, was Blutorange und Radfahrer, was Schleimtrompeten und Prinzessinnen sind. Und je genauer wir mit alldem Bekanntschaft machen, desto mehr sehen wir, wie Erkenntnis und Menschlichkeit in Spitznamen und Metaphern geflüchtet sind, um dem breitspurigen Vokabular der Gewerkschaftssekretäre und Professoren aus dem Wege zu gehen. Oder handelt es sich in all den Artikeln zur Erneuerung, Durchseelung, Vertiefung der Lohnarbeit weniger um ein Vokabular als um eine Pervertierung der Sprache selber, die mit dem innigsten Wort die schäbigeste

Wirklichkeit, mit dem vornehmsten die gemeinste, mit dem friedfertigsten die feindseligste deckt? Wie dem auch sei, es liegen in Kracauers Analysen, besonders der akademischen tayloristischen Gutachten, Anfänge der lebendigsten Satire, die ja längst sich aus dem politischen Witzblatt zurückzog, um einen epischen Spielraum zu beanspruchen, der der Unermeßlichkeit ihres Gegenstandes entspricht. Ach, diese Unermeßlichkeit ist Trostlosigkeit. Und je gründlicher sie aus dem Bewußtsein der von ihr erfaßten Schichten verdrängt ist, desto schöpferischer erweist sie sich – dem Gesetz der Verdrängung gemäß – in der Bilderzeugung. Es liegt sehr nahe, die Vorgänge, in denen eine unerträglich angespannte ökonomische Situation ein falsches Bewußtsein erzeugt, mit denen zu vergleichen, die den Neurotiker, den Geisteskranken aus unerträglich angespannten Privatkonflikten zu seinem falschen Bewußtsein führen. Solange wenigstens die marxistische Lehre vom Überbau nicht durch die dringend erforderliche von der Entstehung des falschen Bewußtseins ergänzt ist, wird es kaum anders möglich sein, als die Frage: Wie entsteht aus den Widersprüchen einer ökonomischen Situation ein ihr unangemessenes Bewußtsein? nach dem Schema der Verdrängung zu beantworten. Die Erzeugnisse des falschen Bewußtseins gleichen Vexierbildern, in denen die Hauptsache aus Wolken, Laub und Schatten nur eben hervorlugt. Und der Verfasser ist bis in die Inserate der Angestelltenzeitungen herabgestiegen, um jene Hauptsachen ausfindig zu machen, die in den Phantasmagorien von Glanz und Jugend, Bildung und Persönlichkeit vexierhaft eingebettet erscheinen: nämlich Konversationslexika und Betten, Krepptohlen, Schreibkrampf-Federhalter und Qualitätspianos, Verjüngungsmittel und weiße Zähne. Aber das Höhere begnügt sich nicht mit der Phantasieexistenz, und setzt sich seinerseits im Alltag

des Betriebes genau so vexierhaft durch wie das Elend im Glanz der Zerstreung. So erkennt Kracauer im neopatriarchalischen Bureaubetrieb, der schließlich auf unbezahlte Überstunden hinauskommt, das Schema der mechanischen Orgel, der verschollene Klangfolgen entsteigen, oder in der Fingerfertigkeit der Stenotypistin die kleinbürgerliche Trostlosigkeit der Klavieretüde. Die eigentlichen Symbolzentralen dieser Welt sind die "Pläsierkasernen", der stein-, vielmehr der stückgewordene Wunschtraum des Angestellten. In der Durchforschung dieser "Asyle für Obdachlose" erweist die traumgerechte Sprache des Verfassers ihre ganze Verschlagenheit. Erstaunlich, wie sie gefügig all diesen stimmungsvollen Künstlerkellern, all diesen lauschigen Alkasaren, all diesen intimen Mokkauchten sich anschmiegt, um sie als ebenso viele Schwellungen und Geschwüre abgegossen dem Licht der Vernunft preiszugeben. Wunderkind und enfant terrible in einer Person, plaudert der Verfasser hier aus der Traumschule. Und viel zu sehr ist er im Bilde, um diese Anstalten etwa nur als Verdummungsinstrumente im Interesse der herrschenden Klasse betrachten und ihr die alleinige Verantwortung für sie geben zu wollen. So eingreifend seine Kritik am Unternehmertum ist, es teilt für ihn, als Klasse betrachtet, mit der ihm untergebenen den Charakter des Subalternen zu sehr, um als eigentlich bewegende Kraft und zurechnungsfähiger Kopf im Wirtschaftschaos anerkannt werden zu können.

Auf politische Wirkung, wie man sie heute versteht – auf demagogische also – wird diese Schrift nicht nur um solcher Einschätzung des Unternehmertums willen verzichten müssen. Das Bewußtsein – um nicht zu sagen das Selbstbewußtsein davon wirft Licht auf des Verfassers Abneigung gegen alles, was mit Reportage und neuer Sachlichkeit zusammenhängt. Diese linksradikale Schule

mag sich gebärden wie sie will, sie kann niemals die Tatsache aus der Welt schaffen, daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast nie einen Proletarier schafft. Warum? Weil ihm die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung von Kindheit auf ein Produktionsmittel mitgab, das ihn auf Grund des Bildungsprivilegs mit ihr und, das vielleicht noch mehr, sie mit ihm solidarisch macht. Diese Solidarität kann sich im Vordergrund verwischen, ja zersetzen; fast immer aber bleibt sie stark genug, den Intellektuellen von der ständigen Alarmbereitschaft, der Frontexistenz des wahren Proletariats streng auszuschließen. Kracauer hat mit diesen Erkenntnissen Ernst gemacht. Darum ist seine Schrift im Gegensatz zu den radikalen Modeprodukten der neuesten Schule ein Markstein auf dem Wege der Politisierung der Intelligenz. Dort der Horror von Theorie und Erkenntnis, der sie der Sensationslust der Snobs empfiehlt, hier eine konstruktive theoretische Schulung, die sich weder an den Snob noch an den Arbeiter wendet, dafür aber etwas Wirkliches, Nachweisbares zu fördern imstande ist: nämlich die Politisierung der eigenen Klasse. Diese indirekte Wirkung ist die einzige, die ein schreibender Revolutionär aus der Bürgerklasse heute sich vorsetzen kann. Direkte Wirksamkeit kann nur aus der Praxis hervorgehen. Er aber wird sich arrivierten Kollegen gegenüber in Gedanken an Lenin halten, dessen Schriften am besten beweisen, wie sehr der literarische Wert politischer Praxis, die direkte Wirkung von dem rüden Fakten- und Reportierkram entfernt ist, der sich heut für sie ausgiebt.

So steht von Rechts wegen dieser Autor am Schluß da: als ein Einzelner. Ein Mißvergnügter, kein Führer. Kein Gründer, ein Spielverderber. Und wollen wir ganz für sich uns in der Einsamkeit seines Gewerbes und Trachtens ihn vorstellen, so sehen wir: Einen Lumpensammler frühe im Morgenrauen, der mit seinem Stock

die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgebliebenen Kattune “Menschentum”, “Innerlichkeit”, “Vertiefung” spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen. Ein Lumpensammler, frühe – im Morgengrauen des Revolutionstages.

