

# Apresentação

## N. 23 (vol.17) - Literatura contemporânea

Este número da *Pandaemonium Germanicum* dedica especial atenção à literatura contemporânea de língua alemã. A produção literária dos últimos anos apresenta questões que vão muito além da *Popliteratur*, do que se convencionou chamar *Wenderoman* ou do confronto com a história alemã do século XX. Os livros analisados nos artigos, por exemplo, são dedicados ao direito, à história e à arte, a utopias e distopias, à sociedade contemporânea, mundos fantásticos e à autobiografia e possuem uma impressionante disposição para enfrentar os mais complexos problemas de seu entorno e de sua história. Nesse sentido, cabe notar que a palavra *Gedankenexperiment* (experimento mental) ocorre em mais de um texto desta edição da *Pandaemonium*. Este número reúne oito estudos sobre a literatura contemporânea de língua alemã, além de dois artigos sobre Walter Benjamin, uma interpretação de um texto do barroco e um artigo sobre as relações entre Flusser e Freud.

No artigo que abre esta edição, Sonja ARNOLD, em "Zur Beziehung zwischen Literatur und Recht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur" [The Relationship between Law and Literature in Contemporary German Literature], analisa a especificidade da configuração literária de problemas e temas jurídicos e seus possíveis efeitos sobre o âmbito do Direito. Por meio das análises de obras de Juli Zeh (*Spieltrieb*, 2004) e Ferdinand von Schirach (*Verbrechen*, 2009; *Tabu*, 2013), bem como de suas adaptações para a televisão, Arnold mostra que a literatura pode servir como campo legítimo de análise de complexas questões jurídicas (na representação ficcional de julgamentos ou crimes, por exemplo), como lugar de questionamento de concepções de justiça e suas consequências, e como instrumento de reflexão sobre os discursos jurídico e literário.

A reflexão sobre a história entra em cena no artigo de Helmut GALLE, "Geschichtsdarstellung in der Gegenwartsliteratur: Florian Illies' Pop-Chronik der Welt von Gestern" [Representation of History in Contemporary Literature: Florian Illies's Pop-Chronicle of the Belle Epoque]. Galle analisa o livro *1913. Der Sommer des*

*Jahrhunderts* [1913. *O verão do século*], publicado em 2012, de Florian Illies, que se utiliza de recursos literários para reconstruir o momento cultural que antecedeu à Primeira Guerra Mundial. Illies não perde de vista as informações históricas, nem inventa dados ou personagens, mas ficcionaliza as cenas que pretende abordar. O resultado, segundo Galle, é uma representação histórica "contrafactual" e paradoxal, pois, através de dados factuais, permite ao leitor imaginar uma Europa um instante antes de seu inverno histórico.

A sociedade contemporânea é tema da análise de Valeria S. PEREIRA em "Utopia ou distopia? A ansiedade e o vazio em *Schimmernder Dunst über CobyCounty* de Leif Randt" [Utopia or dystopia? Anxiety and emptiness in Leif Randt's *Schimmernder Dunst über CobyCounty*]. O romance de Randt, que recebeu o prêmio Ingeborg Bachmann em 2011, descreve uma sociedade de consumo "perfeita", ameaçada apenas por uma possível catástrofe natural. Segundo PEREIRA, *Schimmernder Dunst* não se configura nem como um texto utópico, nem como uma obra distópica, pois, embora possua traços típicos dos dois gêneros, o romance aproxima-se mais de um "diagnóstico" desapaixonado – e talvez por isso, inquietante – da atual sociedade de consumo.

Dois artigos abordam a obra de Christian Kracht: o estudo de Daniel BONOMO sobre "Vazio e fastio em *Faserland*" [Emptiness and fastidiousness in Christian Kracht's *Faserland*], e o de Michael KORFMANN sobre "*Imperium* (2012) e a questão da auto(r)encenação" [Christian Kracht's novel *Imperium* and the question of self-enactment]. O artigo de Bonomo concentra-se no primeiro romance de Kracht, escrito em 1995 e quase considerado um "clássico" da literatura *pop*, o de Korfmann examina a obra de um autor já premiado e enfatiza sua autoencenação, tema igualmente mencionado por Bonomo. *Faserland* seria, conforme Bonomo, um romance do tédio característico da *Generation Golf*, do fastio causado pela vida atual; *Imperium*, conforme Korfmann, a configuração irônica de uma sociedade alternativa, talvez já imaginada em outras obras e declarações de Kracht. Interessante é notar que, nos dois estudos, o estabelecimento de uma relação forte dos livros de Kracht com a tradição literária oferece a possibilidade de uma interpretação que não se deixa distrair pela figura pública do autor.

Outro tipo de autoencenação, mais fantástica e divertida, encontra-se na obra de Walter Moers, discutida no artigo "Fantasia e metaficcionalidade nos romances de

Zamonien de Walter Moers" [Fantasy and metafictionality in Walter Moers' Zamonien Novels], de Laura Alves do PRADO. Prado analisa o livro *Die Stadt der träumenden Bücher* [A cidade dos livros sonhadores], que, segundo Walter Moers foi escrito por um "Lindwurm", dragão de duas patas, chamado Mythenmetz. O jogo com o fantástico, reforçado por Moers a cada novo livro da série, dirige a atenção do leitor para a própria construção ficcional e, assim, a reflexão sobre a ficcionalidade e a medialidade do livro dá-se através da própria ficção.

Em "Autobiographie, Autofiktion, Metafiktion und Literatur. Der Fall *Stadt der Engel* von Christa Wolf" [Autobiography, autofiction, metafiction and literature. The case of *Stadt der Engel* by Christa Wolf], Celeste Ribeiro de SOUSA trata da dissolução das fronteiras entre o discurso biográfico, autobiográfico, histórico e ficcional no romance *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud.*, de Christa Wolf, publicado em 2010. Conforme a análise apresentada, Wolf, seguindo uma forte tendência da literatura contemporânea, transforma ficcionalmente cenas ou situações com base factual, a fim de abrir espaço a uma reflexão mais aprofundada sobre a própria vida e a história alemã.

O crítico Marcel Reich-Ranicki é tema do trabalho de Klaus EGGENSPERGER, que relata o itinerário tortuoso através do qual Ranicki se tornou um dos mais respeitados e, ao mesmo tempo, mais polêmicos críticos literários da Alemanha. O artigo "Para entender Reich-Ranicki" [Understanding Reich-Ranicki] procura analisar as relações entre a defesa do cânone da literatura e a tentativa, feita por Ranicki, de aproximar a literatura ao público em geral; também analisa o papel da indústria cultural da qual o crítico, mesmo a contragosto, fazia parte.

A obra de outro crítico, Walter Benjamin, é analisada em dois artigos. No primeiro, estabelece-se uma forte relação entre Benjamin e Marcel Proust, relação detalhadamente estudada por Maria BELFORTE em "Imágenes del despertar. La influencia proustiana en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin" [Images of awakening. The Proustian influence in Benjamin's *Das Passagen-Werk*]. Segundo a autora, é sobretudo em Proust que Benjamin encontra noções fundamentais de seus escritos, como a da memória involuntária, do despertar e da aura, atribuindo a elas, porém, um caráter materialista. Belforte enfatiza, assim, uma leitura política da relação que Benjamin estabeleceu com a obra de Proust.

Miguel VEDDA assina o artigo “La gran grieta del mundo”. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual [The great Rift of the World”. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and the Debates about the Figure of the Intellectual]. O artigo reconstrói, por meio do exame de obras de Krakauer e Benjamin, sua teoria sobre os intelectuais, com ênfase na politização não dogmática.

A questão política também determina o trabalho de Dionei MATHIAS sobre "A diversidade do ódio: *Masaniello* de Christian Weise" [The Diversity of Hate in Christian Weise's *Masaniello*], autor do barroco alemão. Mathias estuda as diversas configurações que o ódio adquire na peça, procurando analisar suas implicações para o discurso político da época.

Na seção de TRADUÇÃO, Pedro Heliodoro TAVARES, em "Flusser com Freud: Tradução, Sujeito e Cultura" [Flusser with Freud: Translation, Subject and Culture], analisa as convergências entre o pensamento dos dois autores a partir da noção do "mal-estar" e da possibilidade de seu enfrentamento através das "capacidades criativas da linguagem e da tradução".

Encerra este número a resenha de Patrícia da Silva SANTOS sobre a tradução do livro *A Rosa Branca*, de Inge Scholl, lançada no Brasil em 2013.

*São Paulo, 08 de junho de 2014,*

*Juliana P. Perez*

# Geleitwort

## N.23 (vol.17): Gegenwartsliteratur

Die aktuelle Ausgabe der *Pandaemonium Germanicum* richtet ein besonderes Augenmerk auf die zeitgenössische deutschsprachige Literatur. Die literarische Produktion der letzten Jahre behandelt Fragen, die weit über Popliteratur und den sogenannten Wenderoman, oder auch die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts hinausgehen. Die in den Aufsätzen untersuchten Bücher beschäftigen sich zum Beispiel mit dem Recht, der Geschichte und Kunst, mit Utopien und Dystopien, zeitgenössischer Gesellschaft, fantastischen Welten und Autobiografie; sie zeugen von einer beeindruckenden Disposition, den komplexen Problemen ihrer Umgebung und Geschichte entgegenzutreten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Wort *Gedankenexperiment* in mehr als einem Text dieser Ausgabe der *Pandaemonium* auftaucht. Dieser Band präsentiert acht Studien zur zeitgenössischen Literatur in deutscher Sprache und darüber hinaus zwei Artikel über Walter Benjamin, eine Interpretation zu einem barocken Text sowie einen Aufsatz über die Bezüge zwischen Flusser und Freud.

Im ersten Artikel dieser Ausgabe, „Zur Beziehung zwischen Literatur und Recht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ [The Relationship between Law and Literature in Contemporary German Literature], analysiert Sonja ARNOLD die spezifische Form der literarischen Behandlung von juristischen Problemen und Sachverhalten sowie deren möglichen Auswirkungen im Bereich des Rechts. Anhand von Analysen zu Werken von Juli Zeh (*Spieltrieb*, 2004) und Ferdinand von Schirach (*Verbrechen*, 2009; *Tabu*, 2013) sowie Adaptationen der Bücher für das Fernsehen zeigt Arnold, dass die Literatur als legitimes Analysefeld komplexer juristischer Tatbestände (im Rahmen der fiktionalen Darstellung von Gerichtsverhandlungen und Verbrechen zum Beispiel) fungieren kann, als Ort der Infragestellung juristischer Konzeptionen und deren Folgen, und als Instrument der Reflexion über juristische und literarische Diskurse.

Die Geschichte ist Gegenstand des Artikels von Helmut GALLE, „Geschichtsdarstellung in der Gegenwartsliteratur: Florian Illies‘ Pop-Chronik der Welt von Gestern“ [Representation of History in Contemporary Literature: Florian Illies’s Pop-Chronicle of the Belle Epoque]. Galle analysiert das Buch *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* [1913. O verão do século], das im Jahr 2012 von Florian Illies veröffentlicht wurde. Der Autor bedient sich in diesem Werk literarischer Mittel, um den kulturellen Augenblick zu rekonstruieren, welcher dem Ersten Weltkrieg vorausging. Illies verliert dabei weder die historischen Fakten aus dem Blickfeld, noch erfindet er Sachverhalte oder Personen, er fikionalisiert jedoch die Szenen, die er zu behandeln gedenkt. Das Ergebnis dieser literarischen Bearbeitung, so Galle, ist eine „kontrafaktische“ und widersprüchliche Geschichtsvorstellung, die es dem Leser mittels realer Sachverhalte ermöglicht, sich ein Bild von Europa am Vorabend seines historischen Winters zu machen.

Die gegenwärtige Gesellschaft ist Thema der Analyse von Valeria S. PEREIRA in „Utopia ou distopia? A ansiedade e o vazio em *Schimmernder Dunst über CobyCounty* de Leif Randt“ [Utopia or dystopia and the emptiness in Leif Rahnt’s *Schimmernder Dunst über CobyCounty*]. Der Roman von Randt, Träger des Ingeborg-Bachmann-Preises im Jahr 2011, beschreibt eine „perfekte“ Konsumgesellschaft, die von einer möglichen Naturkatastrophe bedroht wird. Laut Pereira kann *Schimmernder Dunst* weder als utopisches noch als dystopisches Werk gewertet werden, denn obwohl der Roman typische Eigenschaften beider Genres aufweist, nähert er sich eher einer nüchternen – und vielleicht gerade deshalb beunruhigenden – „Diagnose“ der aktuellen Konsumgesellschaft.

Zwei Artikel beschäftigen sich mit dem Werk von Christian Kracht: die Studie von Daniel BONOMO über „Vazio e fastio em *Faserland*“ [Emptiness and fastidiousness in Christian Kracht’s *Faserland*] und der Aufsatz von Michael KORFMANN über „*Imperium* (2012) e a questão da auto(r)encenação“ [Christian Kracht’s novel *Imperium* and the question of self-enactment]. Der Aufsatz von Bonomo widmet sich dem ersten Roman von Kracht, der 1995 geschrieben wurde und heute schon als eine Art „Klassiker“ der Popliteratur gilt. Der Artikel von Korfmann untersucht das Werk des schon preisgekrönten Schriftstellers und betont dessen Selbstinszenierung, ein Aspekt, der auch von Bonomo angesprochen wird. *Faserland*, so Bonomo, kann interpretiert werden als ein Roman über die für die *Generation Golf* charakteristische Langeweile, den Überdruß als Folge des aktuellen Lebenswandels. *Imperium* beinhaltet, so

Korfmann, eine ironische Darstellung einer alternativen Gesellschaft, welche vielleicht schon in anderen Werken und Aussagen Krachts imaginiert wurde. Interessanterweise bietet sich in beiden Studien aufgrund der Feststellung eines starken Bezuges der Bücher Krachts zur literarischen Tradition die Möglichkeit einer Interpretation, die sich nicht von der öffentlichen Figur des Autors ablenken lässt.

Eine andere Art der Selbstinszenierung, fantastischer und lustiger, findet sich im Werk von Walter Moers, das im Aufsatz „Fantasia e metaficcionalidade nos romances de Zamonien de Walter Moers“ [Fantasy and metafictionality in Walter Moers' Zamonien Novels] von Laura Alves do PRADO besprochen wird. Prado analysiert das Buch *Die Stadt der träumenden Bücher*, welches, so Walter Moers, von einem Lindwurm namens Mythenmetz, einem zweibeinigen Drachen, geschrieben wurde. Das Spiel mit dem Fantastischen, von Moers in jedem Buch der Reihe aufs Neue bekräftigt, richtet die Aufmerksamkeit des Lesers auf die fiktionale Gestaltung der Romane an sich, und so erfolgt die Reflexion über Fiktionalität und Medialität über die Fiktion selbst.

In „Autobiographie, Autofiktion, Metafiktion und Literatur. Der Fall *Stadt der Engel* von Christa Wolf“ [Autobiography, autofiction, metafiction and literature. The case of *Stadt der Engel* by Christa Wolf] beschäftigt sich Celeste Ribeiro de SOUSA mit der Auflösung der Grenzen zwischen biografischen, autobiografischen, historischen und fiktionalen Diskursen im Roman *Stadt der Engel oder The overcoat of Dr. Freud* von Christa Wolf, veröffentlicht im Jahr 2010. Gemäß der von Souza präsentierten Analyse gestaltet Wolf, einer wichtigen Tendenz der zeitgenössischen Literatur folgend, Szenen und Situationen, die auf historischen Tatsachen beruhen, in fiktionaler Weise um und öffnet so den Raum für eine tiefergehende Reflexion über ihr eigenes Leben und die deutsche Geschichte.

