

Walter Benjamin Passagen

Schriften zur
französischen Literatur
Ausgewählt und
mit einem Nachwort
von Gérard Raulet
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1839

Walter Benjamin ist einer der bedeutendsten Theoretiker der Gegenwart. Sein Einfluß auf die Philosophie und Soziologie, aber auch auf die Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft ist kaum zu überschätzen. Viele seiner Texte gehören heute zum Kanon der Theorie. Das Spektrum seiner Texte, ihrer Genres und Disziplinen, ihrer Themen und Formen ist enorm. Sein Werk ist überaus vielfältig und kaum zu überschauen. Die Auswahlbände in der Reihe *suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, die von renommierten Benjamin-Forschern herausgegeben werden und jeweils ein ausführliches Nachwort enthalten, unternehmen es, seine theoretischen Haupttexte thematisch zu bündeln und in kompakten Leseausgaben zugänglich zu machen.

Das Werk Walter Benjamins (1892-1940) liegt im Suhrkamp Verlag vor.

Weitere Auswahlbände in der *stw*:

Medienästhetische Schriften (Hg. Detlev Schöttker, stw 1601), *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur* (Hg. Jan Philipp Reemtsma, stw 1840), *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa* (Hg. Alexander Honold, stw 1841), *Kairos. Schriften zur Philosophie* (Hg. Ralf Konersmann, stw 1842) und *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik* (Hg. Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck, stw 1843).

Walter Benjamin
Passagen

Schriften zur
französischen Literatur

*Ausgewählt und
mit einem Nachwort von
Gérard Raulet*

Suhrkamp

Diese Ausgabe folgt dem Text der unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser herausgegebenen Ausgabe der *Gesammelten Schriften* Walter Benjamins, die im Suhrkamp Verlag erschienen ist.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. Auflage 2016

Erste Auflage 2007

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1839

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29439-6

Inhalt

Balzac (1917)	7
Molière: Der eingebildete Kranke (1918)	8
André Gide: La porte étroite (1919)	10
Übersetzungen (1926)	13
Einige ältere und neuere Neudrucke [Auszüge] (1926)	15
»Bella« (1926)	25
Der Kaufmann im Dichter (1926)	28
Paul Valéry in der École Normale (1926)	31
Skandal im Théâtre Français (1926)	33
Pariser Theaterskandale II (1926)	35
Traumkitsch (1926)	36
Les Cahiers du Sud (1927)	39
Journalismus (1927)	41
Soll die Frau am politischen Leben teilnehmen? (1927)	42
Ein bedeutender französischer Kritiker in Berlin (1927)	46
Verein der Freunde des neuen Russland – in Frankreich (1927)	48
Für die Diktatur (1927)	50
Drei Franzosen (1927)	55
Zum Bilde Prousts (1929)	58
Paris als Göttin (1928)	72
I[saac] Benrubi (1928)	75
Drei Bücher [Auszüge] (1928)	76
Gespräch mit André Gide (1928)	80
André Gide und Deutschland (1928)	87
Gides Berufung (1928)	92
»Adrienne Mesurat« (1928)	105
Julien Green (1929)	108
Bücher, die übersetzt werden sollten (1929)	114
Pariser Tagebuch (1929)	123
Neoklassizismus in Frankreich (1929)	142
Der Sürrealismus (1929)	145
Surrealistische Zeitschriften (1930)	160
Friedrich Sieburgs Versuch »Gott in Frankreich?« (1930)	161
Paul Valéry (1931)	169
Pariser Köpfe (1930)	174
Julien Benda, Discours à la nation européenne (1933)	182

Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers (1934)	185
Der Autor als Produzent (1934)	211
Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Auszug] (1935)	229
A. Pinloche, Fourier et le socialisme (1934)	231
Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts (1935)	233
Wilhelm Platz, Charles Renouvier (1935)	248
Der Erzähler [Auszug] (1936)	249
Pariser Brief I: André Gide und sein neuer Gegner (1936) . . .	251
Armand/Maublanc, Fourier (1937)	264
Recherches philosophiques (1937)	266
An Max Horkheimer, 3. 11. 1937 – Erster »Literaturbrief«	268
Passagen-Werk: Literaturgeschichte, Hugo (1935-1940)	274
Das Paris des Second Empire bei Baudelaire [Auszug] – »Die Moderne« (1938)	308
An Max Horkheimer, 7. 2. 1938 – Zweiter »Literaturbrief« . . .	342
An Max Horkheimer, 28. 5. 1938 – Dritter »Literaturbrief« . . .	346
Rezension: Roger Caillois, L'aridité, Julien Benda: Un régulier dans le siècle, Georges Bernanos: Les grands cimetières sous la lune, G. Fessard: La main tendue? (1938)	353
An Max Horkheimer, 24. 1. 1939 – Vierter »Literaturbrief« . .	357
An Max Horkheimer, 23. 3. 1940 – Fünfter »Literaturbrief« . .	368
Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire (1939)	383
Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle (1937)	392
Encyclopédie Française, Bd. 16 u. 17 (1939)	394
Pariser Brief (2): Malerei und Photographie (1939)	401
Georges Salles, Le regard (1940)	413
Une Lettre de Walter Benjamin au sujet de »Le Regard« (1940)	416
 Anhang	
Nachwort. Das befristete Dasein der Gebildeten	423
Nachweise	454