F: Die Gesellschaft 7 (1930).

In: WB, GS, volume III, fls. 219-225.

EIN BUCH FÜR DIE, DIE ROMANE SATT HABEN

Vor kurzem erschien ein Buch "Men without women"¹. Es ist eine Novellensammlung. Hier aber soll von einer Sammlung von Essays die Rede sein, die es sämtlich mit wirklichen Menschen zu tun haben: Mystikern, Ärzten, Seefahrern, Dichtern; Deutschen, Schweizern, Engländern, Spaniern. Immer am Leitfaden ihrer Selbstbiographie oder ihrer Werke. Und auch dies Buch – "Studien zur europäischen Literatur" von Fritz Ernst² – könnte gut "Männer ohne Frauen" betitelt sein. Nicht, daß sie alle unverheiratet, geschweige frauenlos geblieben wären. Aber es ist das Männliche, das, je nachdem, keines Trostes Bedürftige oder das Untröstbare, worum es dem Autor zu tun war. Es muß ein solches Buch vielleicht hin und wieder geschrieben werden, um einem klar zu machen, wie üppig, wie besonnen und wie schlaff die Lebenszüge "großer Männer" meistens dargestellt werden. Die Sätze unseres Autors dagegen möchte man mit einem Baldachin vergleichen. Sie ehren, aber beschatten zugleich, wen sie meinen.

Solche Darstellung trifft kein Wissen, dem nicht eine moralische Haltung sich innig verbindet. Hier ist es nicht die Bewunderung, die so oft zum Unartikulierten oder Banalen führt, sondern besonnene in Erfahrung begründete Dankbarkeit. "Les Egyptiens avoient une loi contre l'ingratitude. Cette loi s'est perdue." So steht nicht umsonst als Motto vor diesem Bande. Dankbarkeit: denn jede einzelne dieser trostentrückten Existenzen ist dem Verfasser selber Trost geworden. Nicht ihr bloßes Dasein an sich, noch weniger aber dessen Produkte, sondern die verlassenenen, die verwüsteten Lebensbreiten als Nährboden seltener, verborgenster Heilkräuter. Wirkliche Dankbarkeit leitet den Mann, sein Blick

für das versteckte, entscheidende Kennzeichen ist der des Kindes, das Kräuter für einen Kranken sammelt. Ein Schwyzer Kind, von dem wir vielleicht einmal ein zweites Chrut und Uchrut für die arme Europa erwarten können. Daß er die Wunderkräfte der Sprache kennt, beweist nicht sein Reichtum an Themen allein, sondern mehr noch die Haltung, mit der er sie darbringt. Etwas wie diesen "Pestalozzi" findet man nicht leicht ohne ihn. "Das Wunder Pestalozzi" ruft der Verfasser, aber dann rechtfertigt er solchen Titel mit ganz einfachen, ungerührten Feststellungen. "Er durfte nicht das Ungewöhnliche, sondern nur das Gewöhnliche auf unerhörte Art vollbringen." "Es scheint keinen menschlichen Mangel zu geben, den zu beheben ihn nicht Leidenschaft ergriffen hätte." Oder er stellt die wohltemperierte Öde von Gontscharows Existenz dar und belegt sie mit dem trübseligsten Emblem: "Sein Lieblingstier war das uralte Steckenpferd der Klugheit, nämlich der gemäßigte Fortschritt, insbesondere solange sich dieser mit dem Bereich materieller Dinge begnügte." Es ist ein im hohen literarischen Sinne farbloses Buch; denken wir an Gide, der den Deutschen die höchste Stilkunst, die Fähigkeit rein zeichnerischer Darstellung abspricht, so werden wir ihn hier mit Freuden Lügen strafen. Kann man denn sicherer und silberstiftiger über Kügelgens "Jugenderinnerungen eines alten Mannes" schreiben, als mit den Worten: "Es geht eine eigentümlich greifbare Treue durch das Ganze"? Die Darstellung Kügelgens macht neben der Pestalozzis nicht nur den Gipfel, sondern auch das Grundmotiv dieses Buches sichtbar: das gedämpfteste, Dantesche "Besiegt siegt er im Gnadenüberschwange".

Dem Verfasser ist nichts so nahe gegangen wie dies Bezwungenwordensein im Leben der Großen. Seine Kunst ist, aus Frost und Nebel, in dem ihr Dasein verstrich, die Wintersonne ihrer

Unsterblichkeit zu locken. Mit nichts anderem, als ungeblendet einen Lichtkern fixieren zu können, läßt die erstaunliche Anziehungskraft dieses Buchs sich vergleichen.

F: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 25.5.1930.

In: WB, GS, volume III, fls. 228-230.

GABRIELE ECKEHARD, *DAS DEUTSCHE BUCH IM ZEITALTER DES BAROCK*

Es ist selten, daß Sammler als solche sich der Öffentlichkeit vorstellen. Sie wünschen als Wissenschaftler, als Kenner, zur Not auch als Besitzer zu passieren, aber sehr selten als das, was sie vor allem doch sind: als Liebhaber. Diskretion pflegt ihre stärkste, Freimut ihre schwächste Seite zu sein. Wenn ein großer Sammler den Prachtkatalog seiner Schätze veröffentlicht, repräsentiert er zwar seine Sammlung, in den seltensten Fällen aber sein Sammlergenie. Von diesen Regeln bildet das vorliegende Buch eine rühmliche Ausnahme. Ohne gerade Katalog zu sein, repräsentiert es eine der stattlichsten Privatsammlungen deutscher Barockliteratur; ohne gerade Entstehungsgeschichte der Sammlung zu sein, enthält es die Impulse, aus denen sie sich gebildet hat. Man redet so gerne von dem "persönlichen Verhältnis", das ein Sammler zu seinen Sachen habe. Im Grunde scheint diese Wendung eher geschaffen, die Haltung, die sie anerkennen will, zu bagatellisieren, sie als unverbindliche, als liebenswürdig-launische hinzustellen. Sie führt irre. Launisch sind Sammler vielleicht – doch im Sinne des französischen *lunatique* – nach den Launen des Mondes. Spielball sind sie vielleicht – aber von einer Göttin – nämlich der *τύχη*. Am ehesten aber wird man die Gemeinde der wahren Sammler als die der Zufallsgläubigen, der Zufallsanbeter zu bezeichnen haben. Nicht nur darum, weil sie alle wissen, daß ihr Besitz sein Bestes dem Zufall dankt, sondern weil sie in ihren Besitztümern selber den Spuren des Zufalls nachjagen, weil sie Physiognomiker sind, die da glauben, daß nichts so Ungereimtes, Unberechenbares, Unvermerktes den Dingen zustoßen könne, daß es in ihnen seine Spuren nicht hinterlasse.