Der Kritiker Marcel Reich-Ranicki ist Thema der Arbeit von Klaus EGGENSBERGER, der den gewundenen Weg nachzeichnet, auf dem Ranicki zu einem der angesehensten und zugleich streitbarsten Literaturkritiker Deutschlands wurde. Der Artikel „Para entender Reich-Ranicki“ [Understanding Reich-Ranicki] behandelt die Wechselbeziehungen zwischen der Verteidigung eines literarischen Kanons und dem Versuch Ranickis, die Literatur dem allgemeinen Publikum nahezubringen. Des Weiteren wird die Rolle der Kulturindustrie untersucht, an welcher der Literaturkritiker, wenn auch widerwillig, teilhatte.

Das Werk eines weiteren Kritikers, Walter Benjamin, wird in zwei Aufsätzen dieser Ausgabe untersucht. Im ersten wird ein enger Bezug zwischen Benjamin und Marcel Proust hergestellt, welcher von Maria BELFORTE in „Imágenes del despertar. La influencia proustiana en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin“ [Images of awakening. The Proustian influence in Benjamin’s *Das Passagen-Werk*] durchleuchtet wird. Nach Ansicht der Autorin findet Benjamin besonders bei Proust grundlegende Konzepte für seine Schriften, wie zum Beispiel die der unfreiwilligen Erinnerung, des Erwachens und der Aura, welchen er jedoch eine materialistische Prägung gibt. Belforte betont somit eine politische Lesart der Verbindung, die Benjamin zum Werk von Proust einging.

Miguel VEDDA ist Autor des Artikels „*La gran grieta del mundo*. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual [“The great Rift auf the World”. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and the Debates about the Figure of the Intellectual]. In diesem Aufsatz wird unter Rückgriff auf die Werke von Kracauer und Benjamin die Theorie beider Schriftsteller zu den Intellektuellen rekonstruiert, insbesondere im Hinblick auf die undogmatische Politisierung.

Die Frage nach der Politik bestimmt auch die Arbeit von Dionei MATHIAS zum Thema „A diversidade do ódio: *Masaniello* de Christian Weise“ [The Diversity of Hate in Christian Weise’s *Masaniello*], einem Autor des deutschen Barocks. Mathias untersucht die verschiedenen Darstellungsformen, die der Hass im Theaterstück annimmt, und analysiert deren Auswirkungen auf den politischen Diskurs der Zeit.

In der Sektion ÜBERSETZUNGSWISSENSCHAFT analysiert Pedro Heliodoro Tavares in „Flusser com Freud: Tradução, Sujeito e Cultura“ [Flusser with Freud: Translation, Subject and Culture] die Konvergenzen im Denken beider Autoren, ausgehend von dem Begriff des „Unbehagens“ und der Möglichkeit, diesem mittels „kreativer Fähigkeiten der Sprache und der Übersetzung“ entgegenzutreten.

Der Band schließt mit einer Rezension von Patrícia da Silva Santos zur 2013 in Brasilien veröffentlichten Übersetzung des Buches *Die weiße Rose* von Inge Scholl.

*São Paulo, im Juni 2014*

*Juliana P. Perez*

[Übersetzt von Dörthe Uphoff]



# Zur Beziehung zwischen Literatur und Recht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

[The Relationship between Law and Literature in Contemporary German Literature]

Sonja Arnold<sup>1</sup>

**Abstract:** This paper examines the relationship between law and literature in contemporary German literature. Current trends of this relationship will be discussed, starting from the long tradition of the so-called *Dichterjuristen* (lawyers who are also writers), such as Goethe, Kleist and Kafka. Firstly, theoretical backgrounds of *law in literature* will be presented, after that specific topics, genres and aesthetic particularities of the texts in question will be identified. The contribution analyzes novels by the German authors Juli Zeh and Ferdinand von Schirach and their adaptations for cinema and TV (the TV series *Crime* for the German TV channel ZDF based on Ferdinand von Schirach's collection of short stories of the same title, and the miniseries *A Menina sem Qualidades*, an adaptation of Juli Zeh's novel *Spieltrieb* for *MTV Brazil*).

**Keywords:** Contemporary literature; Law and Literature; Juli Zeh; Ferdinand von Schirach

**Zusammenfassung:** Dieser Beitrag untersucht die Beziehung zwischen den Diskursen Literatur und Recht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Ausgehend von der langen Tradition der sogenannten Dichterjuristen (Goethe, Kleist, Kafka) werden aktuelle Tendenzen dieser Beziehung in den Blick genommen. Nach theoretischen Überlegungen zum Teilaspekt *law in literature* (Recht in der Literatur) erfolgt die Bestimmung von spezifischen Themen, Genres und ästhetischen Besonderheiten der in Frage stehenden Texte. Als Textgrundlage dienen Romane von Juli Zeh und Ferdinand von Schirach. In dieser Analyse werden auch die Adaptionen für Kino und TV einbezogen (die Serie *Verbrechen* für den TV-Sender ZDF, die auf Ferdinand von Schirachs gleichnamiger Kurzgeschichtensammlung beruht, und die Miniserie *A Menina sem Qualidades*, eine Adaption von Juli Zehs *Spieltrieb* für *MTV Brasilien*).

**Stichwörter:** Gegenwartsliteratur; Recht und Literatur; Juli Zeh; Ferdinand von Schirach

**Resumo:** A contribuição visa a investigar a relação entre os discursos do direito e da literatura na literatura contemporânea de língua alemã. Baseado na longa tradição dos *Dichterjuristen* (advogados-escritores) como Goethe, Kleist e Kafka, pretende-se discutir as atuais tendências no estudo de tais relações. Começa-se com reflexões teóricas sobre *law in literature* (direito na literatura), a fim de, então, identificar temas, gêneros e uma estética/narrativa específica dos textos contemporâneos em questão. Como objeto de análise, discutem-se os romances de Juli Zeh e Ferdinand von Schirach. Serão também consideradas as respectivas adaptações para cinema ou televisão (a série *Verbrechen (Crimes)* no programa alemão ZDF, e *A menina sem qualidades*, adaptação do romance *Spieltrieb* de Juli Zeh para o *MTV Brasil*).

**Palavras-chave:** Literatura contemporânea Direito e Literatura; Juli Zeh; Ferdinand von Schirach

---

<sup>1</sup> DAAD-Lektorin an der Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-Mail: daad\_porto\_alegre@daad.org.br

## Einführung

Schreibende Juristen, die in fiktionalen Texten juristische Problemfelder thematisiert, transformiert und unter fiktiven Rahmenbedingungen durchgespielt haben, gibt es in der Kulturgeschichte seit Jahrhunderten. Angefangen mit Goethe, über Heinrich von Kleist bis Franz Kafka lassen sich spektakuläre Fälle, Verbrecherbiographien, Psychologisierungen und rechtsphilosophische Fragestellungen nachzeichnen, deren Verhandlung im 18. Jahrhundert in Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* genauso aktuell war wie in den berühmten Kriminalgeschichten Friedrich Dürrenmatts Mitte des 20. Jahrhunderts. Ebenso vielfältig sind mittlerweile die theoretischen Untersuchungen zu den Begegnungsfeldern zwischen den beiden Disziplinen Literatur und Recht. Das sich in den 1970er-Jahren in den USA zunehmend systematisch formierende Forschungsfeld *Law and Literature Movement*<sup>2</sup> unterscheidet hierbei zunächst grob zwischen dem Recht *in der* Literatur<sup>3</sup> (Darstellung von Verbrechen, Richtern, Anwälten oder Gerichtsverfahren in fiktionalen Texten), dem Recht *als* Literatur<sup>4</sup> (narrative Struktur von juristischen Texten, literaturtheoretische Konzepte, die in den Rechtswissenschaften zur Anwendung kommen) und dem Recht *der* Literatur (hier stehen vor allem Fragen des geistigen Eigentums und Urheberrechts im Vordergrund).<sup>5</sup> Innerhalb des letzten Feldes wurden insbesondere in den letzten Jahren einige öffentlichkeitswirksame Gerichtsverfahren geführt, in denen die Darstellung realer Personen in literarischen Texten und der Fiktionalitätsstaus der Werke im Mittelpunkt standen.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Die Bewegung wird oftmals mit dem Erscheinen von James Boyd Whites *The Legal Imagination* angesetzt, wenngleich sie auch in John Wigmore oder Benjamin Cardozo um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert frühere Vorläufer hatte (vgl. DUONG 2005: 5).

<sup>3</sup> *Law in Literature*: Diese Einteilung geht auf eine bereits 1908 von John Wigmore erstellte Liste literarischer Werke zurück, wonach jeder Jurist zum besseren Rechtsverständnis bestimmte literarische Werke gelesen haben sollte.

<sup>4</sup> Als Gründervater gilt hier Benjamin N. Cardozo.

<sup>5</sup> Jüngst wurden diese Kategorien durch zahlreiche Subkategorien erweitert. Vgl. hierzu die von Arnaldo SAMPAIO DE MORAES GODOY (2008: 23-39) entwickelten Kategorien *Direito na literatura* (Recht *in der* Literatur), *Direito como literatura* (Recht *als* Literatur), *direito da literatura* (Recht *der* Literatur), *literatura como veículo do direito* (Literatur als Wegbereiter für das Recht).

<sup>6</sup> In Deutschland betrafen einige dieser Fälle in den letzten Jahren: Maxim Billers *Esra*, Birgit Kempfers *Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag* und Alban Nicolai Herbsts *Meere*. In Brasilien richtete sich jüngst der Protest einiger Gegenwartsautoren gegen die Einschränkung der Pressefreiheit, der sich an den Kontroversen um eine Biographie über Roberto Carlos und einem anschließenden Gerichtsverfahren entzündet hatte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1338851-na-bienal-ruy-castro-apresenta-manifesto-contracensura-a-biografias.shtml> (19/05/2014).

Ein Blick auf die Vielzahl von Publikationen zu den Wechselbeziehungen zwischen den Diskursen Literatur und Recht zeigt, dass ein Großteil sich vornehmlich mit den Implikationen einer Sichtweise von Recht *als* Literatur befasst.<sup>7</sup> Diese meist von Juristen, insbesondere als Zweig verschiedener US-amerikanischer *Law Schools*, betriebene Forschung beschäftigt sich hauptsächlich mit der narrativen Analyse juristischer Texte mithilfe literaturwissenschaftlicher Methodik sowie mit der Applikation literaturtheoretischer Konzepte auf juristische Texte (vgl. BARON/EPSTEIN 1997). Diesen relativ systematischen Überlegungen steht auf der anderen Seite (Recht *in der* Literatur) eine mittlerweile nahezu unüberschaubare Anzahl an Einzelanalysen literarischer Rechtsfälle gegenüber, die indes nicht immer auf theoretische Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Recht gegründet sind.<sup>8</sup> Die genannten Unterscheidungsformen sind beim Überblicken der zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen Recht und Literatur grundsätzlich hilfreich, gehen aber mit einigen grundlegenden Problemen einher. Zunächst scheinen durch die Unterteilung in die genannten Kategorien thematische und ästhetische Ausgestaltung strikt voneinander getrennt. So dominieren bei der Analyse juristischer Themen *in der* Literatur meist stoffliche Fragestellungen, während die ästhetische Analyse, die die Verwendung von Metaphern, rhetorischen Figuren sowie die textuelle Anordnung untersucht, tendenziell auf die Analyse juristischer Texte mithilfe literaturwissenschaftlicher Kategorien beschränkt bleibt. Des Weiteren werden durch die Wahl eines enger gefassten Textbegriffs (*literature*), der sich auf (meist zur Höhenkammliteratur zählende) schriftliche Zeugnisse bezieht, andere mediale Vermittlungsformen sowie intermediale Transformationsprozesse (z. B. vom Roman zum Film) ausgeblendet. Schließlich wird durch die Präposition *in* im Ausdruck *Recht in der Literatur* der Anschein erweckt, dass es sich um eine unidirektionale Beziehung handelt, Literatur mithin rechtliche Fragestellungen lediglich darstellt, jedoch keine Rückwirkungen auf andere Diskurse hat. Anliegen des vorliegenden Beitrags ist es daher, nach spezifischen

---

<sup>7</sup> Vgl. stellvertretend: BARON/EPSTEIN (1997: 141-187). Vgl. auch die Bibliographie des *European Network for Law and Literature*:

[http://www.esl.eur.nl/fileadmin/ASSETS/frg/arw/rechtstheorie/Law\\_\\_\\_Literature\\_Bibliography\\_Greta\\_Olson\\_\\_\\_Jeanne\\_Gaakeer.pdf](http://www.esl.eur.nl/fileadmin/ASSETS/frg/arw/rechtstheorie/Law___Literature_Bibliography_Greta_Olson___Jeanne_Gaakeer.pdf) (27/01/2014).

<sup>8</sup> Einige Forschungsprojekte und Publikationen der letzten Jahre bilden hier jedoch einen sehr fruchtbaren Ansatz, indem sie nach den kulturellen (vgl. OLSON 2010 und OLSON 2013), historischen (vgl. FLUDERNIK/OLSON 2004, MÖLK 1996, SCHÖNERT 1991) und systematischen Implikationen (WEITIN 2010, MÜLLER-DIETZ 1990, LÜDERSSEN 1991) sowie nach den dynamischen Wechselbeziehungen zwischen den Systemen Recht und Literatur fragen.

Darstellungsformen rechtlicher Problemfelder in der Literatur, ihren spezifischen Funktionen und den Wechselwirkungen mit nichtliterarischen Diskursen zu fragen.

In der gegenwärtigen Literatur lässt sich mit Blick auf die deutschsprachige Literatur geradezu ein Boom in Produktion und vor allem auch Rezeption der Texte von sogenannten *Dichterjuristen* feststellen. Hierzu gehören Rolf Henrich, Martin Mosebach, Georg M. Oswald, Ferdinand von Schirach, Bernhard Schlink und Juli Zeh, wobei hier bei weitem kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Von der Mehrheit der genannten Autoren liegen zudem Übersetzungen ins brasilianische Portugiesisch vor und sie sind insbesondere auch durch ihre Adaptionen für Kino und TV populär geworden.<sup>9</sup> Anhand von zwei Beispielanalysen gegenwärtiger deutschsprachiger Romane, die juristische Problemfelder thematisieren und darstellen, werden im Folgenden ästhetische Besonderheiten, ihre Funktionen sowie die Wechselwirkungen mit nichtliterarischen Diskursen herausgearbeitet. Dabei kann auf von der Forschung bereits postulierte Spezifika der literarischen Darstellung von juristischen Problemfeldern wie die Neuverknüpfung und das Hinzufügen einzelner Elemente im literarischen Text (vgl. SCHÖNERT 1991: 15), die Infragestellung allgemeiner Gerechtigkeitserwartungen (vgl. MÜLLER-DIETZ 1990: 20), die Funktion der „Literatur als Unfallschauplatz“ (WEITIN 2010: 36) sowie ihre Fähigkeit zum Entwurf möglicher Welten (vgl. LÜDERSEN 1991: 12 f.) zurückgegriffen werden.