Balzac

Die Universalität Balzacs (und vielleicht des großen modernen französischen Romans überhaupt) beruht zu einem Teil darauf, daß der französische Geist in metaphysischen Fragen gleichsam nach Art einer analytischen Geometrie verfährt, d. h. er kennt eine Sphäre der prinzipiellen Lösbarkeit der Dinge aus einer Methode – welche die individuelle (gleichsam anschauliche) Tiefe der einzelnen Gegebenheiten nicht anvisagiert, sondern sie auf einem methodischen Wege, auf dem ihre Lösbarkeit schon feststeht, löst. Eine geometrische Aufgabe kann zu ihrer geometrischen Lösung Genie, zu ihrer analytischen nur Methode erfordern, *gelöst* ist sie gleichwohl in beiden Fällen. Diesem methodischen Verfahren in der Betrachtung der großen metaphysischen Wirklichkeiten dankt Balzacs oeuvre die Universalität, und sie kann an andern (gleichsam geometrischen) Maßstäben gemessen als Nicht-Tiefe (das heißt *nicht*: Untiefe oder Oberflächlichkeit) erscheinen.

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 beider 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.

André Gide: La porte étroite

Schuld und Seligkeit treten reiner im Leben der Kinder in Erscheinung als im spätern, weil die Erscheinungen in ihm nichts anderes beanspruchen, als die wesentlichen Gefühle in sich zu halten. Hier scheinen die feindlichen Heerscharen, Schuld und Seligkeit, noch in den Schauplatz eingebettet, in das friedliche Feld der spätern Schlacht, deren zweideutigen Verlauf und alles entscheidendes Ende erst die kommenden Jahre abzuschätzen vermögen. Deshalb ist nichts trostreicher und zugleich erleuchtender als von der Höhe jener Jahre herab das Auge auf diesen – wenn auch durchklüfteten so dennoch friedlichen – Gefilden der Kindheit ruhen zu lassen. Nur muß jene Höhe errungen sein, damit die Kindheit dem Ernst des herrschenden Geschicks vergleichbar erscheine, wie in den befreienden und erleuchtenden Kinderepisoden der Brüder Karamasoff. Dagegen ist für einen Künstler, der um den unverstellten Anblick von Schuld und Seligkeit, um das moralische Antlitz seines Helden ringt, der entgegengesetzte Weg, von der Kindheit zum Manne oder zum Weibe kein Vorwurf. Denn der Anblick der Kindheit als der friedlichen Walstatt, um den es diesem Autor zu tun sein muß, und ihre Erschließung durch die Macht der Seligkeit und der Verschuldung gelingt nur von jener Höhe herab, während die Betrachtung, die im Felde der Kindheit verharret, so Herrliches sie auch fördert, nicht den Ernst in ihr, welcher dem trauernd Erwachsenen verwandt ist, erschließt.

Diesen unlösbaren Vorwurf hat André Gide gewählt. »La porte étroite«, die enge Pforte, ist wohl weniger die, durch welche die Tugendhaften, als die, durch welche die kindlichen Menschen in den Himmel einzutreten vermöchten. Weil aber ins Vollenden und Mann-Werden des Kindes völlig neue Kräfte hereinspringen, die nirgends vorbereitet und gefunden werden als in Gott, ist dies kein Gegenstand der Kunst. Gide sucht die Kindheit so hinaufzutreiben, daß sie an den letzten Himmel heranreiche, an Gott, er sucht ihren Ernst aufs tiefste zu prägen. Mit alledem gelingt es ihm nicht, durch die irdischen Stadien des Werdens sie hindurchgehen zu lassen, und der Weg der Seele verläuft mit meteorischer Willkür, weil das, was hier dargetan werden soll, nur der Erinnerung des Mannes, nicht der Gegenwart des Wachsenden zufällt: nämlich die letzte ernste Frömmigkeit der Kindheit. Gide sucht den mühseligen Weg abzukürzen und

weil er die Frömmigkeit in ihrer bewegenden Kraft anerkennt, sucht er Bewegung unter den Kindern. Aber daß er den frommen Ernst der Bewegung dort vergebens völlig sichtbar zu machen sucht, jenen Ernst, der ein Gebet aus der Schlacht ist, sieht man. Anders Dostojewski, der in einem Mann den Spiegel aufstellt, in dem Kinderernst und Kinderlust gleich erschütternd dem Betrachter den Anblick von Schuld und Seligkeit erweckt.