Diese Spuren sind es, denen sie nachgehen: der Ausdruck des Geschehenen entschädigt sie tausendfach für die Unvernunft des Geschehens. – Soviel um anzudeuten, warum es die Sammlerin und nicht nur die Verfasserin dieser Schrift rühmt, wenn wir sie eine Adeptin der Physiognomik nennen. Was sie vom Einband, von der Druckweise, der Erhaltung, dem Preis, der Verbreitung der Werke, mit denen sie es zu tun hat, aufzeichnet, sind ebenso viele Verwandlungen zufälligen Geschickes in mimischen Ausdruck. So von Büchern zu reden, wie sie es tut, ist das Vorrecht des Sammlers. Hoffen wir, daß dem Beispiel, das hier – bis in Ausstattung und Illustration hinein – gegeben wird, so viele folgen, als wenige ihm vorangingen. Daß unter diesen wenigen aber der Beste – Karl Wolfskehl – ein Liebhaber des Barock ist, das zeigt, daß es für den wahren Büchersammler wenige gleich adäquate Gegenstände seiner Liebe gibt wie eben die Bücher des deutschen Barockzeitalters.

F: Die literarische Welt, 6.6.1930.

In: WB, GS, volume III, fls. 236-237.

BRIEFE VON MAX DAUTHENDEY

“Ich bin deutscher Schriftsteller und habe in Europa in Petersburg, Berlin, München, London, Stockholm, Paris, Venedig und Sizilien Literatur, Malerei und Musik studiert.” So schreibt, Oktober 1897, Dauthendey – und zwar aus Mexiko, das die Reihe seiner außereuropäischen Reiseziele eröffnet. Japan und Neu-Guinea, Colorado und Niederländisch-Indien sollten folgen.

Also ein Reisebrief-Buch? Kaum. Denn eine andere Exotik spricht aus ihm viel kräftiger als die entlegener Länderstriche, welche dieser Dichter gern in den gleichen satten Farben schildert, mit denen schon die Heimat ihn berauscht. Was diesem Buch den Hauptreiz gibt, das ist, um es mit einem Wort zu sagen, die Exotik des Jugendstils. Die Briefe, die es bekannt macht, sind ein außerordentlich wertvolles Dokument dieser von den Historikern noch vernachlässigten Geistesbewegung. Bereits die Namen, die in ihnen – wenn auch selten als Adressaten eine Rolle spielen, deuten darauf hin: Klinger und Munch, Sattler und Böcklin unter bildenden Künstlern und unter Dichtern Wille und Dehmel, Schlaf und Scheerbart, Strindberg und Przybyszewski.

Gelegentlich taucht auch George auf, mit einer kurzen Bemerkung, die die Wiedergabe lohnt: “Stefan George” – so heißt es 1893 – “lebt meist in Paris und ist auf der Durchreise von Wien hier. Er sagte mir unter anderem, meine Sachen wären das einzige, was jetzt in der ganzen Literatur als vollständig neu dastehe. Es wäre eine eigenartige Kunst, die reicher genießen lasse als Musik und Malerei, da sie beides zusammen sei.” Derart naive Formeln sind durchaus nicht ohne Wert – von dem der Seltenheit ganz abgesehen. Man begegnet ihnen nur an versteckten Stellen, in der

Frühzeit von geistigen Bewegungen. Sie sagen vieles von dem, was später zu verdecken die Aufgabe gereifterer Formeln ist.

Sosammelte sich damals unterm Zeichen der neuromantischen Bewegung nicht nur die wiederkehrende Bereitschaft für die Sprache der großen Dichtung – Klopstocks, Hölderlins – und mithin nicht nur die Revolte gegen Plattheiten der Naturalisten, sondern auch ein starkes Aufgebot des Bürgertums, mit dem zum letzten Mal der Versuch gemacht wurde, die Dichtung in dem Kreis der übrigen Reiz- und Genußprodukte festzuhalten. Daher denn das Paradoxon des Jugendstils, in dem ein hoher idealischer Elan sich nur in üppigen und schwelgerischen oder morbiden und gebrochenen Situationen und Stimmungen zum Ausdruck bringen kann: ein Paradoxon, das sowohl am Drama von Ibsen sich bewährt wie an der Lyrik Georges. In ihrer Haltung und im Lebensstil entspricht dem die Boheme, in deren Kreis Max Dauthendey heraufkam und die heute in Nebeln einer Vorzeit zu liegen scheint. “Euch Lieben hätte ich”, so schildert er ein abendliches Fest bei Dehmel, “gern das Vergnügen gegönnt, diese Tafel zu sehen, wie sie angebrochen war, und in der schwellenden Üppigkeit die strotzende silberne Bowle wie eine schwere Silberdolde in der Mitte, und die Rubingläser und die grünen venezianischen Drachengläser und dazwischen die satten, roten Orangen auf dem Kristall und dem Damast, und mitten zwischen dem Metall und Glas hohe bleiche Orchideen, blaßlila und in feuchtem Schmelz und stolz aufgestiegen und schwer gebeugt.” Die Flammenlinie des Jugendstils ist’s, die in diesen Blüten aufzüngelt und nicht anders muß die Tafel gewesen sein, an der Ejler Lövborg “in Schönheit sterben” wollte.

Dauthendey aber, der bei aller Feinnervigkeit gewichtige Reserven an Lebenskraft und Lebenslust besaß, fand einen Ausweg, der ihn bald in klarere Gesellschaft und in bessere Luft entrückte.

Er fand ihn als der Träumer, der er war, indem er seinem Traum zu Schiffe folgte. So sah er weit mehr als die halbe, so schrieb er die "geflügelte" Erde und kam in die Gesellschaft jenes großen Planetenbürgers, der Paul Scheerbart hieß und der in einer Sprache, die so klar und farblos ist wie Glas, die größten Linsen zur Vorschau in die Zukunft geschliffen hat. Nun blieb zwar Dauthendey ein Träumer, während Scheerbart bei seiner Linsenschleiferei – wie einst Spinoza – Weiser wurde. Doch viel von den Geschöpfen, welche jener in der Zukunft oder im Weltraum sichtete, spricht aus den Sätzen, die, in einem dieser Briefe, die mexikanische Reise vorbereiten: "Ihr habt mir immer gesagt, daß Mexiko zu heiß sei. Für eine tiefe und ernste Kunst kann wohl keine noch so große Hitze ein Hindernis sein. Die Abende und Nächte auf den Bergen werden uns große Eingebungen schenken, und wir werden von den Bergen auf die Erde niederbücken wie Könige im Reich der Kunst. Und wir sind dann Kinder vom Herz des Weltalls. Ich kann mir auf diesen Bergen nur große Bauten und breite einfache Architektur und große Statuen denken. Und dort kann nichts Kleines sein."

So kündigt der noch ungestalte Wunsch, Werke zu schaffen, die weiter reichen als Werke einzelner, sich an. Er greift noch taumelnd aus, nach Plänen einer "neuen Religion für die Massen", einer "neuen Sprache". Das heißt nur, daß die Zeit für die Erfüllung noch nicht gekommen war und das erklärt die weiten Fahrten, auf denen der Dichter die eigene Sehnsucht zu betäuben suchte. Bei einer dieser "Studienfahrten" wurde er durch den Krieg, der ausgebrochen war, von seiner Heimat abgeschnitten. Mehr als drei Jahre harrete er auf Java, bald auf das Ende jenes Krieges, bald auf eine Chance, nach Europa zu gelangen. Die Briefe dieser Jahre sind durchzogen von dem Verlangen, seine Frau und Würzburg, seine Vaterstadt, zu sehen. Die zeitgenössischen Ereignisse in ihrem

Wechsel spiegeln sich in ihnen kaum. Doch desto schärfer werfen kommende bisweilen ihren Schatten auf die Blätter.