Dies geschieht am Beispiel von zwei deutschen Autoren, die (a) sowohl Juristen als auch Schriftsteller sind, (b) in Deutschland und international durch ihre Werke und intermediale Adaptionen derselben bekannt geworden sind und die (c) im Sinne einer *littérature engagée* über ihr literarisches Schaffen hinaus an gesellschaftlichen Diskussionen (mit juristischem Hintergrund) partizipieren. So können theoretische, nicht-fiktionale Äußerungen der Autoren zu der fiktionalen Verarbeitung in Beziehung gesetzt und im kontrastiven Vergleich nach Spezifika der literarischen Produktion gefragt werden. Ziel des Beitrags ist eine Herausarbeitung der spezifischen Funktionen und ästhetischen Besonderheiten literarischer Rechtsnarrative in der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur. Hierzu werden Juli ZEHS (2004) Roman *Spieltrieb*, unter Berücksichtigung seiner Übersetzung ins brasilianische Portugiesisch

---

<sup>9</sup> Beispielsweise die Verfilmung von Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser*, die Adaption von Ferdinand von Schirachs Erzählband *Verbrechen* als TV-Serie für das ZDF und der daraus entstammenden Erzählung *Glück* als Spielfilm durch Doris Dörrie sowie die Adaption der Übersetzung von Juli Zehs Roman *Spieltrieb* als Miniserie für MTV Brasilien unter dem Titel *A Menina sem Qualidades*.

durch Marcelo Backes (ZEH 2009) und seiner Adaption als Miniserie für *MTV Brasil*<sup>10</sup> sowie Ferdinand von SCHIRACHS (2009) Kurzgeschichtensammlung *Verbrechen* und ihre Adaption als Serie für das ZDF (2013) sowie sein jüngster Roman *Tabu* (SCHIRACH 2013) untersucht. Unter Berücksichtigung folgender Punkte wird beleuchtet, wie in den Romanen und TV-Adaptionen die Verarbeitung von genuin juristischen Stoffen mit literarischen Mitteln durchgeführt wird und in welchem Spannungsverhältnis sie zum juristischen Diskurs stehen:

- 1) Rechtsphilosophische Überlegungen (Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit, Verhältnis von individuellem und System) und ihre Konsequenzen für die literarische Form;
- 2) Das literarische Durchspielen eines konkreten Falls und seiner Konsequenzen anhand des spieltheoretischen Konzepts *Gefangenendilemma*;
- 3) Die literarische Inszenierung einer Gerichtsverhandlung und ihre ästhetischen Besonderheiten;
- 4) Die Rolle von Gattung und Erzählinstanz (Moderne Pitavalgeschichten);
- 5) Fiktionalisierung von politischen Manifesten.

## 1 Juli Zeh *Spieltrieb* (2004)

### 1.1 Zur Kontinuität des essayistischen Romans: Juli Zehs *Spieltrieb* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*

*Spieltrieb* (2004) ist Juli Zehs zweiter Roman. Die 1974 geborene Autorin und promovierte Juristin hat jüngst durch einen Aufruf von internationaler Tragweite Aufsehen erregt. *Die Demokratie verteidigen im digitalen Zeitalter* heißt der Appell, der am 10.12.2013 unter anderem in der FAZ veröffentlicht und von über tausend Schriftstellern aus der ganzen Welt unterzeichnet wurde.<sup>11</sup> Der Aufruf versteht sich als Protest gegen eine systematische Überwachung im Internet – eine Diskussion, an der Juli Zeh bereits seit längerem beteiligt ist und die durch die jüngsten Skandale um den

<sup>10</sup> <http://mtv.uol.com.br/programas/ameninasemqualidades/blog/a-menina-sem-qualidades-estreia-na-mtv-brasil-no-dia-27-de-maio> (27/01/2014).

<sup>11</sup> <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/autoren-gegen-ueberwachung/demokratie-im-digitalen-zeitalter-der-aufruf-der-schriftsteller-12702040.html> (27/01/2014).

US-amerikanischen Geheimdienst NSA neue Brisanz gewonnen hat. Ihre regelmäßigen TV-Auftritte in politischen Sendungen, das gemeinsam mit Ilja Trojanow verfasste Manifest *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte* (2009) sowie die Zukunftsdystopie *Corpus Delicti* (2009) markieren des Weiteren ihre intensive Auseinandersetzung und Einflussnahme auf aktuelle politische und juristische Diskussionen. Aufgrund der Vielzahl von theoretischen Äußerungen, die im Fall von Juli Zeh vorliegen (vgl. ZEH/OSWALD 2011) und teilweise in identischer Form in ihren Romanen auftauchen, bietet sich ein Vergleich von *per se* nichtliterarischen Diskursen mit ihrer literarischen Verarbeitung besonders an.

“Wenn das alles ein Spiel ist, sind wir verloren. Wenn nicht – erst recht“ (ZEH 2004: 10). So endet der einleitende Teil des 82 Kapitel umfassenden Romans *Spieltrieb* (2004) von Juli Zeh. Die vierzehnjährige Ada, Schülerin des elitären Ernst-Bloch-Gymnasiums, ist ihren Mitschülern intellektuell weit überlegen, was sie unter anderem durch die Lektüre von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* demonstriert. In Alev, einem neuen, drei Jahre älteren Mitschüler, findet sie ihr intellektuelles Pendant. Die beiden bezeichnen sich selbst als „Urenkel der Nihilisten“ (ZEH 2004: 7) und versuchen im weiteren Verlauf des Romans, die Grenzen im Umgang mit ihren Mitmenschen auszuloten und zu überwinden. Angeregt durch die Lektüre von Robert Axelrods *The Evolution of Cooperation* (1984) beschließen die beiden, ein spieltheoretisches Szenario, das so genannte Gefangenendilemma, auf die Realität anzuwenden. Als Spielfiguren dienen ihnen hierbei Lehrer und Mitschüler; das Spiel verliert dabei seinen hypothetischen Charakter und bestimmt zunehmend das Zusammenleben von Schülern und Lehrern. Einem ersten Todesopfer in Form des Geschichtslehrers Höfi, der sich vom Dach der Schule in den Tod stürzt, folgt die Erpressung des Deutsch- und Sportlehrers Smutek. Dieser wird auf Alevs Anweisung von Ada verführt und mithilfe einer Videoaufzeichnung, die passwortgeschützt auf der schulinternen Internetplattform steht, zur wöchentlichen Wiederholung im Beisein Alevs gezwungen. Das Spiel gerät jedoch zunehmend außer Kontrolle, die Teilnehmer agieren nicht wie im spieltheoretischen Modell vorgesehen und es endet schließlich mit einem Akt purer Gewalt und Brutalität. Im anschließenden Gerichtsverfahren steht die kalte Sophie, eine erfahrene Richterin, ratlos den Aussagen der Beteiligten gegenüber,

während die Anwendung des bestehenden Rechts auf den vorliegenden Fall aufgrund der fehlenden Rückbindung an moralische Grundlagen nahezu unmöglich erscheint.

Diese Rahmenhandlung dient den Figuren und dem allwissenden Erzähler als Anlass zu ausführlichen, die Handlung unterbrechenden Reflexionen<sup>12</sup> über Willensfreiheit und Entscheidungsgrundlagen („Es gibt kein Für und Wider“, sagt, Ada, „keine Gründe für rechts oder links. Die menschliche Entscheidung ist nichts weiter als ein vortrefflich einstudiertes Spiel“, ZEH 2004: 192), Möglichkeiten der Wahrheitsfindung („Wir werden die Wahrheit nicht erfahren. Der Punkt ist, dass die Wahrheit keine Rolle spielt.“ ZEH 2004: 241,) sowie über das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit („das Recht sei ein Raum, den die Gerechtigkeit niemals betrete“, ZEH 2004: 518). Die Reflexionen erfolgen entweder in der Figurenrede oder als längere, die eigentliche Handlung unterbrechende Reflexionen des Erzählers und stellen häufig eine Verbindung zu rechtlichen Fragestellungen her. Im Interview äußert Juli Zeh über den juristischen Stoff im Roman:

*Spieltrieb*, auf seinen Juragehalt befragt, beschäftigt sich mit der kleinstmöglichen Systemform, die es gibt, nämlich im Grunde mit dem Zusammenleben von zwei bis drei Personen und dem Versuch, innerhalb dieses winzig kleinen Gesellschaftsmodells Regeln zu setzen, die dann natürlich keine Rechtsnormen, sondern allenfalls Spielregeln sein können. Denn diese kleinen, in sich geschlossenen Systeme, die sich dennoch nach bestimmten Normen verhalten, sind im Grunde schon fast per definitionem Spiele. Und so behauptet das Buch, daß sozusagen der Verlust des Glaubens an ein übergeordnetes Rechtssystem bei den Einzelnen, bei den Individuen eine Art Spielverhalten erzeugt (WEBER 2007: 190).

Diese thematische Basis, die grundsätzliche Überlegungen zur Funktionsweise des Rechtssystems enthält, wird im Roman als Spiel modelliert, sie wird explizit von Figuren und Erzähler thematisiert und ist, so die These dieses Beitrags, auch mit verschiedenen ästhetischen Konsequenzen, die Bauform der Romans betreffend, verbunden. Als ästhetische Besonderheit ließen sich zunächst die essayistisch-reflektierenden Passagen bestimmen, die das Genre des Romans dem Essayismus annähern und damit gattungsgeschichtlich als *Gedächtnis der Literatur* (vgl. ERLI/NÜNNING 2005: 2) an Romane wie Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* oder Thomas Manns *Zauberberg* erinnern. Auf beide Romane wird in Zehs *Spieltrieb*

---

<sup>12</sup> Wie der Übersetzer Marcelo Backes anmerkt, wird hierbei nicht immer deutlich zwischen den Gedanken einzelner Figuren und denjenigen der Erzählerin unterschieden, d.h. einige Gedanken der Figuren tauchen identisch in den Reflexionen der Erzählerin wieder auf (vgl. ZEH 2009: 533).

explizit Bezug genommen. Die Referenzen auf den *Zauberberg* lassen sich vornehmlich im Erwähnen der beiden zentralen Figuren Settebrini und Castorp (vgl. ZEH 2009: 534f) identifizieren, die Musil-Referenz zeigt sich in einer Vielzahl von Parallelen zum 74 Jahre vorher erschienenen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Die Struktur des Romans besteht, ähnlich wie bei Musil, aus kurzen Kapiteln, die in ihren Überschriften nahezu Epigrammen ähneln. Im Erzähltext wechseln Figurenrede mit beschreibenden Passagen sowie reflektierenden Passagen des Erzählers. In die erzählte Welt werden konkrete Musilsche Begrifflichkeiten wie „Aggregatzustand“ (ZEH 2004: 159),<sup>13</sup> und „Versuchsanordnung“ (z. B. ZEH 2004: 125, 319) integriert sowie detaillierte Wetterbeschreibungen, die an die berühmte Anfangspassage des *Manns ohne Eigenschaften* erinnern. Die Musil-Referenz wird zudem durch die gemeinsame Lektüre des *Manns ohne Eigenschaften* der Schulklasse explizit in den Roman integriert (in der MTV-Serie sieht der Zuschauer die Hauptfigur Ana den Roman in der Badewanne lesen, während die gemeinsame Lektüre der Schulklasse durch Julio Cortázers *Rayuela* ersetzt wird). Interessant hierbei sind auch die Titel der Übersetzungen in französische und portugiesische Sprache: *La fille sans qualités* und *A menina sem qualidades*<sup>14</sup> (wörtlich: das Mädchen ohne Eigenschaften), die die Musil-Referenz bereits in den Titel aufnehmen. Die Aufnahme rechtsphilosophischer Fragestellungen erschöpft sich dabei nicht in einer thematischen Reminiszenz, sondern schlägt sich strukturell in der Gestaltung des Romans nieder, der in Form eines Gedächtnisses *der* Literatur gattungsgeschichtlich an die Tradition des essayistischen Romans anschließt und sie für rechtsphilosophische Überlegungen nutzt. Dabei wird an eine Gattung erinnert, deren genuine Eigenschaft in einem epistemologischen Verfahren, das auf subjektiver Erfahrung gründet (vgl. SCHLAFFER 1997: 522), beruht, und die es in diesem Fall vermag, objektive Überlegungen zur Grundlage des Rechtssystems mit hypothetischen, spieltheoretischen Szenarien zu verbinden. Innerhalb dieser Form lassen sich immer wieder Reflexionen zum Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit nachzeichnen, die ebenso an Musils Termini *Wirklichkeitssinn* und *Möglichkeitssinn* (MUSIL 2005 [1930]: 16) erinnern:

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch Juli Zehs Roman *Schilf*: „wechselte die Wirklichkeit ihren Aggregatzustand von gasförmig zu fest“ (ZEH 2009: 16).

<sup>14</sup> Dies ist nach Angaben des Übersetzers unter anderem der doppelten Bedeutung von „Spiel“ im Deutschen geschuldet, die sowohl das Portugiesische „jogo“ als auch „brincadeira“ enthält. Der Titel wurde aufgrund einer Rezension in der FAZ mit dem Titel „Mädchen ohne Eigenschaften: Juli Zehs zweiter Roman“ und in Anlehnung an die französische Übersetzung gewählt und erinnert an die Musil-Referenz bereits im Titel (vgl. ZEH 2009: 540f).



Wenn der Mensch versucht, sich etwas vorzustellen, wird er notwendig irren. Vorstellung und Wirklichkeit sind nur in Ansätzen aufeinander bezogen, und der Glaube, Erstere müsse sich ständig mit letzterer befassen, beruht auf der Tatsache, dass jene unerträgliche Gleichung, die wir unser Ich nennen, genau am Schnittpunkt beider Koordinaten liegt (ZEH 2004: 379).

An dieser Stelle setzt der Spielbegriff an. Spiele ermöglichen einerseits als regelgeleitete Systeme theoretische Voraussagen über die eintretenden Züge der beteiligten Spieler. Andererseits erlaubt die Sichtweise eines Spiels als Probehandeln gerade das Durchdenken einer Vielzahl von möglichen Zügen und Alternativen. Künstlerische und literarische Realisierungen von Spielen können dabei als Simulationsräume fungieren (vgl. NEUHAUS 2009: 388), die hier eine Verbindung zu rechtlichen Fragestellungen aufweisen und ihr gattungsspezifisches Pendant im experimentellen Charakter des Essayismus (SCHLAFFER 1997: 525) erhalten. Dass die Vorstellbarkeit von verschiedenen Szenarien und ihrer Kombinationsmöglichkeiten in der Realität aber nicht immer zu genauen Aussagen führt, zeigt sich im Scheitern des Gefangenendilemmas im Roman. Wirklichkeit und Möglichkeit, die in Zehs Roman im Begriff des Spiels zusammentreffen und in der Form des essayistischen Romans die subjektive und experimentelle Komponente ausführlich zu kommentieren vermögen, liegen als Grundsatzpaar auch dem Rechtssystem zu Grunde, insbesondere dann, wenn es sich um Recht in der Tradition des *code law systems* handelt, d.h. um ein Rechtssystem, dessen Anspruch es ist, eine gültige Regel für alle *möglichen* Szenarien zu Grunde zu legen.<sup>15</sup> Die Ausarbeitung *möglicher* Szenarien, die auf *wirklichen* Gesetzen basieren, kann damit auch als Reflexion über die Funktionsweise des Rechts gelesen werden. Die literarische Form bietet mithin ein „Experimentierfeld“ (SCHÄRF 1999: 10)<sup>16</sup> für verschiedene rechtsphilosophische Reflexionen und das Ausarbeiten verschiedener möglicher Szenarien.

---

<sup>15</sup> Dies gilt zumindest für diejenigen Rechtssysteme, die als *code law systems* fungieren, d.h. auf alle möglichen Fälle anwendbare Formulierungen enthalten. Im Falle des US-amerikanischen Rechtssystems, das ein *case law system*, also auf einzelnen konkreten Fällen beruhendes Rechtssystem darstellt, hat dies weniger Relevanz. (Vgl. BRUGGER / SARLET 2008).

<sup>16</sup> Vgl. hierzu auch Juli Zehs Überlegungen zur Literatur als Spielfeld: „Wenn die Literatur ein Spielfeld und eine Tanzfläche für die Kunst der Erinnerung ist, eine lustvolle Technik zur Erzeugung von Vergangenheit, dann ist Politik Spielfeld und Tanzfläche für die Kunst der Zukunftsgestaltung, eine sinnvolle Methode zum Umgang mit Wünschen, Hoffnungen und Visionen.“ (ZEH/OSWALD 2011: 91).