Die Bewegung, eingefangen in eine Liebe wie Luft in einem Netz, sucht sich vergebens zu entscheidender Kraft auszuprägen. Es ist vorherzusehen, daß sie scheitern muß – und kaum das, sondern vielmehr versanden, ehe sie ihre eigene Kraft entfalten kann. Das Buch behandelt eine Kinderliebe, die den Weg durch die schmale Pforte in den Himmel sucht. Diese ihre Heimat glaubt sie nur durch Entsagung zu finden, eine Entsagung, die nicht aus kirchlichen Vorschriften und Wertungen, sondern aus dem allzu früh verspürten Atem der Bewegung selbst ihren Grund nimmt. Das Mädchen wendet sich langsam aber unerbittlich vom Knaben ab, damit er sich Gott zuwende. Dies geschieht völlig motivlos und als ob das Mädchen auf das Geheiß einer Stimme handle. Die Willkür ihres Handelns beugt den Knaben und den Leser bedrückt sie, wie ein Rätsel, dessen Lösung nichts Gutes verheißt. Er erkennt, worüber die Personen des Buches im Dunkel bleiben, daß nicht eine Offenbarung, ein unwiderruffliches Gebot Alissas Handeln zu Grunde liegt, sondern innre Unklarheit, also Willkür. Während in allem einzelnen die vollendete Wahrheit der Bewegung das Buch inspiriert, eine Wahrheit, welche die Sehnsucht seines Autors nach dem wahren Leben zu erkennen gibt, verfällt daher das Ganze innerlich an *einem* Punkte. Das Geschehen vereitelt sich selbst und der unendliche Fehler der Anlage bricht aus. Ein Kreuz von Amethysten nimmt die tote Alissa ins Grab, das einst als ein Geschenk von ihr ihrem Geliebten teuer gewesen ist und als es in ihre Hand zurückkam ihre Trennung besiegelte. Nach allem Geschehen aber ist dies Kreuz zuviel und es liegt da, wie zu Füßen der Seligen im Himmel ein Kieselstein. Verfänglich, ja banal, verrät dies arme Zeichen des Gedenkens das Gebrechen dieser Vorgänge. Sie verkümmern (wie alles Banale) nicht an einem eigentlich falschen Gefühl, vielmehr an einem, das im Ausdruck, kraft einer ursprünglichen Anlage, sich selbst vereitelt.

Was Gide in der Kindheit suchte, ließ sich in ihr nicht finden. Er durchwühlt gleichsam wie ein Verzweifelter ihren Boden, aber in ihm

ist nicht der Schatz, nicht die Seligkeit selbst zu finden, sondern nur für den Betrachtenden, der um sie weiß, ihre Beschreibung. Dieses Entgleiten, diese Vereitlung ist es, die Gide selbst gefühlt hat, die er zu Beginn ankündigt und die zum Schluß zur Klage ihn beseelt hat. Denn eben auf sie verweisen seine ersten Worte, mit denen er die Bezeichnung des Werkes von dieser Geschichte fernhalten möchte. »D'autres en auraient pu faire un livre.« Er hat, nicht weil er von der Vollendung dieses Geschehens ergriffen gewesen wäre, sondern weil seine Vereitlung ihn erschüttert hat, es aufgezeichnet, um die Klage ihm nachzusenden, zu der, wie jede äußere, so auch die innere Kränkung der Kindheit in sich selbst bewegt.

Übersetzungen

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 Verlainscher 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 zurücktönt. 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 Leiden, 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

¹ Paul Verlaine, Armer Lelian. Gedichte der Schwermut, der Leidenschaft und der Liebe. Übertr. von Alfred Wolfenstein. Berlin: Paul Cassirer 1925. 79 S.

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.

2 Arthur Rimbaud, Gedichte. Übertr. von Franz von Rexroth. Mit einer Einl. von Dr. R. Dereich. Wiesbaden: Dioskuren-Verlag 1925]. XIV, 109 S.

〈Einige ältere und neuere Neudrucke〉

Gaston Baty, Le masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre. Préface de Maurice Brillant. Paris: Librairie Bloud et Gay 1926. 328 S.

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 entspreche? 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.