“Aus diesem Krieg erhebt Europa nie mehr zur alten Macht ... Die Erde häutet sich. Das alte Europa verblutet. Der alte Erdteil Asien ist an der Reihe, aufzuleben und die Führung der Erde zu übernehmen. Was hilft es, wenn Deutschland auch siegt! Die Welt ist nicht bloß ein Futterplatz. Wir haben kein leitendes Ideal mehr. Das Christentum ist abgestorben. Hier in Asien feiert man wenigstens das Leben als ein geräuschloses tägliches heiliges Fest.”

Zwei Monate vor Waffenstillstand ist dann Dauthendey gestorben. Als er auf seine Reise ging, da war die Erde eine Farbkugel, um die die luftigen Schleier neuer Sprache und neuer Dichterinbrunst flatterten. Doch als die Reise endete, da war die gleiche Erde rot gefärbt und in der Luft standen die Fluggeschwader, Bomben auf sie herabzuwerfen. Das Leben hatte aufgehört, geräuschlos zu sein und selbst der Tod, es sei denn, daß man ihm in den Bergwäldern Tosaris begegnete, wo die Erde dies schwärmerische Leben mütterlich mit einem frühzeitigen Ende lohnte.

**F: Detlev Holz [pseudônimo], Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 30.4.1933.
In: WB, GS, volume III, fls. 383-386.**

AM KAMIN

Von Oscar Wilde erzählt man: Einmal fand er sich in einem Kreis von Leuten, und die Rede war von der Langeweile. Jeder hatte ein Sprüchlein; Wilde schwieg bis zuletzt. Erwartungsvoll sah man ihn an. Da sagte er: "Wenn ich mich langweile, dann nehme ich mir einen guten Roman, setze mich ans Kaminfeuer und schaue ihm zu."

In der Tat, diese beiden passen gut zueinander: ein loderndes Kaminfeuer und ein aufgeschlagener Roman. Und weil wir einen solchen in Händen halten – jetzt, 25 Jahre nach dem ersten Erscheinen, ist das Hauptwerk Bennetts übersetzt –, wollen wir, ohne ihn zu schließen, einen Blick ins Kaminfeuer werfen. So phantasielos ist ja keiner, daß ihm beim Blick in den Kamin nicht etwas einfällt. Wir wollen sehen, warum das Schauspiel, das er eröffnet, uns ein Gleichnis des Romans ist. Der Leser von Romanen hält es anders als der, der sich in ein Gedicht vertieft oder der einem Drama folgt. Er ist vor allem einsam, wie nicht nur der Mann im Publikum, sondern auch der, der ein Gedicht liest, es nicht ist. Der eine ist in die Masse eingesackt und nimmt an ihrer Stellungnahme teil, der andere bereit, an einen Partner sich zu wenden und seine Stimme dem Gedicht zu leihen. Der Leser des Romans ist einsam, und für eine gute Weile. Mehr als das: in dieser Einsamkeit bemächtigt er sich seines Stoffes eifersüchtiger, ausschließlicher als jene beiden anderen. Er ist bereit, ihn gleichsam spurlos sich zu eigen zu machen, ja ihn förmlich zu verzehren. Denn er vernichtet, er verschlingt den Stoff wie Feuer Scheiter im Kamin. Die Spannung, die das Werk durchzieht, gleicht sehr dem Luftzug, der die Flammen im Kamin ermuntert und ihr Spiel belebt.

Dies Gleichnis zeigt ein anderes Bild, als man es meist in der Erörterung des Romans als Gattung erkennen wollte. Jene geht in Deutschland von Friedrich Schlegel aus. So blieb es denn nicht ohne Folgen, daß dieser nichts als die Kunstform im Roman – die Formen eines Cervantes oder eines Goethe – erkennen wollte, keinesfalls jedoch das breite Fundament des Epischen. Dies Fundament teilt der Roman mit der Erzählung, und am meisten tritt es bei den Engländern zutage: Scott, Dickens, Thackeray, Stevenson und Kipling bleiben auch als Romancier vor allem Erzähler. Erzähltes strömt durch sie ins Buch und strömt auch als Geschichte wieder aus ihm aus. Flaubert dagegen, der in dieser Sache den Widerpart verkörpert, mochte noch so oft sich seine Sätze selbst mit lauter Stimme vorlesen: die rhythmische Vollkommenheit, die er derart zu prüfen dachte, schließt den Leser nur um so schalldichter ins Innere seiner grandiosen Werke ein. Satz drängt in ihnen sich in der Tat an Satz wie Stein an Stein im Mauerwerk. Mehr hat es nicht bedurft, um – sehr zum Nutzen der anspruchsvollen Impotenz – die Mystik der “Konstruktion” mit ihrem Widerhall sonorer “Prosodie” in Kurs zu setzen. Wenn aber der Roman ein Bau ist, dann viel weniger im Sinn des Architekten als der Magd, die Hölzer im Kamin aufschichtet. Nicht haltbar, sondern brennbar soll er sein. [...]

Das Werk ist in vier Bücher eingeteilt; sein letztes ist überschrieben “Was das Leben bringt”. Und dessen beide Schlußkapitel heißen “Sophies Ende” und “Konstanzens Ende”. Das ist von allen Gaben, die es bringt, die sicherste: das Ende. Das zu sagen, braucht es Romane freilich nicht. Doch ist nicht darum der Roman bedeutend, weil er uns fremdes Schicksal darstellt, sondern weil dies unter der Flamme, die es frißt, die Wärme an uns abgibt, welche wir aus unserm eigenen nie gewinnen. Das, was den

Leser immer wieder zu ihm zwingt, ist seine höchst geheimnisvolle Gabe, ein fröstelndes Leben am Tod zu wärmen.

F: Frankfurter Zeitung, 23.5.1933.

In: WB, GS, volume III, fls. 388-392.