## 1.2 Ein spieltheoretisches Szenario: Das Gefangenendilemma und Robert Axelrods *The Evolution of Cooperation*

Das bereits mehrfach erwähnte Gefangenendilemma stammt ursprünglich aus der Spieltheorie und hat in mehreren Disziplinen Anwendung gefunden, insbesondere in der Wirtschaftswissenschaft, wenn es darum geht, Verhaltensweisen einzelner Akteure vorauszusagen. Genau an diesem Punkt treffen sich auch Recht und Wirtschaftswissenschaften und haben den fruchtbaren Zweig der *Law and Economics*-Bewegung<sup>17</sup> hervorgebracht. In Zehs Roman wird besagtes Dilemma mit seinen verschiedenen Kooperationsmöglichkeiten entfaltet.<sup>18</sup> Alev fungiert hierbei als Spielleiter: er gibt die Instruktionen, verteilt Belohnungen und Bestrafungen und setzt die Regeln fest. Zur Einführung befiehlt er Ada, den einleitenden Teil von Robert Axelrods *The Evolution of Cooperation* zu lesen (vgl. ZEH 2004: 191). Dieses Standardwerk der Spieltheorie stellt sich die Frage, wie Kooperation unter Spielern entstehen kann und welche Strategien sie dafür wählen müssen. Dazu nimmt Axelrod auch auf das Gefangenendilemma Bezug. In Anlehnung daran beschreibt Alev das Dilemma folgendermaßen:

Zwei Angeklagte werden einzeln dem Gericht vorgeführt. Jedem von ihnen schlägt der Richter einen Deal vor: Wenn du gestehst und deinen Kumpel verpfeifst, bleibst du straffrei und der andere kriegt fünf Jahre Knast. Schweigt ihr beide, reichen die Indizien für jeweils zwei Jahre. Gesteht ihr beide, bekommt jeder vier Jahre. Sie haben keine Möglichkeit, sich abzusprechen (ZEH 2004: 278 f.).

Das entworfene Schema gleicht in der Tat demjenigen, das Axelrod in der Einleitung seiner *Evolution of Cooperation* beschreibt. Formal ließe es sich folgendermaßen beschreiben:<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Diese Bewegung entwickelte sich seit den frühen 1970er Jahren in den USA und hängt auch eng mit der Frage zusammen, ob die Rechtswissenschaft eher den Geistes- oder den Naturwissenschaften zugerechnet wird (vgl. BALKIN 2006: 160).

<sup>18</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen ARNOLD 2011.

<sup>19</sup> Schema modifiziert nach AXELROD (2005 [1984]: 8). Die Spieler können sich in diesem Schema entweder für Kooperation oder Defektion (Nicht-Kooperation) entscheiden. Im ersten Quadranten kooperieren beide, indem sie schweigen und erhalten jeweils nur 2 Jahre, im zweiten Quadranten verrät B seinen Gegenspieler. Er selbst geht straffrei aus, A erhält 5 Jahre. Umgekehrt gilt diese Situation für den dritten Quadranten. Im vierten Quadranten werden schließlich beide bestraft, weil sie den anderen verraten haben.

	Kooperation (B schweigt)	Defektion (B gesteht, verrät A)
Kooperation (A schweigt)	A = -2, B = -2 R/R	A = -5, B = 0 S/T
Defektion (A gesteht, verrät B)	A = 0, B = -5 T/S	A = -4, B = -4 P/P

R = Reward

T = Temptation

S = Sucker's payoff

P = Punishment

Das Schema folgt den verschiedenen Szenarien, die Alev proleptisch beschreibt, bevor das Spiel im Roman überhaupt begonnen hat. Zunächst erwähnt er die scheinbar verführerischste Variante: den anderen zu verraten in der Hoffnung, straffrei auszugehen (rechts oben bzw. links unten). Dies kann aber nur gelingen, wenn der andere gleichzeitig gesteht. Üben beide Verrat, werden sie mit jeweils vier Jahren bestraft (rechts unten). Schließlich bliebe noch die Möglichkeit einer Kooperation durch wechselseitiges Schweigen (links oben).

Das Interessante an dieser Konstellation ist nun, dass die aus subjektiver Sicht scheinbar beste Strategie, nämlich den anderen zu verraten, bei einer kollektiven Betrachtungsweise nicht die optimale ist. Straffrei auszugehen kann in dieser Situation nur geschehen, wenn der andere schweigt. Wenn aber beide diese Strategie verfolgen, so trifft beide eine Haftstrafe von vier Jahren. Kollektiv betrachtet wäre das Schweigen beider die beste Alternative, da sie die geringste Gesamthaftstrafe, nämlich nur insgesamt 4 Jahre (2 Jahre für jeden) mit sich bringt. Allerdings ist in dieser Versuchsanordnung keine Kommunikation möglich.

Im vorliegenden Roman wird Smutek, Lehrer für Deutsch und Sport am Ernst-Bloch-Gymnasium, dazu genötigt, regelmäßigen, von einer Kamera aufgezeichneten Geschlechtsverkehr mit seiner Schülerin Ada zu vollziehen. Dies bildet den Hintergrund, vor dem sich die beiden zur Kooperation oder zur Defektion (Verrat)

entscheiden können. Kooperieren die beiden, so besteht ihre Belohnung darin, dass beide auf dem Gymnasium bleiben dürfen. Verrät Ada Smutek und stellt sich als Opfer dar, so müsste dieser die Schule verlassen. Sie könnte damit rechnen, das Spiel beenden zu können (links unten). Gleichzeitig muss sie aber auch annehmen, dass auch sie von Smutek verraten wird und somit ihr explizit geäußelter Wunsch, Ernst-Bloch nicht verlassen zu müssen, zunichte gemacht werden könnte (rechts unten).

Die Implementierung dieses spieltheoretischen Szenarios in den Roman erlaubt nun ein Durchspielen verschiedener Möglichkeiten. Geht man davon aus, dass in literarischen Texten *mögliche Welten* (vgl. GOODMAN 1984: 130) geschaffen werden, so bietet die literarische Verarbeitung solcher theoretischer Überlegungen, die in der Frage nach den Handlungsmotivationen der Akteure auch dem juristischen Diskurs zu Grunde liegt, ein Spielfeld für die Ausarbeitung möglicher Handlungsketten. Die Problematik in der im Roman entworfenen Welt besteht indes darin, dass die Protagonisten frei von jeglicher Form moralischer Regelwerke sind (sie bezeichnen sich selbst als „die Urenkel der Nihilisten“, ZEH 2004: 7). Am Ende brechen die Spieler mit den Regeln des Spiels und kommunizieren miteinander. Der abrupten Verkündung des Spielleiters Alev: „Das Spiel ist aus“ (ZEH 2004: 512) folgt, dass Smutek Alev brutal zusammenschlägt, was schließlich zur Gerichtverhandlung führt. Ein Gedankenexperiment<sup>20</sup> an der Schnittstelle von Jura und Wirtschaftswissenschaft bildet den strukturellen Hintergrund für die im Roman entworfene Welt, ihre Figuren und deren Spielzüge. Im Roman wird ein Szenarium durchgespielt, womit im Sinne des Spielens als Probehandeln der Roman mögliche Verhaltensweisen, Kooperationen und Verkettungen zu durchdenken vermag. Das Verhalten der Spieler entspricht am Ende indes nicht den in Axelrods Schema vorgegebenen Möglichkeiten, wenn die Spieler das Spiel plötzlich unterbrechen und sich gegen den Spielleiter verbünden – die Realität der im Roman entworfenen möglichen Welt zeigt sich in ihrer Ausgestaltung damit als reicher als die zuvor in der Theorie für sie entworfene Vorhersage. Literatur fungiert hierbei als Experimentierfeld für juristische Szenarien, was in der Inszenierung einer abschließenden Gerichtsverhandlung gipfelt.

---

<sup>20</sup> Der Begriff des Gedankenexperiments ist in der wissenschaftlichen Diskussion umstritten. So postuliert Tobias KLAUK (2011: 32-36) einen Dreischritt für jedes Gedankenexperiment, den er insbesondere in literarischen Realisierungen nicht verwirklicht sieht. Danach folgt (a) der Vorstellung eines Szenarios (b) die spezifische Beurteilung des Szenarios mit seinen Konsequenzen und (c) eine allgemeine Beurteilung. In *Spieltrieb* ist es jedoch durch die explizite Einführung des Szenarios, das Durchspielen verschiedener Realisierungsmöglichkeiten sowie die Beurteilung durch die Richterin möglich, all diese Schritte zu identifizieren.

### 1.3 Zum Verhältnis von Wort und Tatsache: ratlose Richter und Erzählrahmungen

Die Inszenierung von Gerichtsszenen gehört zu den ureigenen Ausarbeitungen juristischer Problemfelder in der Literatur. Während solche *Fictions of Law* (vgl. DUONG 2005: 33) in Filmen oftmals dem Hollywood-Muster einer Konfrontation von Gut und Böse folgen (vgl. MACHURA/ULBRICH 2001: 125), bei der der aufopfernde Anwalt den Sieg für das Gute davonträgt, stellen literarische Schilderungen häufig eher die Kontingenz von juristischen Entscheidungen in den Mittelpunkt. Dies geschieht im Roman *Spieltrieb* mithilfe einer am Ende des Romans plötzlich auftretenden Ich-Erzählerin, „der kalten Sophie“, die dem bisher Erzählten eine Rahmung gibt und Raum lässt für die Reflexionen einer erfahrenen Richterin, die indes zunehmend an der Unentscheidbarkeit des Falles verzweifelt. Reflexionen über das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit stellen in der Literatur nichts Neues dar. Schon Kleists Michael Kohlhaas verzweifelt an der mangelnden Deckungsgleichheit, die auch in Ferdinand von Schirachs jüngstem Roman *Tabu* zentral ist. In den ausführlichen Reflexionen der in der ersten Person erzählenden Richterin heißt es im Roman *Spieltrieb* dazu: „Das Recht ist kein Kreißaal für die Gerechtigkeit“ (ZEH 2004: 518). Darüber hinaus reflektiert der Roman in der Rahmung durch die Ich-Erzählerin über seine eigene Form sowie über eine mögliche Verbindungslinie zwischen Literatur und Recht, wenn es heißt:

Das Recht besteht aus Gesetzen, Gesetze bestehen aus Wörtern, und Wörter können manches sein, aber sicher nicht gerecht. Wie soll eine geschriebene Regel für unendlich viele Fallkonstellationen gedacht, angesichts der Einmaligkeit eines Geschehens eine gerechte Aussage treffen? (ZEH 2004: 518).

Die Ich-Erzählerin rekurriert hierbei auf eine zentrale Aufgabe des Juristen, die Juli Zeh so fasst, „daß sozusagen die Urtätigkeit des Juristen letztlich darin besteht, den Sinngehalt eines Wortes zu ermitteln und ihn in Beziehung zur Realität zu setzen“ (WEBER 2007: 200). Die Fallkonstellationen, für die dieses zu Grunde liegende Wort gedacht ist, bleiben stets im Konjunktiv und jeder neue in der Realität eintretende Fall bedarf eines Vermittlungsakts mit dem zu Grunde liegenden Wort bzw. Regelwerk. Der titelgebende *Spieltrieb* vermag genau dies in der literarischen Dimension zu leisten: ein

Durchspielen einiger, nicht unendlich vieler, möglicher Fälle. Mithilfe der Rahmung durch eine Ich-Erzählerin kann die Vermittlung von konkretem Fall und Regel erfolgen, was indes in diesem Fall nur zur Verzweiflung der Richterin führt: so heißt es am Ende über die reflektierende Richterin, die „in sich hineinhorcht, um ein Urteil zu finden, und es antwortet ihm – nichts!“ (ZEH 2004: 519). Damit gleicht die Verzweiflung der Richterin dem Ausgangspunkt einer Erzählung Ingeborg Bachmanns mit dem Titel *Ein Wildermuth*, in der der gleichnamige Protagonist und Richter an der Unentscheidbarkeit des Falles verzweifelt und schreiend das Gericht verlässt. Auch hier wird, nachdem die Geschichte in Grundzügen von einem heterodiegetischen Erzähler wiedergegeben wird, eine Ich-Erzählung des Richters eingeschoben, der über das Verhältnis von Wahrheit und Tatsachen in der Welt reflektiert: „Wahrheit ist nur zur Hälfte Menschenwerk, denn es muß ihr auf der anderen Seite etwas entsprechen, dort, wo die Tatsachen sind“ (BACHMANN 1975: 171). Die Vermittlung zwischen Wort und Tat ist eine der zentralen Aufgaben der Justiz, die in der Literatur thematisiert werden und in ihrer Fähigkeit als System der „Beobachtung zweiter Ordnung“ (LUHMANN 1995: 339) reflektiert werden kann. Durch ihre Systemeigenschaft der Möglichkeit zur Autoreflexivität vermag sie die Problematik einer auf sich selbst rekurrierenden Sprache darzustellen. Der Literatur bleibt hierbei auch die Darstellung des Scheiterns vorbehalten, wie WEITIN (2010: 36) für Kleists *Der Zerbrochene Krug* nachweist, das sich im Fall von Ingeborg Bachmann und Juli Zeh in der mangelnden Deckungsgleichheit von Wort und Tat und im Misslingen einer sprachlich vermittelten Gerechtigkeitsvorstellung zeigt. Der Roman vermag es, die Kontingenz bestimmter Gerechtigkeitsvorstellungen sowie die grundsätzliche Anlage des Rechts als sprachliche Struktur, die nichtsprachlicher Konstellationen Herr zu werden versucht, darzustellen. Die herausgearbeiteten Funktionen spielen für die Berührungspunkte zwischen Literatur und Recht insbesondere auch eine große Rolle, wenn die Wechselwirkungen zwischen den beiden Diskursen im Mittelpunkt stehen, und hängen wesentlich mit den jeweiligen Rezeptionshaltungen ab. Diese beiden Aspekte werden im Folgenden für zwei Texte Ferdinand von Schirachs in den Blick genommen.

## 2 Ferdinand von Schirach: *Verbrechen* (2009), *Tabu* (2013)

### 2.1 Die Rolle von Gattung und Erzählinstanz: Moderne Pitavalgeschichten

Mit seinem literarischen Erstlingswerk, der Kurzgeschichtensammlung *Verbrechen*, gelang dem Autor und Strafverteidiger Ferdinand von Schirach 2009 ein internationaler Erfolg. Die Geschichten, die im Paratext unter der englischsprachigen Gattungsbezeichnung *Stories* geführt werden, wurden in mehr als dreißig Sprachen übersetzt und für Bühne und Fernsehen adaptiert.<sup>21</sup> Den Hintergrund für diesen Erfolg bilden elf Geschichten über Verbrechen und Gerichtsverfahren, die in der Tradition der Pitavalgeschichte die Lebensgeschichte des Täters, seine Psyche und sein soziales Umfeld mit Bezug zur Tat einschließen. Insbesondere im 19. Jahrhundert galt diese Form der Geschichte als ein wichtiges Instrument der Rechtswissenschaft (vgl. LACHENMAIER 2008: 18 f.). Erzählt werden auch bei Schirach neben dem eigentlichen Verbrechen, das meist schnell rekapituliert ist, Motive, Hintergründe und der Weg des Täters zu seinem Verbrechen.<sup>22</sup> Inwiefern es sich dabei um eine faktuale Textsorte handelt, lässt sich nicht eindeutig bestimmen; vielmehr macht Schirach selbst darüber immer wieder widersprüchliche Aussagen.<sup>23</sup> Wenngleich aufgrund der rechtlichen Lage zum Schutz der Privatsphäre der Betroffenen deutlich sein müsste, dass es sich bestenfalls um eine faktuale Basis handeln kann (wie Schirach selbst auch immer wieder betont),<sup>24</sup> lässt sich doch in der Rezeption der Texte die Tendenz beobachten, dass diese als faktual gelesen werden, so etwa in der Kritik Denis Schecks, der

<sup>21</sup> Hierunter fallen die gleichnamige TV-Serie *Verbrechen* für das ZDF (2013), produziert von Oliver Berben, die bereits nach Taiwan exportiert wurde, die Verfilmung der Kurzgeschichte *Glück* durch Doris Dörrie (2012) sowie eine dramaturgische Fassung in Japan am Tokyo Metropolitan Theater 2013.