*Paul Léautaud, Le théâtre de Maurice Boissard.
1907-1923. Bd. 1. Paris: Librairie Gallimard (1926). 270 S.*

Schriftsteller sollten daran gewöhnt werden, das Wörtchen »Ich« als ihre eiserne Ration zu betrachten. Wie Soldaten vor Ablauf von dreißig Tagen die ihrige nicht anrühren dürfen, so sollten Schriftsteller nicht vor geendigtem dreißigstem Jahr das »Ich« auskramen. Je früher sie darauf zurückgreifen, desto schlechter verstehen sie sich auf ihr Handwerk. Es gibt aber Ausnahmen. Ausnahmen sind die großen Polemiker. Ihr »Ich« ist eine konstruktive Leistung. Es ist durchsichtig und prismatisch angelegt und jede Reaktion in ihnen untersteht moralischen Gesetzen, die exakt sind wie die Gesetze über die Brechungswinkel. Zur Zeit ist Karl Kraus bekanntlich der größte euro-

päische Vertreter dieses Typus. Der Deutlichkeit halber nennen wir Shaw, damit wir ganz genau erfahren, wie wir uns diesen Typus *nicht* vorzustellen haben. Ich weiß nicht, ob Paul Léautaud außerhalb von Paris einen Namen hat. Außerhalb Frankreichs hat er ihn nicht. Es wäre ein schöner Gegenstand zu zeigen, warum die große Satire nur in eingeschränkterem Wirkungskreise und aus kleinen Anlässen sich entwickeln kann, wie Wien die Stärke von Kraus, Paris die von Léautaud ausmacht, wie beide ihre Verve in geringen Dingen, und als Theaterrezensenten, zu entfalten wissen. Es ist auch gar nicht zu übersehen, daß der große Satiriker, noch mehr als der große Schriftsteller überhaupt, dem technischen Betrieb nicht nahe genug stehen kann. Kraus ediert seine eigene Zeitschrift und Léautaud ist in den Jahren, da er für den »Mercure de France« die Theaterkritik besorgte, Angestellter dieses Verlages gewesen. Die souveräne Haltung dieser Kritiken hat etwas derartiges zur Voraussetzung. Nur jemand, der nach Person und Leistung in einem großen literarischen Betrieb einen bestimmten Posten ausfüllt, konnte sich eine Kritik erlauben, die oft in einem seitenlangen Referat dem fraglichen Theaterabend nur drei Zeilen widmet, um Raum – wofür? – für alles zu gewinnen, das dem Verfasser gerade in den Sinn kommt. Es gibt bestimmt Leute, die mehr von Dramaturgie verstehen als Léautaud, und hie und da (wenn auch nicht gerade in der Presse) kompetentere Fachleute für Regie. Man darf sogar behaupten, daß sich Kunst von anderm Standort aus sichten läßt als dem eines Rationalismus, der freilich in seiner Erscheinung bei Léautaud unendlich viel tiefer ist als die Mystik des von ihm – und von wem denn sonst noch? – durchschauten Claudel. Aber nie hat es einen Kritiker gegeben, der den Vorgang des Kritisierens selbst so erstaunlich und wahr zu gestalten gewußt hat. Das ist die außerordentliche Kunst dieses Mannes. Er mußte um das Ziel zu erreichen sich so schrankenlos exponieren: von seinen Feinden und Freunden, seinen Nachbarn im Theater und zu Hause, seinen Tieren und seinen Schriften, seinen politischen Überzeugungen und seinen Rankünen, seinen Leidenschaften und seinen Verwandten sprechen. Es ist für einen Leser dieses Buches beinahe selbstverständlich, daß dieser Mann ein enragierter Menschenfeind und Sonderling ist, unzugänglich von jeher, sich mehr und mehr auf seinen Umgang mit den Katzen und Hunden zurückzieht, die er auf der Straße gefunden und zu sich genommen hat. Auch darin dem klassischen Charakterbilde der großen Satiriker völlig ent-

sprechend. Nur ein sehr einsamer Mensch kann sein Ich so unverbraucht und unbestechlich mitten ins sachliche Bereich hineinstellen, so entscheidend mit dessen flüchtigsten Gedankenblitzen es erleuchten. Dies Boulevardtheater der Flers et Caillavet, der Bernstein, der Porto-Riche ist ganz einfach am eigenen Leibe von diesem Mann als Plage empfunden worden, als menschenunwürdige wie die Mücken- oder die Heuschreckenplage; sein Kampf dagegen hat die ganze Überlegenheit und Resignation, aber auch den Einschlag bewußter und weiser Komik, den ein Kampf gegen Ungeziefer besitzen kann.

*Philippe Soupault, Le cœur d'or. Paris:
Bernard Grasset 1927. 260 S.*

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 Präzeps 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 exakte-

ste 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.

*Henry Poulaille, L'enfantement de la paix. Roman.
Paris: Bernard Grasset 1926. 266 S.*

Henry Poulaille hat sein letztes Buch Heinrich Mann gewidmet. Er bestätigt so das Gefühl der tiefen Verwandtschaft beider Autoren, das sich dem Leser sehr bald ergibt. Es handelt sich um mehr als um