GÜNTHER VOIGT, *DIE HUMORISTISCHE FIGUR BEI JEAN PAUL*

Vor kurzem hat Kommerell in einem umfangreichen Buch Jean Pauls Gestalt im Spiegel seiner Humoristen aufzufangen gesucht und ihn dabei vor einem weiten und bedeutsamen Hintergrund dargestellt. Jean Paul, gefolgt von Schoppe, Leibgeber, Roquairol, Marggraf und seinen übrigen Trabanten, erschien als Sachwalter ihrer "unpassenden Verkörperung". Auch Voigt ist nicht entgangen, daß die humoristische Person bei Jean Paul ein "Spiegelbild des Dichters" ist. Der Hintergrund aber, den er in diesem Spiegel zu fangen sucht, ist weniger der ewiger Verhältnisse und Mißverhältnisse im Reiche der Gestalt als – seinen eigenen Worten nach – ein geisteswissenschaftlicher, der der Bestimmung "des mit Jean Paul erreichten Grades des Humors" dient. Zur Lösung dieser Frage bringt die Einleitung der Schrift, in der Geschichte und Funktion der humoristischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert erörtert werden, wertvolle Ansätze. Hier interessiert zumal das Unternehmen, das Frühwerk von Jean Paul gewissermaßen als abgekürzte Wiederholung eines Entwicklungsganges dargestellt zu sehen, der in Formen der Satire (Wieland), des utopisch-rhapsodischen Humors (Hamann) und des elegischen (Hippel) die Elemente gestellt hatte, aus denen dann die Meisterwerke Jean Pauls die Synthese gewonnen haben. Zutreffend hält, in dieser Einleitung, der Autor den Versuchen, allgemein Jean Paul als Typ des Humoristen überhaupt zu fassen, entgegen, dieser Typus sei "nichts anderes als eine konstante Form für wechselnde geistesgeschichtliche Gehalte. Und die ›Gestalt‹ des Humoristen bei Jean Paul ist mithin nicht von dem ›Typus‹, sondern

von ihrem Gehalt her zu erfassen.“ – Wir wagen nicht zu sagen, daß es dem Verfasser geglückt sei, dies vorzügliche Programm nach seinem ganzen Umfang auszufüllen. Es hätte dazu eines echten historischen Horizonts bedurft, der ja niemals mit dem der bloßen Literatur-, ja auch nur der bloßen Geistesgeschichte zusammenfällt. Insbesondere Jean Pauls Werk aber greift in Tiefen des Volkstums und der Tradition hinab, die von den zeitgenössischen romantischen Philosophen nur trübe und verschwommen gespiegelt werden. Nichtsdestoweniger sind sie es, vor denen der Schluß der ernsten und gediegenen Arbeit das Bild des Dichters zu beschwören sucht. Sie mündet nämlich in eine theologische Interpretation. “Der Dichter Jean Paul tritt ... aus dem Kreise der Poeten der Zeit in den Kreis des Theologen, des Mystikers.” So der Verfasser. Die Apotheose, die er seinem Dichter dergestalt zuteil werden läßt, ist auf die Untersuchungen gestützt, die Benjamin in seinem “Ursprung des deutschen Trauerspiels” über die Allegorie angestellt hat. Kein Kenner des Jean Paulschen Stils kann zweifeln, daß die Allegorie ihm wesensverwandt ist. Doch hätte das nicht hindern, vielmehr nahelegen müssen, aus der geschichtlichen Bestimmung, die die allegorische Betrachtungsweise in der genannten Schrift gefunden hat, Handhaben für die andersartige des Jean Paulschen Standorts zu gewinnen. Leider hat Voigt das nicht unternehmen wollen. Er hat zu kurz gegriffen und sich so um seine besten Chancen oft betrogen. Was hier als theologische Quintessenz einer großen Dichtung erscheint, ist viel weniger das eigentliche Bekenntnis des Poeten als vielmehr die Materie seines Schaffens, die er in seiner Dichtung nicht verklärt, sondern überwunden hat. Die “ganze mitverwandte Welt”, die Jean Paul, wie, nach einem schönen Worte, alles Vollendete ausspricht, ist gewiß weniger die der Schellingschen Spekulation als die irdische, bunte und

kümmerliche, reiche und bedrückte des deutschen Lesepublikums um achtzehnhundert, dem Jean Paul eine Habe, die es vergessen hatte, aus der Zeitenferne ans Herz legte.

**F: Detlev Holz [pseudônimo], Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 24.6.1934.
In: WB, GS, volume III, fls. 421-423.**

IWAN BUNIN

Bunin ist ein Repräsentant des alten Rußland, dem er durch sein Schaffen und seine literarische Laufbahn verbunden ist. Im Jahre 1908 erhielt er von der russischen Akademie den Puschkin-Preis, ihre höchste Auszeichnung. Bekanntlich ist diese Würde ihm neuerdings durch die Verleihung des Nobelpreises im internationalen Maßstab bestätigt worden. Von deutschen Lesern ist Bunin schon längst und zumal als Novellist geschätzt gewesen.

Sein bekanntestes Buch "Der Herr aus San Francisco" Iwan Bunin, Der Herr aus San Francisco. Novellen. Übersetzt von Käthe Rosenberg. Berlin 1922 ist eine Sammlung trauriger oder satirischer, in jedem Fall herber Geschichten, die einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen hatten. Dem vorliegenden Werk Iwan Bunin, Im Anbruch der Tage. Arssenjews Leben. (Übertragen von J. Steinberg. Berlin 1922 haben Jugenderinnerungen des Verfassers zum Vorwurf gedient. Es erhebt sich nur selten über den stofflichen Reiz, den man dem – heute schon entlegenen – Gegenstande nicht absprechen kann. Der Verfasser stammt aus einer alten Adelsfamilie und ist auf dem großen Gute seines Vaters herangewachsen. Den patriarchalischen Verhältnissen, aus denen er kommt, hat er, wie der Familie, wie der Landschaft, seine ganze Liebe bewahrt. In diese friedliche Umwelt tritt die dichterische Berufung, die in den Jünglingsjahren an den Verfasser ergeht, als überwältigendes Geschehen ein, das dem Jüngling den Blick auf alle Sorgen und Probleme des späteren Daseins verstellt. Bunin erinnert sich dieses Geschehens nicht ohne eine oft gerührte Ironie. Aber sei es die unvollkommene Gestaltung des Stoffes im Urtext, sei es eine öfters

nachlassende Übersetzung – es fehlt dieser Ironie die Frische, dieser Rührung die Diskretion.

Häufig begnügt sich Bunin, in sehr kurzen Kapiteln Stimmungen des Augenblicks aufleben zu lassen. Das ist, wenn es überhaupt eine Form ist, eine sehr anspruchsvolle. Zu ihr passen nicht offenkundige Lässigkeiten. Selbst in einem Durchschnittsroman liest man ungern im Verlauf einundderselben Handlung “Die Nacht war angebrochen”, auf der unmittelbar darauffolgenden Seite “Die Nacht war noch nicht angebrochen” (Seite 242/243). Im Zuge einer getragenen, ja manchmal rhetorischen Darstellung ist solch ein Verfahren anstößig. Diese Jugenderinnerungen fügen dem Ruhm Bunins nichts hinzu.

F: Assinado com as iniciais D. H., de Detlev Holz [pseudônimo], Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 24.6.1934.

In: WB, GS, volume III, fls. 426-427.

MAX BROD, *FRANZ KAFKA*

Das Buch ist durch den fundamentalen Widerspruch gekennzeichnet, der zwischen der These des Verfassers einerseits, seiner Haltung andererseits obwaltet. Dabei ist die letztere danach angetan, die erstere einigermaßen zu diskreditieren, zu schweigen von den Bedenken, die sich gegen diese sonst erheben. Die These ist, daß Kafka sich auf dem Wege zur Heiligkeit befunden habe (S. 65). Die Haltung des Biographen ihrerseits ist die vollendeter bonhommie. Der Mangel an Distanz ist ihre markanteste Eigentümlichkeit.