<sup>22</sup> Vgl. den Kommentar des Spiegel-Rezensenten Arno Frank zum Erscheinen der TV-Serie *Verbrechen*: „Es geht nicht darum, einen Täter zu überführen - es geht darum, ihn zu verstehen.“ <http://www.spiegel.de/kultur/tv/edelkrimi-serie-verbrechen-im-zdf-nach-ferdinand-von-schirach-a-892075.html> (27/01/2014).

<sup>23</sup> Vgl. Schirachs Interview mit Alexander Kluge: <http://www.dctp.tv/#/filme/ferdinand-von-schirach-verbrechen-aus-dem-alltag-eines-strafverteidigers/> (27/01/2014) und seine Rede zur Verleihung des Kleist-Preises: „ja, die Geschichten sind ganz und gar wahr. Aber sie sind nicht wahr, weil sie der Realität entsprechen, sie sind wahr, weil sie Literatur sind.“ [www.tagesspiegel.de/kultur/rede-zum-kleistpreis-jeder-kann-zum-moerder-werden/3088620.html](http://www.tagesspiegel.de/kultur/rede-zum-kleistpreis-jeder-kann-zum-moerder-werden/3088620.html) (27/01/2014).

<sup>24</sup> „Also, die Fälle sind ja nicht 1:1, das darf ich ja nicht schreiben. Aber in der Geschichte war es so (...).“ <http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/das/videos/dasx4213.html> [27.01.2014].

Schirachs Geschichten als „geborgtes Leben“ aburteilte.<sup>25</sup> Motto und Klappentext tun ein Übriges, um diese Rezeptionshaltung zu fördern. Während im Klappentext die Geschichten als „unglaubliche Geschichten, doch sie sind wahr“ bezeichnet werden, referiert das Motto auf die Heisenbergsche Unschärferelation,<sup>26</sup> einer von Schirachs zentralen Einflüssen,<sup>27</sup> der sich auch im Roman *Tabu* fortsetzt,<sup>28</sup> und in Schirachs Interpretation die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion durchlässig macht. Wenn auch der faktuale Gehalt der Geschichten zweifelhaft ist und bislang von Presse und Kritik noch nicht nachgewiesen werden konnte – ein 72-jähriger Mediziner aus Rottweil, der seine Frau im Keller mit der Axt erschlagen hat, müsste durch entsprechende Presseberichte leicht ausfindig zu machen sein – so spielt Schirach doch zunächst durch die Einpassung seiner Geschichten in die Tradition des faktualen Genres der Pitavalgeschichten, dann aber auch durch widersprüchliche para- und außertextuelle Angaben mit der Rezeptionshaltung des Lesers. Wichtig ist diese in Bezug auf die Funktionen transjuristischer Darstellungen, insofern die Tradition der Pitavalgeschichte als faktuale Textsorte, einen Lernprozess über die Realität impliziert.<sup>29</sup> Schirach, so die These dieses Beitrags, nutzt diese Tradition, um Aussagen über die Realität der Rechtsprechung zu treffen oder zumindest nahelegen. Hierfür muss der Text nicht notwendig als faktualer identifiziert werden, er kann trotz seines faktualen Status durch die genannte Strategien Hypothesen über die reale Welt enthalten oder den Leser zur Formung solcher Hypothesen anregen (vgl. GITTEL 2014).<sup>30</sup>

Erzählt werden die Geschichten von einem zunächst heterodiegetisch erscheinenden Erzähler, der jedoch jeweils am Ende der Geschichte als homodiegetischer Ich-Erzähler<sup>31</sup> und mit dem Fall betrauter Rechtsanwalt erkennbar wird. Dabei ist nicht zu entscheiden, inwiefern das vorher Erzählte, das die Ereignisse

<sup>25</sup> <http://www.tagesspiegel.de/kultur/aufgeschlagen-zugeschlagen-unsichtbare-folterknechte/1913428.html> (27/01/2014).

<sup>26</sup> „Die Wirklichkeit, von der wir sprechen können, ist nie die Wirklichkeit an sich.“

<sup>27</sup> <http://www.tagesspiegel.de/kultur/rede-zum-kleistpreis-jeder-kann-zum-moerder-werden/3088620.html> (27/01/2014).

<sup>28</sup> So beispielsweise im als Hinweis gekennzeichneten Zusatz am Ende des Romans: „Die Ereignisse in diesem Buch beruhen auf wahren Begebenheiten. >>Wirklich?<<, fragte Biegler.“ (SCHIRACH 2013: 256).

<sup>29</sup> Im 19. Jahrhundert wurden die Pitavalgeschichten zum einen als Fallbeispiele in der juristischen Ausbildung verwendet, zum anderen als Aufklärung eines Laienpublikums (vgl. LACHENMAIER 2008: 19).

<sup>30</sup> Auch wenn es sich um fiktionale Sätze handelt, die streng genommen nicht auf die Realität bezogen werden können, können vom fiktionalen Werk ausgehend Hypothesen über die reale Welt gebildet werden. Man spricht dann von *Bedeutungsrelationen* oder *Kausalrelationen* (vgl. HOSPERS 1960: 43 f.).

<sup>31</sup> Dies ist jedoch für fiktionale Texte nicht ungewöhnlich, wird der Übergang zwischen Homodiegese und Heterodiegese von Erzähltheoretikern gemeinhin als graduell begriffen (vgl. ZIPFEL 2001: 132).



vor der Gerichtsverhandlung umfasst und formal meist durch einen Geviertstrich abgetrennt ist, als in den Rahmen der Ich-Erzählung eingebettet zu betrachten ist,<sup>32</sup> wenngleich bestimmte Formulierungen wie „Die drei jungen Männer erzählten mir die Geschichte“ (SCHIRACH 2009: 36), darauf hindeuten, dass sich die Erzählinstanz nicht ändert und hier lediglich erstmalig, angezeigt durch ein Pronomen, explizit in Erscheinung tritt. Markiert wird die Beurteilung und Informationsvergabe des Geschehenen durch die Augen des Anwalts also erst am Ende der Erzählung, jedoch lassen sich bereits vorher deutlich wertende Urteile des Erzählers im Text identifizieren. Der Vorwurf der Kritik an Schirachs Roman *Tabu*, der Erzähler mische sich belehrend ein,<sup>33</sup> gilt – wenn auch weniger explizit – bereits für den Erzählband *Verbrechen*. Einerseits gelingt dies durch den, durchaus dem Genre der Pitavalgeschichte entsprechenden, einseitigen Einblick in die Gedankenwelt einer Figur durch indirekte Gedankenwiedergabe oder erlebte Rede („Er erschrak und nahm sie in die Arme. Auf seiner Brust spürte er ihren Herzschlag, er war hilflos. Sie ist mir anvertraut, dachte er“, SCHIRACH 2009: 10, „ein Versprechen nur für gute Tage gab es nicht“, ebd.: 13 f.), andererseits durch explizite Meinungsäußerungen des erzählenden Rechtsanwalts.<sup>34</sup> Dieser spielt sowohl in der literarischen Vorlage als auch in der ZDF-Serie eine entscheidende Rolle und ist auf dem Buchcover und im Vorspann der ZDF-Serie sowie jeweils im Abspann der einzelnen 45-minütigen Episoden zu sehen. Dort schreitet er nach einem schnellen Zusammenschnitt verschiedener Bilder von Leichen, Überfällen, Berlinversatzstücken, Polizeieinsätzen und Gerichtsverfahren souverän auf die Kamera zu.

In der Gerichtsverhandlung der den Erzählband einleitenden Geschichte *Fähner* kommt es schließlich zu einer solchen expliziten Meinungsäußerung des Anwalts mit anschließenden juristischen und rechtsphilosophischen Erklärungen. Der 72-jährige Arzt Friedhelm Fähner hat nach 48 Ehejahren seine Ehefrau im Keller mit einer Axt

---

<sup>32</sup> Die ZDF-Serie geht jedoch hierbei vom Ende aus. Beginnend mit dem Mord Fähners an seiner Frau wird im Verhörzimmer, wo sich Fähner und sein Anwalt zum ersten Mal treffen, in der Retrospektive erzählt.

<sup>33</sup> „Aber während Leonardt die literarische Verkörperung juristischer Neutralität darstellte, darf Biegler durch den Fall poltern, um noch dem letzten Stümper vor und hinter dem Gericht klar zu machen, welche Spiel-Räume das Rechtssystem bietet, ohne dass dafür philosophische Pirouetten gedreht werden müssen.“ <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120871701/Stilvoller-Weltschmerz-mit-Ferdinand-von-Schirach.html> [27.01.2014].

<sup>34</sup> Diese Einflussnahme wird von Schirach jedoch bestritten, beispielsweise wenn er im Interview des Zusatzmaterials der ZDF-Serie *Verbrechen* konstatiert, der Zuschauer befinde sich „auf Augenhöhe“ und „er wählt keine Seite, sondern ist ein Beobachter“.

erschlagen. Dem voraus ging ein langjähriges Martyrium des von seiner Ehefrau zunehmend unterdrückten und in seiner Freiheit eingeschränkten Fähners. Gerade dieser Situation konnte sich Fähner, so die Argumentation des Rechtsanwalts, nicht entziehen, weil er als vormoderner Mensch an ein Versprechen aus den Flitterwochen sowie das Ehegelübde gebunden war – so kann der Ich-Erzähler und Rechtsanwalt die Position des Staatsanwalts deutlich aburteilen: „Der Staatsanwalt irrte, genau das hätte Fähner nicht gekonnt“ (SCHIRACH 2009: 17). Diese Stellen werden darüber hinaus für juristische Belehrungen genutzt, die der Leser, unabhängig davon, ob er die Textsorte als faktual klassifiziert, auf die Realität beziehen kann. An dieser Stelle geht es um die urteilsentscheidende Frage, ob Fähner eine Alternative gehabt hätte. Diese hätte laut Staatsanwalt in einer Scheidung von seiner Ehefrau bestanden. Der Rechtsanwalt und Ich-Erzähler bedient sich einer zweigleisigen Verteidigungsstrategie. Zunächst nimmt er immer wieder auf die Kraft des Versprechens und seine Bedeutung für Fähner Bezug, um so zu zeigen, dass die Alternative einer Scheidung nicht bestanden hätte: „Fähner konnte sich nicht befreien, das wäre Verrat gewesen“ (SCHIRACH 2009: 17). Anschließend folgen rechtsphilosophische Überlegungen über den Sinn des Strafens und die Anwendung auf den vorliegenden Fall, die Grundlagen des Rechtssystems für den Laien aufbereiten und das anschließende Urteil (Fähner kann seine Strafe im offenen Vollzug verbüßen) erklären:

Es gibt eine Fülle von Theorien. Strafe soll uns abschrecken, Strafe soll uns schützen, Strafe soll den Täter davon abhalten, nochmals eine Tat zu begehen, Strafe soll Unrecht aufwiegen. Unser Gesetz vereinigt diese Theorien, aber keine passte hier richtig. Fähner würde nicht erneut töten. Das Unrecht der Tat war offensichtlich, aber es war schwer zu wiegen. Und wer wollte Vergeltung üben? (SCHIRACH 2009: 17).

Neben dem belehrenden Charakter, den diese Passage enthält, weist sie deutlich auf eine Lücke im Rechtssystem bzw. auf einen in der Realität (der fiktionalen Welt) eintretenden Fall hin, der von den Gesetzgebern nicht vorgesehen wurde. Sowohl Schirachs widersprüchliche Aussagen über den faktualen Charakter der Texte als auch die Einschreibung in die Tradition der Pitavalgeschichte fördern eine Rezeptionshaltung, die die ursprünglichen Funktionen der Pitavalgeschichte beibehält. Zum einen unterhalten sie mit Fällen, die real oder auf die Realität bezogen sind, zum anderen haben sie einen didaktischen Charakter und belehren den Leser über die Funktionsweise des Rechtssystems. Literatur kann dabei aktiv an nichtliterarischen

Diskursen teilnehmen, indem sie bestimmte Vorstellungen von Recht und Gerechtigkeit transportiert (vgl. FLUDERNIK/OLSON 2004: xviii) oder aktuelle Diskurse aufnimmt und sie ihren systeminternen Eigenschaften entsprechend verarbeitet.

## 2.2 *Die Würde ist antastbar* – Fiktionalisierung eines politischen Manifests

Im September 2013 veröffentlichte Ferdinand von Schirach einen Aufsatz im *Spiegel* mit dem Titel *Die Würde ist antastbar*, der später in einer Übersetzung auch in der spanischen Zeitung *El País* erschien.<sup>35</sup> Im gleichen Jahr erschien sein Roman *Tabu*, der obgleich er an einigen Stellen einem Künstler- oder Entwicklungsroman ähnelt, sich mit Schirachs Grundfragen nach Schuld und Bestrafung befasst und zahlreiche Referenzen zu Schirachs nichtliterarischem Manifest im *Spiegel* aufweist. Sebastian von Eschburg, der aufgrund der mangelnden Liebe seiner Eltern, deren späterer Scheidung und dem Selbstmord des Vaters eine schwere Kindheit verbringt und schon früh zu Schwermut, gleichzeitig aber auch künstlerischer Sensibilität neigt, wird Fotograf, wobei ihn primär der Unterschied zwischen Wahrheit und Wirklichkeit beschäftigt. In einem einmaligen Performance-Projekt lässt er eine vermeintlich von ihm entführte Frau bei der Polizei anrufen. Sie befinde sich in Eschbachs Gewalt und sei im Kofferraum eines Autos mit unbekanntem Aufenthaltsort eingeschlossen. Sofort beginnen die polizeilichen Ermittlungen und Eschbach kommt in Untersuchungshaft. Bei der Untersuchung entsteht ein Phantombild, das, wie sich später herausstellt, jedoch nur eine künstlerische Collage aus drei verschiedenen Gesichtern ist; die eigentliche Entführung wurde hingegen lediglich inszeniert und die zugehörige Entführte existiert nicht. Brisant wird der Fall dadurch, dass ein Polizist Eschburg Folter androht, um den Aufenthaltsort der vermeintlich Entführten zu erfahren und damit das titelgebende Tabu bricht. Dieser Fall erinnert an reale Fälle, der bekannteste unter ihnen der Magnus Gäfgen-Fall,<sup>36</sup> Entführer und Mörder des Bankierssohns Jakob von Metzler, der später einen Prozess wegen einer Folterdrohung in Haft führte.

Neben den Parallelen zwischen literarischem und nichtliterarischem Text werden für die Bestimmung der Relation zwischen Literatur und Recht vor allem die Unterschiede relevant. So erhält die Figur des ermittelnden Anwalts Biegler zunächst

<sup>35</sup> <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-112638562.html> (27/01/2013).

<sup>36</sup> Auf diesen referiert Schirach auch in seinem Spiegel-Aufsatz.

Raum für zahlreiche Reflexionen über das Verhältnis von Folter und Menschenwürde und kann sich sodann belehrend dem betroffenen Polizisten gegenüber äußern: „Sie haben sich gegen unsere Rechtsordnung gestellt, gegen alles, woran ich glaube. Sie haben die Würde eines Menschen verletzt. Diese Würde kann ein Mensch nicht erwerben und er kann sie nicht verlieren.“ (SCHIRACH 2013: 230). Biegler äußert hier Gedanken, die auch in Schirach Aufsatz über die Folter vorkommen, in dem es ebenfalls um die Frage geht, ob die Würde eines einzelnen zur Rettung vieler unter Umständen eingeschränkt werden kann: „Der Staat kann ein Leben niemals gegen ein anderes Leben aufwiegen. Keiner kann wertvoller sein als ein anderer, eben weil Menschen keine Gegenstände sind. Und das gilt auch für große Zahlen.“<sup>37</sup> Zunächst scheinen die Aussage Schirachs und diejenige des fiktionalen Bieglers deckungsgleich. Während sich Schirach innerhalb der Argumentation des faktualen Textes einer Vielzahl imaginativer Szenarien bzw. Gedankenexperimenten bedient, kann in der Fiktion ein solches jedoch viel detaillierter und vollständiger ausgearbeitet werden. Am Ende des Romans wird enthüllt, dass ein Unschuldiger gefoltert wurde. Der epistemisch ohnehin bereits privilegierte Biegler erhält somit ein weiteres Argument für sein Plädoyer gegen die Folter. Inwiefern dieses schlüssig ist, soll noch diskutiert werden. Zunächst lässt sich jedoch festhalten, dass sich durch die Zuordnung von Gedanken zu einer Romanfigur, die im Figurengefüge epistemisch privilegiert ist, dieser gewisse Autorität verleihen lässt. Ähnlich wie in den essayistischen Passagen bei Juli Zeh können durch die detaillierten Äußerungen des Rechtsanwalts in der Gerichtsverhandlung juristische Probleme vom Erzähler oder von einzelnen Figuren verhandelt und bewertet werden. Dies allein wäre indes noch eine zu einfache Erklärung für die Vielzahl transjuristischer Darstellungen in der Gegenwartsliteratur.

Ein weiterer Aspekt ist in der Rolle der Literatur als „Unfallschauplatz“ (WEITIN 2010: 36) zu finden. Beim „Entwurf möglicher Welten“ (LÜDERSEN 1991: 12 f.) können theoretische Probleme durchdacht und in verschiedenen Szenarien durchgespielt werden. Für die Rechtswissenschaft spielen solche Gedankenexperimente eine grundlegende Rolle. So kennt jeder Jura-Student das Beispiel der Höhlenforscher, *The Case of the Speluncean Explorers*, von Lon L. Fuller, bei dem fünf Höhlenforscher in Not geraten und einen aus ihrer Mitte opfern, um ihr Überleben zu sichern. Zu den rechtlichen Lösungen des Falls und den juristischen Konsequenzen gibt es mehrere

---

<sup>37</sup> <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-112638562.html> (27/01/2013).

mögliche Szenarien und theoretische Überlegungen. Dieser konjunktivischen Gedankenspiele bedient sich auch Schirach in seinem Manifest,<sup>38</sup> sie sind aber auch im Sinne einer Bezugnahme der fiktionalen Welt auf die reale Welt als *Wenn x in der realen Welt geschehen würde, was wären die Konsequenzen?* auf die aktuellen Diskurse übertragbar. Sowohl im Gedankenexperiment in *Tabu* als auch in den von Schirach in seinem Manifest verwendeten Gedankenspielen (*Die Königin gegen Dudley und Stephens*) und dem Höhlenbeispiel geht es primär um die Frage, ob unter bestimmten Umständen die Würde des einzelnen zur Rettung vieler antastbar ist. Der Roman bietet im Sinne eines solchen Gedankenexperiments den Raum, ein komplettes hypothetisches Szenario auszuarbeiten und in der Gerichtsverhandlung verschiedene Positionen einander gegenüberzustellen. Am Ende stellt sich heraus, dass es nie ein Verbrechen gegeben hat und somit ein Unschuldiger gefoltert wurde. Es wird damit eine vergleichsweise einfache Lösung gewählt. Der Protagonist, Rechtsanwalt Biegler, spricht sich gegen Folter aus und begründet dies wahlweise damit, dass ausgeschlossen werden muss, dass Unschuldige gefoltert werden oder mit einem generellen Folterverbot. Das Szenario, in einer solchen Situation (durch Folter eines einzelnen könnte das Leben von vielen gerettet werden) auch einem Schuldigen die Würde abzuerkennen, wogegen sich Schirach zumindest in seinem nichtliterarischen Text wendet, wird im Roman nicht bedacht.

## Zusammenfassung

Am Beispiel von Juli Zehs Roman *Spieltrieb* und Ferdinand von Schirachs *Verbrechen* und *Tabu* wurde, unter Berücksichtigung ihrer medialen Adaptionen, die Beziehung zwischen Literatur und Recht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur untersucht. Dabei standen insbesondere die ästhetischen Besonderheiten, Funktionen literarischer Rechtsdarstellungen sowie die Wechselwirkungen zwischen literarischem und juristischem Diskurs im Mittelpunkt.

Die Dominanz essayistischer Passagen, die als *Gedächtnis der Literatur* an den essayistischen Roman erinnern, erlaubt bei Juli Zeh eine Vielzahl von Reflexionen von

---

<sup>38</sup> Am Beispiel des Falls *Die Königin gegen Dudley und Stephens* stellt Schirach die Frage: „Durften die Seeleute den Schiffsjungen töten, um ihr eigenes Leben zu retten? Drei Leben gegen eines. Das Gericht sollte darüber urteilen, ob eine solche Rechnung erlaubt ist.“ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-112638562.html> (27/01/2013)

Erzähler und Figuren zu rechtlichen Fragestellungen. Das Überwiegen von subjektiven und experimentellen Elementen im essayistischen Roman korrespondiert mit dem im Anschluss an Robert Musil ausgearbeiteten Begriffspaar Möglichkeit und Wirklichkeit und bildet die Funktionsweise des Rechts in der Tradition des *code law systems* ab, das in seiner Ausformulierung auf alle mögliche Szenarien anwendbar sein soll. In der Fiktion können solche Szenarien durchgespielt und weitergedacht werden. Dies geschieht in *Spieltrieb* am Beispiel des aus der Spieltheorie entlehnten Gefangenendilemmas, bei dem in Anlehnung an wirtschaftswissenschaftliche Theorien zunächst verschiedene mögliche Szenarien formal beschrieben werden. Im Roman werden die Figuren zu Spielern, ihre Handlungen zu Spielzügen innerhalb dieses Modells. Jedoch endet das Dilemma anders als in den theoretischen Beschreibungen vorgesehen. Im komplexeren literarischen Experimentierfeld kommen somit weitere Möglichkeiten hinzu, die im theoretischen Modell ausgeschlossen bleiben. Die Beurteilung obliegt einer Richterin, die sich als Ich-Rahmenerzählerin in den Roman einschaltet und deren Aufgabe primär in der Vermittlung zwischen geschriebenem Recht und realen Rechtsfällen besteht, die nach Juli Zeh zur genuinen Aufgabe eines Juristen gehört. In der literarischen Ausgestaltung dieser ihr zunehmend schwer fallenden Aufgabe können solche Prozesse zunächst beobachtet werden, Literatur kann als autoreflexives System die auf sich selbst bezogene Sprache darstellen, deren Vermittlung mit der Realität zunehmend schwerfällt und sie kann das Misslingen einer sprachlich vermittelten Gerechtigkeitsvorstellung sowie des Vermittelns zwischen Sprache und konkretem Fall modellieren.

Für die Wechselwirkungen zwischen den Diskursen spielen auch die jeweiligen Rezeptionshaltungen eine wesentliche Rolle. Diese sind in Schirachs *Verbrechen* durch die Äußerungen des Autors, paratextuelle Angaben (Klappentext, Motto) sowie durch den Bezug auf das faktuale Genre der Pitavalgeschichte als auf die Realität beziehbar angelegt. Dem Genre der Pitavalgeschichte entsprechend sollen die Geschichten einerseits unterhalten, andererseits einen Lernprozess initiieren. Dementsprechend ist auch die Erzählposition gestaltet, die in Form eines Ich-Erzählers, der gleichzeitig Rechtsanwalt ist, sich aber erst jeweils am Ende der Geschichten zu erkennen gibt, Kommentare und Bewertungen abgibt und den Leser über rechtliche Sachlagen belehrt. Auch im Fall von Schirach treten dabei in der fiktionalen Welt Fälle auf, die von der Gesetzgebung nicht vorgesehen wurden und die als Spezifikum einer

bestimmten fiktionalen Verarbeitung rechtlicher Fragestellungen bestimmt werden können. Die Parallelen zu aktuellen Diskursen wurden anhand der Frage nach der absoluten Gültigkeit der Menschenwürde erörtert, die Schirach sowohl theoretisch als auch in seinem jüngsten Roman *Tabu* in den Mittelpunkt stellt. Die zentrale Rolle von Gedankenexperimenten für die Rechtswissenschaft kann dabei zum Ansatz genommen werden, um in der Literatur weitere Ausarbeitungen entsprechender Szenarien zu bestimmen. Es werden in einer literarisch inszenierten Gerichtsverhandlung verschiedene Positionen einander gegenübergestellt, wobei durch die Vergabe einer bestimmten Position an eine im Figurengefüge epistemisch privilegierte Figur sowie durch Lenkung des Szenarios in eine bestimmte Richtung (ein Unschuldiger wird geopfert) auch Rezeptionshaltungen beeinflusst werden können.

Die herausgearbeiteten Punkte machen deutlich, dass literarische Rechtsschilderungen eine wichtige Rolle in der Gegenwartsliteratur spielen, die vergleichsweise spezifische Funktionen erfüllen, die wiederum mit bestimmten ästhetischen Verfahren verbunden sind. Literatur bildet den rechtlichen Diskurs dabei nicht lediglich ab, sondern partizipiert, ihren systemeigenen Funktionen entsprechend, an der gegenwärtigen Verhandlung rechtlicher Fragestellungen.

## Literaturverzeichnis

- ARNOLD, Sonja. Zwischen Nihilismus und Spieltheorie. Juli Zehs Roman *Spieltrieb*. In: *Revista de Filología Alemana* 19, 2011, 207-222.
- AXELROD, Robert. *Die Evolution der Kooperation*, 6. Aufl. München, Oldenbourg, 2005.
- BALKIN, Jack M. / LEVINSON, Sanford. Law and the Humanities: an Uneasy Relationship. In: *18 Yale Journal of Law and the Humanities* 2, 2006, 155-186.
- BACHMANN, Ingeborg. Ein Wildermuth. In: Dies. *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*. München: Piper, 1975, 157-175.
- BARON, Jane B. Baron / EPSTEIN, Julia. Is law narrative? In: *45 Buffalo Law Review*, 1997, 141-187.
- BRUGGER, Winfried / SARLET, Ingo Wolfgang. Moderner Konstitutionalismus am Beispiel der US-Verfassung, des Grundgesetzes und der brasilianischen Verfassung: eine rechtsvergleichende Perspektive. In: *Jahrbuch des Öffentlichen Rechts der Gegenwart* 56, 2008, 613-638.
- CARDOZO Benjamin Nathan. Law and Literature. In: Ders. *Selected Writings of Benjamin Nathan Cardozo*. New York: Fallon Law Book Company, 1947.

- DUONG, Wendy Nicole. Law is Law and Art is Art and Shall the Two Ever Meet? Law and Literature: the Comparative Creative Processes. In: *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 15, 2005, 1-43.
- ERLL, Astrid / NÜNNING, Ansgar. Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick. In: Dies. (Hg.). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter, 2005, 1-9.
- GITTEL, Benjamin. Understanding the Evil with Truman Capote, Alfred Döblin and Ferdinand von Schirach. Claim and Reality of the 'Nonfiction Novel' and Related Text Types. In: ARNOLD, Sonja / KORFMANN, Michael (Hg.): *Law and Literature at the Turn of the Millennium*. Porto Alegre: Dublinense [erscheint 2014].
- FLUDERNIK, Monika / OLSON, Greta (Hg.). *In the Grip of the Law. Trials, Prisons and the Space Between*. Frankfurt/Main et al.: Lang, 2004.
- GOODMAN, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984.
- HOSPERS, John. Implied Truths in Literature. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1), 1960, 37-46.
- KLAUK, Tobias. Thought Experiments and Literature. In: BIRKE, Dorothee / BUTTER, Michael / KÖPPE, Tilmann (Hg.). *Counterfactual Thinking / Counterfactual Writing*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, 30-44.
- LACHENMAIER, Birgit Maria. *Die Law as Literature-Bewegung – Entstehung, Entwicklung und Nutzen*. Berlin: wvb, 2008.
- LÜDERSEN, Klaus. *Produktive Spiegelungen. Recht und Kriminalität in der Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- LUHMANN, Niklas. *Das Recht der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.
- MACHURA, Stefan / ULBRICH, Stefan. Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama. In: *Journal of Law and Society* 28 (1), 2001, 117-132.
- MÖLK, Ulrich (Hg.). *Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 1996.
- MÜLLER-DIETZ, Heinz. *Grenzüberschreitungen. Beiträge zur Beziehung zwischen Literatur und Recht*. Baden-Baden: Nomos, 1990.
- MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und zweites Buch, hg. von Adolf Frisé, 20. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005 [1930].
- NEUHAUS, Stefan. Das Subversive des Spiels: Überlegungen zur Literatur der Postmoderne. In: ANZ, Thomas / KAULEN, Heinrich (Hg.). *Literatur als Spiel: Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin: de Gruyter, 2009, 371-390.
- OLSON, Greta. De-Americanizing Law and Literature Narratives: Opening Up the Story. In: *Law & Literature* 22 (2), 2010, 338-364.
- OLSON, Greta. Intersections of Gender and Legal Culture in Two Women Judge Shows: Judge Judy and Richterin Barbara Salesch. In: PETERSEN, Hanne / LORENZO Villaverde / LUND-ANDERSEN, Ingrid (Hg.). *Contemporary Gender Relations and Changes in Legal Cultures*. Kopenhagen: DJØF Publishing, 2013, 29-58.
- SAMPAIO DE MORAES GODOY, Arnaldo. Direito e literatura: Os pais fundadores John Henry Wigmore, Benjamin Nathan Cardozo e Lon Fuller. In: TRINDADE, André Karan / SCHWARTZ, Germano (Hg.). *Direito e Literatura: O encontro entre Themis e Apolo*. Curitiba: Juruá, 2008, 23-29.
- SCHÄRF, Christian. *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- SCHLAFFER, Heinz. Essay. In: WEIMAR, Klaus u.a. (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band I*. Berlin; New York: de Gruyter, 1997, 522-525.
- SCHIRACH, Ferdinand von. *Verbrechen*. München: Piper, 2009.



- SCHIRACH, Ferdinand von. *Tabu*. München: Piper, 2013.
- SCHÖNERT, Jörg. *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Vorträge zu einem interdisziplinären Kolloquium, Hamburg, 10.-12. April 1985*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- WEBER, Hermann (Hg.). *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*. Berlin: BWV, 2007.
- WEITIN, Thomas. *Recht und Literatur*. Münster: Aschendorff, 2010.
- ZEH, Juli. *Spieltrieb*. 2. Aufl. Frankfurt/Main: Schöffling & Co, 2004.
- ZEH, Juli: *A Menina sem Qualidades*. Trad. Marcelo Backes, Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ZEH, Juli: *Schilf*. 5. Aufl. München: btb, 2009.
- ZEH, Juli / OSWALD, Georg M. *Aufgedrängte Bereicherung. Tübinger Poetik-Dozentur 2010*, hg. von Dorothee Kimmich und Philipp Ostrowicz. Künzelsau: Swiridoff, 2011.
- ZIPFEL, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.