Daß sich diese Haltung zu dieser Ansicht des Gegenstandes finden konnte, beraubt das Buch von vornherein seiner Autorität. Wie sie es tat, das illustriert z.B. die Redewendung, mit der (S. 127) "unser Franz" dem Leser auf einem Photo vor Augen geführt wird. Intimität mit den Heiligen hat ihre bestimmte religionsgeschichtliche Signatur; nämlich den Pietismus. Brods Haltung als Biograph ist die pietistische einer ostentativen Intimität; mit anderen Worten die pietätloseste, die sich denken läßt.

Dieser Unreinlichkeit in der Ökonomie des Werkes kommen Gepflogenheiten zugute, die der Verfasser sich in seiner Berufstätigkeit hat erwerben mögen. Jedenfalls ist es kaum möglich, die Spuren journalistischen Schlendrians bis hinein in die Formulierung seiner These zu übersehen: "Die Kategorie der Heiligkeit ... ist überhaupt die einzig richtige, unter der Kafkas Leben und Schaffen betrachtet werden kann." (S. 65) Ist es nötig, anzumerken, daß Heiligkeit eine dem Leben vorbehaltene Ordnung ist, der das Schaffen unter gar keinen Umständen zugehört? und bedarf es des Hinweises darauf, daß das Prädikat der Heiligkeit

außerhalb einer traditionell begründeten Religionsverfassung einfach eine belletristische Floskel ist?

Es fehlt Brod jedes Gefühl für die pragmatische Strenge, die von einer ersten Lebensgeschichte Kafkas zu fordern ist. "Von Luxushotels wußten wir nichts und waren dennoch unbeschwert lustig." (S. 128) Infolge eines auffallenden Mangels an Takt, an Sinn für Schwellen und Distanzen fließen Feuilletonschablonen in einen Text ein, der durch seinen Gegenstand zu einiger Haltung verpflichtet wäre. Das ist minder der Grund als ein Zeugnis dafür, wie sehr jede originäre Anschauung von Kafkas Leben Brod versagt geblieben ist. Besonders anstößig wird dieses Unvermögen, der Sache selbst gerecht zu werden, wo Brod (S. 242) auf die berühmte testamentarische Verfügung zu sprechen kommt, in der Kafka ihm die Vernichtung seines Nachlasses auferlegt. Hier wenn irgendwo wäre der Ort gewesen, grundsätzliche Aspekte von Kafkas Existenz aufzurollen. (Er war offenbar nicht gewillt, vor der Nachwelt die Verantwortung für ein Werk zu tragen, um dessen Größe er doch wußte.)

Die Frage ist seit Kafkas Tod vielfach erörtert worden; es lag nahe, hier einmal innezuhalten. Allerdings hätte sie für den Biographen die Einkehr bei sich selbst mit sich geführt. Kafka mußte den Nachlaß wohl dem vertrauen, der ihm den letzten Willen nicht würde tun wollen. Und weder der Testator noch auch sein Biograph würden bei solcher Betrachtung der Dinge zu Schaden kommen. Aber sie verlangt die Fähigkeit, die Spannungen zu ermessen, von denen Kafkas Leben durchzogen war.

Daß diese Fähigkeit Brod abgeht, erweisen die Stellen, an denen er unternimmt, Kafkas Werk oder Schreibweise zu erläutern. Es bleibt da bei dilettantischen Ansätzen. Die Sonderbarkeit in Kafkas Wesen und Schreiben ist gewiß nicht, wie Brod meint, eine

“scheinbare” und ebenso wenig kommt man den Darstellungen Kafkas mit der Erkenntnis bei, daß sie “nichts als wahr” (S. 68) sind. Derartige Exkurse über Kafkas Werk sind danach angetan, Brods Auslegung seiner Weltanschauung von vorneherein problematisch zu machen. Wenn Brod von Kafka aussagt, daß dieser etwa auf der Linie von Buber gestanden habe (S. 241), so heißt das, den Schmetterling in dem Netz zu suchen, über das er im Hin- und Herflattern seinen Schatten wirft. Die “gleichsam realistisch-jüdische Deutung” (S. 229) des “Schlosses” unterschlägt die abstoßenden und die grauenhaften Züge, mit denen die obere Welt bei Kafka ausgestattet ist, zugunsten einer erbaulichen Auslegung, die gerade dem Zionisten suspekt sein müßte.

Gelegentlich denunziert sich diese Bequemlichkeit, die ihrem Gegenstande so wenig ansteht, selbst einem Leser, der es nicht genau nimmt. Es ist Brod vorbehalten geblieben, die vielschichtige Problematik von Symbol und Allegorie, die ihm für die Auslegung Kafkas erheblich scheint, am Beispiel des “standhaften Zinnsoldaten” zu illustrieren, der ein vollgültiges Symbol darum vorstelle, weil er nicht nur “viel ... in die Unendlichkeit Verlaufendes ausdrückt”, sondern “uns auch mit seinem persönlich detaillierten Schicksal als Zinnsoldat” (S. 237) nahekommt. Man möchte wohl wissen, wie sich das Davidsschild im Lichte einer solchen Symboltheorie ausnimmt.

Ein Gefühl für die Schwäche seiner eigenen Kafka-Interpretation macht Brod gegen die von andern empfindlich. Daß er das nicht so törichte Interesse der Surrealisten an Kafka wie die teilweise bedeutenden Auslegungen der kleinen Prosa durch Werner Kraft mit einer Handbewegung beiseiteschiebt, wirkt nicht angenehm. Darüber hinaus sieht man ihn bemüht, auch die künftige Kafka-Literatur zu entwerten. “So könnte

man erklären und erklären (man wird es auch noch tun), doch notwendigerweise ohne Ende." (S. 69) Der Akzent, der auf der Klammer liegt, fällt ins Ohr. Daß die "vielen privaten akzidentellen Mängel und Leiden Kafkas" zum Verständnis seines Werkes mehr beitragen als theologische Konstruktionen (S. 213), hört man von dem jedenfalls nicht gern, der Entschlossenheit genug besitzt, seine eigene Darstellung Kafkas unter dem Begriff der Heiligkeit vorzunehmen. Die gleiche wegwerfende Gebärde gilt allem, was Brod bei seinem Zusammensein mit Kafka störend vorkommt – der Psychoanalyse ebenso wie der dialektischen Theologie. Sie erlaubt es ihm, Kafkas Schreibweise der "erlogene[n] Exaktheit" Balzacs (S. 69) zu konfrontieren (wobei er nichts anderes als jene durchsichtigen Rodomontaden im Sinn hat, die von Balzacs Werk und seiner Größe gar nicht zu trennen sind).