#### Weblinks:

- ALANYALI, Iris. Stilvoller Weltschmerz mit Ferdinand von Schirach. In: *Die Welt*, 14.10.2013: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120871701/Stilvoller-Weltschmerz-mit-Ferdinand-von-Schirach.html> (27/01/2014).
- Bibliographie des European Network for Law and Literature: [http://www.esl.eur.nl/fileadmin/ASSETS/frg/arw/rechtstheorie/Law\\_\\_Literature\\_Bibliography\\_Greta\\_Olson\\_\\_Jeanne\\_Gaakeer.pdf](http://www.esl.eur.nl/fileadmin/ASSETS/frg/arw/rechtstheorie/Law__Literature_Bibliography_Greta_Olson__Jeanne_Gaakeer.pdf) (27/01/2014).
- Demokratie im digitalen Zeitalter. In: *FAZ*, 10.12.2013: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/autoren-gegenueberwachung/demokratie-im-digitalen-zeitalter-der-aufruf-der-schriftsteller-12702040.html> (27/01/2014).
- FRANK, Arno. Edel-Krimiserie „Verbrechen“ im ZDF: Das ist aber mal ein netter Killer. In: *Spiegel online*, 04.04.2013: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/edelkrimi-serie-verbrechen-im-zdf-nach-ferdinand-von-schirach-a-892075.html> (27/01/2014).
- Interview mit Ferdinand von Schirach im NDR: Sendung *Das!* vom 10.12.2013: <http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/das/videos/dasx4213.html> (27/01/2014).
- KLUGE, Alexander / SCHIRACH, Ferdinand von. *Der phantastische Einfallsreichtum der Realität. Ferdinand von Schirach im Interview*: Dctp.TV. Online unter <http://www.dctp.tv/#/filme/ferdinand-von-schirach-verbrechen-aus-dem-alltag-eines-strafverteidigers/> (27/01/2014).
- SCHECK, Denis. Unsichtbare Folterknechte. In: *Der Tagesspiegel*, 29.08.2010: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/aufgeschlagen-zugeschlagen-unsichtbare-folterknechte/1913428.html> (27/01/2014).
- SCHIRACH, Ferdinand von: Eine Geschichte hat immer ihre eigene Wahrheit. Rede zum Kleistpreis 2010. In: *Der Tagesspiegel*, 22.11.2010: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/rede-zum-kleistpreis-jeder-kann-zum-moerder-werden/3088620.html> (27/01/2014).
- SCHIRACH, Ferdinand von: Die Würde ist antastbar. In: *Spiegel*, 16.09.2013. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-112638562.html> (27/01/2014).

recebido em: 28/02/2014

aceito em: 07/04/2014

# Geschichtsdarstellung in der Gegenwartsliteratur: Florian Illies' Pop-Chronik der Welt von Gestern

[Representation of History in Contemporary Literature: Florian Illies' Pop-  
Chronicle of the Belle Epoque]

Helmut Galle<sup>1</sup>

**Abstract:** Florian Illies' book *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* (1913. *The Year before the Storm*) has been a major success with critics and readers. Based on documented facts, the author tells a kind of cultural history of the last year before the Great War, formed by independent episodes from the lives of innumerable persons, mainly artists, writers and other celebrities. Using his imagination and techniques of fictional writing the text shows remarkable proximity to fiction although it does not invent characters or events. The article compares the book to other recent literary representations of history and analyses its narrative structure. It will be shown that the author chose a casual ironical style and an intimate perspective on the protagonists in order to entertain the reader with elements still relevant in our contemporary popular culture. It seems to be intended that the reader develops a kind of counterfactual fantasy that links his present directly to the Golden Age of art, omitting the catastrophes of 20th century.

**Key-words:** Florian Illies; Historical novel; Pop Literature; Fiction; Cultural History

**Resumo:** O livro *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* (1913. O verão do século) de Florian Illies foi um dos maiores sucessos recentes junto à crítica e os leitores. Baseado em fatos documentados o autor conta uma espécie de história cultural do último ano antes da Grande Guerra, formada por episódios independentes das vidas de inúmeras pessoas, sobretudo artistas, escritores e outros proeminentes. Usando sua imaginação e técnicas da escrita ficcional, o texto apresenta uma proximidade notável da ficção apesar de não inventar personagens e acontecimentos. O presente artigo compara o livro com outras representações literárias da história recentes e analisa sua estrutura narrativa. Será mostrado que o autor elegeu um estilo descontraído e irônico e uma perspectiva íntima sobre os protagonistas para entreter o leitor com elementos que ainda são relevantes na nossa cultura popular contemporânea. A intenção do autor, ao que parece, é fazer com que o leitor desenvolva uma espécie de fantasia contrafactual que o relacione diretamente com esse Século de Ouro da arte, pulando as catástrofes do século XX.

**Palavras-chave:** Florian Illies; Romance histórico; Literatura Pop; Ficção; História cultural

---

<sup>1</sup> Professor für Deutsche Literatur an der Universität São Paulo. Email: helmut\_galle@hotmail.com

## 1 Aktuelle Tendenzen: historischer Roman, historiographische Metafiktion und Dokumentencollage

Der historische Roman hat gegenwärtig Konjunktur. Die „triviale“ Variante füllt die entsprechenden Regale der Buchläden mit hunderten von Titeln und die anspruchsvolle wird prämiert wie der Roman *Landgericht* von Ursula Krechel mit dem Buchpreis 2012. Gleichzeitig ist das Genre in Bewegung. Zwar gibt es noch immer viele Autoren wie Ken Follett, die im Großen und Ganzen dem von Walter Scott gestifteten Modell nacheifern und Geschichten von fiktiven Personen vor dem Hintergrund (mehr oder weniger) sorgfältig recherchierter historischer Ambientes erzählen.

Die ambitionierteren Autoren jedoch hatten der im Kontext der Moderne lange missachteten Gattung in den vergangenen Jahrzehnten eine neue Dignität gegeben, indem sie einerseits die Reflexion auf die sprachliche Bedingtheit alles historischen Erzählens als auch andererseits die Lust an den Geschichten wieder zur Geltung brachten. „Historiographische Metafiktion“ nannte Linda HUTCHEON (1991: 105ff.) diese Richtung der postmodernen Literatur, zu der sie Autoren wie Umberto Eco, E. L. Doctorow und John Fowles zählte und die geradezu zur Leitgattung der Postmoderne avancierte. Charakteristisch für das Genre war, dass den Autoren und ihren Erzählern das Vertrauen in Wahrheiten abhanden gekommen war, und zwar nicht nur das Vertrauen in die Wahrheit der Historiographie, sondern auch das in die Wahrheit der Fiktion, das Franz Werfel 1924 noch als Motto über seinen *Verdi. Roman der Oper* gesetzt hatte. Die historischen Romane der Zwanziger und Dreißiger Jahre setzen noch ganz auf die autonome Schöpfung der Vergangenheit durch den Autor, zu deren wichtigsten neben Werfel, den Brüdern Mann, und Alfred Döblin vor allem Stefan Zweig gehörte. Zweig hatte dann, ins Exil getrieben und von Resignation gezeichnet, seine eigene Lebenszeit als *Die Welt von Gestern* (posthum: 1942) dargestellt: die Welt der Bürger und Literaten vor dem Ersten Weltkrieg, eine Welt der Verständigung zwischen den europäischen Völkern und der Kunst, die er in der Katastrophe der beiden Weltkriege unwiderruflich untergehen sah. Das Jahr 1913, das, ohne dass die Menschen es ahnen konnten, den letzten Höhepunkt dieser langen Phase des Friedens und kultureller Blüte darstellte, wird das Thema des in den folgenden Kapiteln untersuchten Buches von Florian Illies.

Der in den vergangenen Dekaden dominierende postmoderne Roman setzt nicht auf die eine, sondern auf eine Vielzahl von Wahrheiten, die sich gegenseitig entkräften, und dies nicht nur auf thematischer, sondern auch formaler Ebene. Die Ironie der metafikionalen Einwürfe des Erzählers dient hier vor allem dazu, den Realitätsgehalt der Erzählung in Zweifel zu ziehen und dies bezieht sich gleichermaßen für die Wahrheit des Erzählten in der Fiktion wie für die Wahrheit der extratextuellen Erzählungen von der Geschichte.

Im deutschsprachigen Kontext wurden in diesem Zusammenhang meist die Namen von Patrick Süskind, Sten Nadolny und Christoph Ransmayr genannt (vgl. GRIMM 2008; SCHILLING 2012). Auch Daniel Kehlmanns großer internationaler Erfolg *Die Vermessung der Welt* könnte als Beispiel für den postmodernen Geschichtsroman verstanden werden, insofern das Buch Ironie als zentrales Stilmittel kultiviert, die historischen Akteure A. v. Humboldt und C. F. Gauß als Protagonisten auftreten und in ihren Äußerungen über Literatur metafiktionale Kommentare aufscheinen. Allerdings richtet sich die Ironie nicht auf die eigenen sprachlich-literarischen Grundlagen des Romans, sondern auf seine historischen Objekte, zwei „Monumente“ der Wissenschaftsgeschichte und deren vermeintlich „vermessenden“, naturwissenschaftlich rationalen Blick auf die Welt: Gauß und Humboldt erscheinen eher als Karikaturen, deren persönliche Deformationen die wissenschaftlichen Leistungen überwiegen und den Leser dazu einladen, sich mit dem Erzähler über diese „Geistesheroen“ zu amüsieren.

Wie Friedhelm Marx bemerkte, entlarvt der Roman „die Fiktion im scheinbar Authentischen und behauptet dagegen das Authentische der Fiktion“ (MARX 2008: 178). Dieses Vertrauen auf die Fiktion kann allerdings schon als Schritt über die postmoderne Metafiktion hinaus gesehen werden, denn Kehlmann spielt zwar mit der historischen Wahrheit, insofern seine Protagonisten deutlich von ihren historischen Vorbildern abweichen (vgl. OORT 2008; ETE 2012; HOLL 2012; KNOBLOCH 2012), aber seine Erzählung stellt die von ihr behauptete Wahrheit nicht selbst in Frage. Insofern ist Erik Schilling zumindest teilweise recht zu geben, wenn er urteilt: „Keine postmoderne Pluralität, keine ironisch gebrochene Aussage, keine Zweifel am Status des eigenen Subjekts – stattdessen die Grundlage eines neuen Paradigmas im Felde des historischen Romans.“ (SCHILLING 2011: 255). Ob es sich in der Tat um ein neues Paradigma handelt, muss sich allerdings erst noch erweisen.

Seit der Wende von 1989 hatte die postmoderne Variante des Geschichtsromans ohnehin schon Konkurrenz bekommen von Autoren, denen es gar nicht so sehr um die Selbstreferenz als vielmehr um die Referenz auf historische Quellen und Dokumente ging. Seit Anfang der 90er Jahre erschien das monumentale *Echolot*-Projekt von Walter Kempowski, das in 10 Bänden die Stimmen von hunderten von Tagebuch- und Briefschreibern zu einem „kollektiven Tagebuch“ zusammenführt. Zwar handelt es sich hier nicht mehr um einen Roman im herkömmlichen Sinn, sondern zunächst um ein „Archiv“ des zeitgenössischen Diskurses im Sinne BAßLERS (2002), aber in seiner spezifischen Form entfaltet es eine sehr ähnliche Wirkung auf den Leser wie eine fiktionale Erzählung. Die persönlichen Mitteilungen der militärischen und Zivilpersonen bewirken eine affektive Teilnahme des Lesers an den Schicksalen der realen Protagonisten, die sich nicht nur vor dem Hintergrund des historischen Geschehens bewegen, sondern mitten darin. Gattungsmäßig ist Kempowskis Werk insofern hybrid, als es zwar authentische historische Quellen bietet, diese aber nicht historiographisch zu einer Erzählung verarbeitet, sondern in ihrer Synchronizität, Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit nebeneinanderstellt, wie Baßler (2002) herausgestellt hat. Dass Kempowski dabei nicht nur als Herausgeber und Kompilator, sondern in einem klassischen Sinne als Autor fungiert – wenn auch verschleiert –, das haben inzwischen Vergleiche der Buchfassung mit dem Archivmaterial belegen können. Wie PEREIRA (2011) zeigen konnte, bewirkt die Auswahl und Kürzung der Quellen, dass der Leser sich die einzelnen Stimmen historischen Typen zuordnet, die von Kempowski in einer bestimmten Konstellation angeordnet werden, die letztlich als „große Erzählung“ fungiert, auch wenn dies nicht ohne weiteres erkennbar wird. Es ist also nicht abwegig, hier von einem historischen Roman zu sprechen, auch wenn keine eigentlich fiktionalen Gehalte – im Sinne von Erfundenem – vorliegen. Dennoch handelt es sich fraglos um eine neuartige Form der Darstellung von Geschichte, die sich von den herkömmlichen historiographischen Narrativen und von denen des historischen Romans verabschiedet.

Hatte es zunächst so ausgesehen, als müsse das *Echolot* ein Solitär bleiben, so ist seither doch eine Reihe von Büchern erschienen, die ähnlich strukturiert sind, sei es dass die unterschiedlichsten Stimmen aus einer bestimmten Phase des 2. Weltkrieges als kollektives Tagebuch zusammengeschnitten werden wie Nicolas BAKERS *Menschenrauch* (*Human Smoke*, 2008), sei es dass eine große Zahl von (vor allem

historischen) Biographien zusammengeführt und nacherzählt werden wie in William T. VOLLMANNs *Europe Central* (2005), oder dass die Chronik eines Gettos mit einer Mischung aus geschichtsbasierter Erzählung und Dokumentenmontage dargestellt wird wie in Steve SEM-SANDBERGS *Die Elenden von Lodz* (2009). All diesen Büchern ist noch gemeinsam, dass es in ihnen um die Katastrophe geht: den Weltkrieg, den Genozid, das Leben und Sterben unter den Bedingungen des totalitären Staates.

Dies ist anders in *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, mit dem Hans Ulrich GUMBRECHT schon 1997 (amerikanische Ausgabe) versucht hatte, eine „Momentaufnahme“ der europäischen Kultur nach der Vernichtungsorgie des 1. Weltkriegs und vor dem Machtantritt der Nazis herzustellen, die allerdings eher wissenschaftlich als literarisch ausgerichtet und nach Sachthemen in der Art einer Internet-Enzyklopädie verlinkt ist, anstatt chronologischer Folge ein Register der „Dispositive“ und „Codes“ jener Zeit. Aber auch Gumbrecht will den Leser eintauchen lassen in das Archiv der historischen Realität, damit er seine Gegenwartsperspektive zeitweise hintansetzt und erkennt, wie „offen“ die Horizonte im Jahr 1926 – auf der Höhe des Booms der „Goldenen“ 20er Jahre und der Neuen Sachlichkeit und vor der großen Krise von 1929 – waren und wie wenig sich damals voraussehen ließ, was wenige Jahre später geschah und was aus heutiger Sicht wie eine „notwendige“ und unabänderliche Entwicklung erscheint, einfach weil es geschehen ist. Ähnlich wie Kempowski lässt Gumbrecht die Dokumente sprechen und zitiert oder referiert zum größten Teil öffentliche Quellen, die dem Leser wie in den andern angesprochenen Büchern in umfangreichen Quellenverzeichnissen nachprüfbar gemacht sind. Gumbrecht will allerdings nicht unterhalten, sondern es geht ihm primär um historische Erkenntnis, eine Erkenntnis, die aus Kontextualisierung und aus der Gleichzeitigkeit von Wichtigem und Unwichtigem entsteht und nicht, wie die gängigen historiographischen Narrative aus der Chronologie von Ursache und Wirkung, der Hierarchisierung von Bedeutendem und Unbedeutendem im retrospektiven Urteil.

## 2 Florian Illies' *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*: Hybrid zwischen Sachbuch und Fiktion

Das Ende 2012 publizierte Buch *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* von Florian Illies ist eines der meistverkauften deutschen Bücher der letzten 20 Jahre (1 Million Exemplare bis Januar 2014), wurde bereits in mehr als 6 Sprachen übersetzt und stand seit seinem Erscheinen monatelang auf der Bestsellerliste des *Spiegel*. Es scheint mit den zuvor beschriebenen, zwischen Literatur und Geschichtsschreibung angesiedelten hybriden Beispielen der „sogenannten synoptischen Geschichtsschreibung“ (TROTHA 2012) vieles gemein zu haben: Es ist nicht als kohärente Erzählung konzipiert, sondern präsentiert unzusammenhängende Realitätspartikel in Form von nach Monaten strukturierten Annalen; es greift auf ein Archiv von Dokumenten zurück; es bewegt sich in einer Grauzone zwischen Fiktion und Historiographie.