Das alles stammt nicht aus Kafkas Sinn. Brod verfehlt allzu oft die Fassung, die Gelassenheit, die diesem eigen war. Es gibt keinen Menschen, sagt Joseph de Maistre, den man nicht mit einer maßvollen Meinung für sich gewinnen kann. Brods Buch wirkt nicht gewinnend. Es überschreitet das Maß sowohl in der Art, in welcher er Kafka huldigt, als in der Vertrautheit, mit der dieser von ihm behandelt wird. Beides hat wohl in dem Roman sein Vorspiel, dem seine Freundschaft zu Kafka als Vorwurf diente. Ihm Zitate entnommen zu haben, stellt unter den Mißgriffen dieser Lebensbeschreibung keineswegs den geringsten dar. Daß in diesem Roman – "Zauberreich der Liebe" – Fernerstehende eine Verletzung der Pietät gegen den Verstorbenen sehen konnten, wundert den Verfasser, wie er geseht. "Wie alles mißverstanden wird, so auch dies ... Man entsann sich nicht, daß Platon sich auf ähnliche, allerdings weit umfassendere Art sein ganzes Leben lang seinen Lehrer und Freund Sokrates als lebendig weiterwirkend, als

mitlebenden, mitdenkenden Wegbegleiter dem Tode abgetrotzt hatte, indem er ihn zum Helden fast aller Dialoge machte, die er nach des Sokrates Tod schrieb.” (S. 82)

Es ist wenig Aussicht, daß Brods “Kafka” einmal unter den großen gründenden Dichterbiographien, in der Reihe des Schwabschen Hölderlin, des Franzos’schen Büchner, des Bächtholdschen Keller, wird genannt werden können. Desto denkwürdiger ist sie als Zeugnis einer Freundschaft, die nicht zu den kleinsten Rätseln in Kafkas Leben gehören dürfte.

Tiposcrito com correções à mão. Benjamin-Archiv, Ts 1526-1530.

In: WB, GS, volume III, fts. 526-529.

GISÈLE FREUND, *LA PHOTOGRAPHIE EN FRANCE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE*

Vor acht bis zehn Jahren hat man begonnen, die Geschichte der Photographie zu erforschen. Man kennt eine Anzahl, meist illustrierter Arbeiten über ihre Anfänge und ihre frühen Meister. Es ist dieser jüngsten Publikation vorbehalten geblieben, den Gegenstand im Zusammenhang mit der Geschichte der Malerei zu behandeln. Gisèle Freunds Studie stellt den Aufstieg der Photographie als durch den Aufstieg des Bürgertums bedingt dar und macht diese Bedingtheit in glücklicher Weise an der Geschichte des Porträts einsichtig. Von der unter dem ancien regime am meisten verbreiteten Porträttechnik, der kostspieligen Elfenbeinminiatur ausgehend, zeigt die Verfasserin die verschiedenen Verfahren auf, die um 1780, das heißt sechzig Jahre vor Erfindung der Photographie, auf eine Beschleunigung und Verbilligung, damit auf eine weitere Verbreitung der Nachfrage nach Porträts hinzielten. Die Beschreibung des Physiognotrace als eines Mittelgliedes zwischen Porträtminiatur und photographischer Aufnahme zeigt musterergütig, wie technische Gegebenheiten gesellschaftlich transparent gemacht werden können. Die Verfasserin legt dann weiter dar, wie die technische Entwicklung ihren der gesellschaftlichen angepaßten Standard in der Photographie erreicht, durch die das Porträt breiten Bürgerschichten erschwinglich wird. Sie führt aus, wie die Miniaturisten die ersten Opfer der Photographie in den Reihen der Maler wurden. Sie berichtet endlich über die theoretische Auseinandersetzung zwischen Malerei und Photographie um die Jahrhundertmitte.

Die Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, wurde damals mit dem leidenschaftlichen Anteil eines Lamartine, Delacroix, Baudelaire verhandelt, die Vorfrage wurde nicht erhoben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe. Die Verfasserin hat das Entscheidende gut gesehen. Sie stellt fest, wie hoch dem künstlerischen Niveau nach eine Anzahl der frühen Photographen gestanden haben, die ohne künstlerische Präentionen zu Werke gingen und mit ihren Arbeiten nur einem engen Freundeskreise vor Augen kamen. "Der Anspruch der Photographie, eine Kunst zu sein, wurde gerade von denen erhoben, die aus der Photographie ein Geschäft machten." (S. 49) Mit andern Worten: der Anspruch der Photographie, eine Kunst zu sein, ist gleichzeitig mit ihrem Auftreten als Ware. Das stimmt zu dem Einfluß, welchen die Photographie als Reproduktionsverfahren auf die Kunst selber nahm. Sie isolierte sie vom Auftraggeber, um sie dem anonymen Markte und seiner Nachfrage zuzuführen.

Die Methode des Buches ist an der materialistischen Dialektik ausgerichtet. Seine Diskussion kann ihre Ausbildung fördern. Darum sei ein Einwand gestreift, der nebenher den wissenschaftlichen Ort dieser Forschung näher bestimmen mag. "Je größer", schreibt die Verfasserin, "das Genie des Künstlers ist, desto besser reflektiert sein Werk, und zwar gerade kraft der Originalität seiner Formgebung, die Tendenzen der ihm gleichzeitigen Gesellschaft." (S. 4) Was an diesem Satze bedenklich scheint, ist nicht der Versuch, die künstlerische Tragweite einer Arbeit mit Rücksicht auf die gesellschaftliche Struktur ihrer Entstehungszeit zu umschreiben; bedenklich ist nur die Annahme, diese Struktur erscheine ein für alle Mal unter dem gleichen Aspekt. In Wahrheit dürfte sich ihr Aspekt mit den verschiedenen Epochen ändern,

die ihren Blick auf das Werk zurücklenken. Seine Bedeutung mit Rücksicht auf die gesellschaftliche Struktur seiner Entstehungszeit definieren, kommt also vielmehr darauf hinaus, seine Fähigkeit, zu der Epoche seiner Entstehungszeit den ihr entlegensten und fremdesten Epochen einen Zugang zu geben, aus der Geschichte seiner Wirkungen zu bestimmen. Solche Fähigkeit hat Dantes Gedicht für das zwölfte Jahrhundert, Shakespeares Werk für das elisabethanische Zeitalter an den Tag gelegt.

Die Klarstellung der hier angedeuteten Frage ist umso wichtiger als die Formulierung von Freund auf eine These zurückzuführen droht, die ihren drastischsten und zugleich fragwürdigsten Ausdruck bei Plechanow gefunden hat. "Je größer ein Schriftsteller ist", so heißt es in Plechanows Polemik gegen Lanson, "desto stärker und einsichtiger hängt der Charakter seines Werkes vom Charakter seiner Epoche ab, oder mit anderen Worten (Sperrung vom Referenten): desto weniger läßt sich in seinen Werken jenes Element ausfindig machen, das man das ›persönliche‹ nennen könnte."

F: Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938).

In: WB, GS, volume III, fls. 542-544.

GRETE DE FRANCESCO, *DIE MACHT DES CHARLATANS*

Mit welchen Mitteln Personen oder Gruppen Einfluß auf Massen ausüben können, das ist ein verhältnismäßig neuer Gegenstand des Nachdenkens. Vom Altertum bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts war die Redekunst unter diesen Mitteln das einzige eines näheren Studiums würdige. Im Laufe des genannten Jahrhunderts wurde es durch die Photographie, die Rotationspresse, den Film und den Rundfunk möglich, Aufforderungen, Informationen und Meinungen nebst Bildern zu ihrer Bekräftigung immer schneller unter eine immer größere Zahl von Leuten zu bringen. Das kam unter anderem der Reklame zugute. Je mehr sie sich verbreitete, desto sinnfälliger wurde, daß die Redekunst ihr Monopol im früheren Umfang verloren hatte. Wer im Werbefilm für einen Industrieartikel einzutreten hat, kann vom Marktschreier mehr lernen als von Cicero.

Im Zuge dieser technischen und wirtschaftlichen Entwicklung ist die Frage: Wie beeinflußt man Massen? akut geworden. Die Politik sorgt dafür, daß sie es bleibt. Die Untersuchung, welche Grete de Francesco veröffentlicht, nimmt an dieser Aktualität teil. Sie hat es mit den Mitteln zu tun, dank deren der Scharlatan seine Macht ausübt. Ist das Monopol der Redekunst erst einmal eingeschränkt, so richtet sich der Blick gleich auf Formen der Massenbeeinflussung, die von je her neben ihr bestanden haben. Die Geschichte des Scharlatans schreiben heißt, die Vorgeschichte der Reklame darstellen. Die instruktiven, zu einem großen Teil bisher unbekanntem bildlichen Dokumente, mit denen de Francesco ihr Buch illustriert hat, beweisen das. Der Scharlatan begegnet auf

ihnen als ein Mittelding zwischen Zauberkünstler und Komödiant; die Bretterbank, auf der er sich produziert, ist halb Podium, halb Schaubühne. Herolde und Harlekins sind sein Stab; Fahnen und Baldachine begleiten ihn; Prozessionen führen ihn durch die Stadt.

Die Verfasserin macht den Leser mit den Gestalten bekannt, die in diesem Rahmen erschienen sind, welcher heute so bemerkenswerte Bereicherungen erfahren hat. Charakterstudien der Alchimisten Bragadino und Thurneißer stehen neben dem Porträt Mondors, des Quacksalbers, dessen Ruhm im Namen seines Spaßmachers Tabarin überdauert; an sie reiht sich die Darstellung Eisenbarths; die Kapitel über die Scharlatane des dix-huitième siècle, die Cagliostro und Saint-Germain bilden in dem Werke einen Höhepunkt. Die Entwicklung des Scharlatans bringt, gewissermaßen versuchsweise, Motive zur Geltung, die die kommende industrielle und politische Publizität mit gesteigertem Nachdruck entfaltet hat. Damit ist die Perspektive gekennzeichnet, in der der Figur des Scharlatans ihr historischer Umriss gesichert ist.

Nicht ganz ohne Gefahr für die Bildschärfe unternahm die Verfasserin es, ihn noch unmittelbarer an uns heranzurücken. Ein polemisches Interesse bestimmte sie. Sie gedachte, den irregeleiteten Massen unter den Heutigen ein Spiegelbild in der Masse derer zu präsentieren, welche in den vergangenen Jahrhunderten der Macht des Scharlatans unterlegen sind. So kam sie, aus aktuellen Motiven, dazu, den Scharlatan als Fälscher zu kennzeichnen. "Die Macht des Charlatans bestand ... darin, daß er alle Unsicherheiten einer ... Situation durch mannigfaltige Fälschungen so auszunützen ... wußte, daß eine Wertwelt entstand, in der seine eigenen Unwerte zu Werten wurden." (S. 97) Diesen Fälschern fällt die "große Mehrheit der Menschen" (S. 18) anheim – die Halbgebildeten,

heißt es gelegentlich (S. 24); aber hat der Begriff vor Einführung des allgemeinen Schulzwanges einen rechten Sinn? Als Pendant dieser Masse tritt “die kleine Minderheit der Immunen” (S. 18) auf den Plan. “Die Immunen”, so heißt es, “waren immer in der Minderzahl und dennoch gelang es nur ihnen, die unheilvolle Macht des Charlatans zu erschüttern ..., indem sie ... das Faktum ihres Lebens und ihrer Handlungen als konkretes Wahrzeichen einer Wertwelt setzten, über der unangetastet die Wahrheit thront.”

As 65 resenhas, notas e excertos de Walter Benjamin aqui oferecidos aos leitores em edição bilíngue, com seleção, organização e tradução de Maria Aparecida Barbosa, professora universitária e prolífica tradutora de literatura de expressão alemã, são frutos longamente maturados. Resultam de uma prática tradutória que vem acompanhada da reflexão teórico-crítica empreendida dentro e fora da sala de aula e regularmente divulgada em publicações de caráter diverso: artigos acadêmicos, traduções de textos literários ou teóricos, sempre dotadas de apresentações e notas, entre outras, e do diálogo permanente com seus pares acadêmicos. Não espanta ter sido a experiência advinda do chão da sala de aula um dos critérios fortes utilizado pela autora para compor o riquíssimo caleidoscópio de textos abrigados neste volume. Um volume que em sua composição multifacetada tanto pode servir de introdução ao leitor ainda não iniciado na obra do autor berlinense, quanto aos especialistas que desejem retomar, em nova chave, antigos temas benjaminianos ou entabular novas discussões a partir de impulsos oriundos dos textos aqui reunidos.

A escolha de privilegiar a atividade do Benjamin resenhista, jornalista cultural, traz para uma recepção bem estabelecida no Brasil, que orbita em torno de uma espécie de cânone, como tal, tendendo à petrificação, um novo alento: aqui o leitor encontrará o frescor de uma escrita que, ainda que produzida no calor da hora e na expectativa de ganhos monetários, não deixa de reivindicar e praticar rigorosamente o princípio de uma “escrita sóbria”. Este o

particular estilo Benjamin, emulado por Adorno e tantos outros, tão difícil de capturar em suas múltiplas nuances, mas a cuja percepção podemos chegar pela leitura desta generosa coletânea bilíngue. Sua amostra abrange textos diversos, publicados em revistas literárias, suplementos culturais de jornais e também na famosa Revista de Pesquisa Social, de Adorno e Horkheimer, interlocutores que deram ao autor reconhecimento e apoio financeiro em momentos difíceis de sua trajetória. Central para a compreensão das concepções benjaminianas de língua, linguagem e escrita literária e de como esta se vinculava à sua posição diante da Primeira Guerra, bem como diante do judaísmo/sionismo, é a importante carta enviada a Martin Buber em 1916, resultado de debates travados com o amigo Gershom Scholem.

Escritos em sua maior parte nos anos 20 do século passado, os textos refletem, em miniatura, como peças de um mosaico – imagem tão cara ao autor – interesses, temas, debates que atravessam o conjunto de sua obra – e sua época. Aqui também o leitor descobrirá que, em momentos cruciais de sua vida, Benjamin – cuja teoria da linguagem funda-se nos nomes – teve de se valer de pseudônimos para publicar: dentre eles, Ardor, Detlev Holz e Karl Gumlich estão aqui representados.

Susana Kampff Lages

Professora de Língua e Literatura Alemã da Universidade Federal Fluminense (UFF)

Rio de Janeiro, 7 de novembro de 2023



WALTER BENJAMIN

LITERATURA LITERATUR

opini

APOIO:



PGET

Pós-Graduação em
Estudos da Tradução

Cultura e Barbárie