*1913* trägt keine Gattungsbezeichnung, wird aber im S. Fischer Verlag und in den meisten Besprechungen als „Sachbuch“ geführt. Die Klassifikation scheint durch die fünfseitige „Auswahlbibliographie“ gerechtfertigt, in der die vom Autor konsultierte Literatur aufgelistet ist: vor allem Biographien (38 Titel) und kunst- bzw. kulturhistorische Werke (25), aber auch Briefwechsel (12), Tagebücher (7) und Autobiographien (2).<sup>2</sup> Illies selbst ist mit einem Magister in Kunstgeschichte fachlich einschlägig vorgebildet und seine bisherigen Buchpublikationen zeigten keine Ambitionen, sich in das Feld der Hochliteratur einzuschreiben, sondern trugen eher journalistisch-essayistischen Charakter, wie sein großer Erfolg *Generation Golf* von 2000.

Dennoch lässt sich das Buch nicht so einfach im Ordner Sachbuch ablegen. Unklar wäre bereits, welcher Sachbereich denn hier eigentlich behandelt wird: Geschichte? Das wird durch die Wahl des Ausschnitts – ein spezifisches Jahr und die Gliederung in 12 Monatskapitel nahegelegt, aber von den entscheidenden historischen

---

<sup>2</sup> Hier erscheinen auch Gumbrechts *1926* und weitere Anregungen für die spezifische Form wie Frederic Mortons (1924 in Wien als Fritz Mandelbaum geboren) 1990 publizierter historische Roman *Thunder at Twilight: Vienna 1913/1914*. In verblüffend ähnlicher Weise stellt das erste Kapitel von Morton die Figuren Stalin, Kaiser Franz Joseph und Hitler nebeneinander. Auch hier wird Stalin bei der Ankunft mit Koffer und derben Schuhen dargestellt, sein großer Schnurrbart kann die Pockennarben kaum verdecken, er hat Lenin im Schach geschlagen und ist schlecht im Radfahren. (MORTON 1990: 5 f.; ILLIES 2012: 11 f.) Das mögen zwar „historische Tatsachen“ sein, die auch in den einschlägigen Biographien vorkommen, aber die Dichte der parallelen Nennungen ist auffällig.

Ereignissen dieses Jahres (Balkankrieg: 182; Rüstungsausgaben in Europa: 108; Erhöhung der Truppenstärke in Deutschland von 117.267 auf 661.478 Mann: 159)<sup>3</sup> erfährt man bei der Lektüre nur sehr beiläufig. Kunstgeschichte? In der Tat gilt den bildenden Künstlern von Picasso bis Kokoschka das Hauptinteresse, aber es fehlen weitgehend die sachlichen Kommentare zu ihrer Kunst. Am ehesten also Kulturgeschichte, denn es gibt immer wieder Zitate aus populären Medien wie der *Gartenlaube* und dem *Simplicissimus*, die sich mit Mode (Schlankheit: 79 f.), Sport (Tennis: 120), Werbung (Drogistenkalender: 103), Erfindungen (Droge Ecstasy: 18) und technischen Neuerungen (Gasbeleuchtung: 45, Kampfflugzeuge: 104, Wolkenkratzer: 111, Funkentelegraphie: 120, Fließbandarbeit bei Ford: 200) befassen. Doch fehlen auch hier erklärende Texte, die solche episodischen Nennungen in den historischen Zusammenhang einordnen. Indem es die „große Erzählung“ verweigert, nähert sich das Buch den Versuchen von Kempowski und Gumbrecht. Wie WEBER (2012) betont, ermöglicht auch *1913* einen vom Wissen der Nachwelt befreiten Blick auf die Ereignisse vor Ausbruch des Weltkrieges und ihre Wahrnehmung durch die Zeitgenossen. Im Unterschied zu Kempowski jedoch lässt es nicht ausschließlich Dokumente sprechen, sondern gibt deren Inhalt in Form von „kleinen Erzählungen“ wieder, die – anders als bei Gumbrecht – keinen Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit erheben, aber unbestreitbaren Unterhaltungswert besitzen.

Es ist die erste Sekunde des Jahres 1913. Ein Schuss hallt durch die dunkle Nacht. Man hört ein kurzes Klicken, die Finger am Abzug spannen sich an, dann ein zweiter, dumpfer Schuss. Die alarmierte Polizei eilt herbei und nimmt den Schützen sofort fest. Er heißt Louis Armstrong.

Mit einem gestohlenen Revolver hatte der Zwölfjährige in New Orleans das neue Jahr begrüßen wollen. Die Polizei steckt ihn in eine Zelle und schickt ihn schon am frühen Morgen des 1. Januar in eine Besserungsanstalt, das Colored Waifs' Home for Boys. Er führt sich dort so wild auf, dass der Leiter der Anstalt, Peter Davis, sich nicht anders zu helfen weiß, als ihm spontan eine Trompete in die Hand zu drücken (eigentlich hatte er ihn ohrfeigen wollen). Louis Armstrong aber wird urplötzlich stumm, nimmt das Instrument fast zärtlich entgegen, und seine Finger, die zuvor nervös mit dem Abzug des Revolvers gespielt hatten, spüren erneut das kalte Metall, doch statt eines Schusses entlockt er der Trompete noch im Zimmer des Direktors erste warme, wilde Töne. (9)

So beginnt das Buch mit einer Szene, die zwar also solche dokumentiert ist, aber in ihren Einzelheiten mit Mitteln ausformuliert ist, die sich kaum von fiktionaler Prosa unterscheiden. Die Grunddaten mögen zutreffen (der Pistolenschuss und das Heim

---

<sup>3</sup> Im Folgenden werden für alle Zitate aus Illies' Buch lediglich die Seitenzahlen angegeben.



finden sich im Wikipedia-Artikel zu Armstrong), aber die Gestaltung ist alles andere als historisches Berichten. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit des Lesers wie in einer Filmsequenz geführt. Dies wird unterstützt durch das Präsens, in dem das ganze Buch gehalten ist. Dass der Leiter der Anstalt den Knaben „hatte ohrfeigen wollen“ mag er irgendwann einmal zu Protokoll gegeben haben, aber als Leser erhält man diese Auskunft von einem auktorialen Erzähler, der ebenso weiß, was der kleine Armstrong „spürt“, als er zum ersten Mal die Trompete (in Wirklichkeit wohl eher ein Kornett, das Armstrong schon zwei Jahre zuvor zu spielen gelernt hatte) in die Hand nimmt, um ihm „erste warme, wilde Töne“ zu entlocken, eine Beschreibung, die sich sicherlich eher den späteren Schallplattenaufnahmen verdankt, als den Wahrnehmungen der Beteiligten am 1. Januar 1913. Diese Schreibweise geht mit der Kulturgeschichte ähnlich um, wie der *New Journalism* seit den 60er Jahren und die *Non-fiction Novel* Truman Capotes, der sich anheischig machte, die Morde von Holcomb (*In Cold Blood*, 1965) so zu beschreiben, dass nichts anderes als die bekannten Fakten, aber in durchaus romanhafter Form dargestellt würde. Im Sinne Kendall WALTONS (1990: 79) wäre durchaus ein fiktionaler Text denkbar, in dem jeder einzelne Satz vom Autor als wahrer Satz reklamiert würde. Capote und Illies bewegen sich in diesem Grenzbereich von nicht erfundenen, aber ästhetisch fiktionalisierten Szenen.

Zu dieser fiktionalen Ausgestaltung der Einzelszene kommt hinzu, dass die Anekdote symbolisch aufgeladen ist: Der heranwachsende schwarze Underdog lässt die Waffe und greift zur Trompete, um für den Rest seines Lebens die Menschheit mit seiner Kunst zu beglücken. Der Amerikaner tut also genau das Gegenteil von dem, was die Europäer ein Jahr später tun werden, wenn sie ihre Pinsel und Schreibfedern mit Gewehren vertauschen und in die Vernichtungssorgie des 20. Jahrhunderts stürmen. Kein Zweifel, dass Illies die Episode absichtsvoll so komponiert hat, um an den Beginn seines Hymnus auf den ungeheuren kulturellen Reichtum Europas vor der Katastrophe das zu stellen, was er für die große Alternative zum desaströsen Gang der Geschichte hält: Hätte man sich damals einfach weiter exklusiv der Kunst und dem Lebensgenuss gewidmet, wäre der Menschheit das ganze Grauen erspart geblieben.

Dadurch mag deutlich werden, dass *1913* bestimmte Techniken der fiktionalen Literatur adaptiert, zu denen auch der durchgehende Gebrauch des Präsens und die erlebte Rede gehören. Auch wenn zentrale Eigenschaften der Fiktion fehlen – die Einführung fiktiver Figuren und Handlungen – schafft das imaginative Ausmalen der

dokumentierten Situationen, wie sich schon in der zitierten ersten Szene zeigt, eine fiktionsähnliche Textstruktur, die dem Leser das Eintauchen in die erzählte Welt ermöglicht. Es ist also durchaus sinnvoll, es im Zusammenhang mit literarischen Darstellungen von Geschichte zu analysieren. Der große Erfolg bei Lesern und Kritik – die wichtigen Printmedien (MATUSSEK 2012; PFOHLMANN 2012; SEIBT 2012; TROTHA 2012; WALLASCH 2012; WEBER 2012; KLUGE 2013) haben es, soweit ich sehe, durchweg sehr positiv rezensiert – spricht auch dafür, dass hier zumindest sehr geschickt gearbeitet wurde, um eine affektive Leseerfahrung mit historischen Informationen zu verbinden. Das Buch ist, wie man sagen würde, „süffig“ und der anspruchsvollere Leser stößt sich möglicherweise zunächst nur an der überflüssigen Nennung der Namen von „alten Bekannten“, die vom halbgebildeten Leser ohnehin schon identifiziert wurden, sowie an der schnodderigen Ausdrucksweise und der Schlüssellochperspektive der meisten Geschichten. Aber gerade diese Eigenschaften dürften andererseits zum Verkaufserfolg von diesem „angenehm untheoretischen Buch“ beigetragen haben, über das sich Alexander WALLASCH (2012) in der *taz* freut: „Ein lustiges Durchatmen also nach jedem dritten oder vierten Absatz Hochkultur.“ Keine Frage, die dargestellten Personen gehören größtenteils zum Höhenkamm von Klassischer Moderne und Avantgarde, also eigentlich „schwerer Kost“. Aber wo würde der Text von Illies selbst zu „Hochkultur“, zu einem Kunstwerk, das so hohe Ansprüche an den Leser stellt, dass er von Zeit zu Zeit „durchatmen“ müsste? Im Folgenden soll dieser Frage und der spezifischen Art von Hybridität von *1913* mit einem Blick auf die narrative Struktur und die dargestellten Inhalte genauer untersucht werden.

### 3 Erzählstruktur: Collage und Perspektivierung

Da sind zunächst die Erzählstruktur und der Erzähler. Es wurde bereits angedeutet, dass er durch seine respektlose Nähe zu den Gedanken und Gefühlen der Figuren als tendenziell auktorialer Erzähler ausgewiesen ist. Doch andererseits präsentiert sich der Text als Sachbuch und nichts deutet explizit auf eine bewusste Trennung von Autor und Erzähler hin. Da ausschließlich historische Personen und Ereignisse behandelt werden, muss der Leser schließen, dass hier Wirklichkeitsaussagen gemacht werden, die der Autor selbst verantwortet, gestützt auf die von ihm studierte Sekundärliteratur.

Entsprechend können ihm eventuelle Fehler im Umgang mit der historischen Wahrheit angerechnet werden (ansatzweise: KEUSCHNIG 2013), denn sie sind nicht durch die Lizenz der Fiktion gedeckt.

Wie lässt sich der Widerspruch zwischen fiktionaler Schreibweise und nicht-fiktionalem Inhalt lösen? Der Autor könnte seine Aussagen über die Gedanken und Gefühle der Protagonisten dadurch rechtfertigen, dass sie mit einer gewissen Logik aus dem vorhandenen Datenmaterial hervorgehen. An manchen Stellen fügt er noch ein entschuldigendes „ganz genau wissen wir es nicht“ (11) oder „so stellt man sich das jedenfalls vor“ (306) ein. Überhaupt findet sich das Pronomen „man“ sehr häufig und eröffnet das Selbstverständnis dieses Erzählers: er steht stellvertretend für das von ihm imaginierte Kollektiv seiner Leser, für das zeitgenössische Publikum. Manchmal wechselt er sinnfällig zum „wir“: „Und wir wissen es auch [dass August Mackes Bilder aus Tunis Kunst sind]. Es sind Bilder von solch echter bezwingender Schönheit, dass man sie manchmal nur ertragen kann, wenn man versucht, sie als Kitsch zu denunzieren.“ (259). Der studierte Kunsthistoriker und emphatische Bewunderer der Avantgarde fühlt sich offenbar im Recht, wenn er dieses ästhetische Urteil stellvertretend für den Mainstream seiner Leser abgibt.

Mit seinem Publikum plaudert er auch ganz vertraulich und ungekünstelt, indem er immer wieder ein „übrigens“, „apropos“, „eigentlich“, „unter uns“ oder auch „aber das verwirrt jetzt nur“ einflicht, ganz im Stil der informellen Konversation. Er ist weniger Historiker als vielmehr Conférencier, der weder literarisch noch inhaltlich hochkulturelle Ansprüche stellt und seinem Publikum plaudernd und augenzwinkernd seine Funde vorführt. Das „dominante Archiv“, wie Moritz BABLER (2005: 35) vielleicht sagen würde, sind nicht die vorgeführten Protagonisten von 1913, sondern der Kunst- und Geschichtskonsument der Gegenwart, sein Geschmack, sein Wissen, seine Wertvorstellungen und seine Interessen.

Seine Perspektive auf das Vergangene ist von demselben informellen Umgang geprägt. Die ersten Episoden werden in der Manier des auktorialen Erzählers unmittelbar eingeführt, der als unsichtbarer Beobachter überall präsent sein kann. Bestimmte Personen werden wie alte Freunde behandelt: „Apropos kränkelnd. Wo steckt eigentlich Rilke?“ (13); „Und wie geht es Ernst Jünger?“ (18). Diese Fragen können aufgrund der dokumentierten Biographien scheinbar beantwortet werden und genau dies tut der Erzähler, indem er dem Leser auf einer fiktionalen Ebene die Illusion

der Präsenz der recherchierten Realität verschafft, zwischen der er hin- und herschaltet wie ein Fernsehmoderator zwischen den Brennpunkten des live berichteten Geschehens: „Da meldet sich endlich Rainer Maria Rilke!“ (27); „Wir dürfen Kafka nicht vergessen und seine Braut!“ (207); „Noch einmal kurz zu Freud in die Berggasse 19.“ (32). So entsteht der Eindruck einer vergangenen Realität, die unserem beobachtenden Zugriff weitgehend zugänglich ist, ohne dass große Zweifel an der Faktizität dieser auf Dokumente gestützten Rekonstruktion aufkommen müssten.

Auf diese Weise entstehen auch die narrativen Verknüpfungen zwischen den Episoden, die ja nur gemeinsam haben, dass sie (mehr oder weniger) gleichzeitig in den europäischen Metropolen Berlin, Wien und Paris geschehen. Denn an sich sind diese Ereignisse „kontingent“ im ursprünglichen Sinn des Wortes: sie stoßen in Raum und Zeit aneinander, ohne logisch oder kausal auseinander hervorzugehen. Nur einige der Figuren standen tatsächlich in Kontakt miteinander, die meisten wussten gar nichts von der Existenz der anderen Akteure, mit denen sie hier zusammengeführt werden.

Die Komposition des Buches ermöglicht dem Leser (wie Kempowskis *Echolot*) eine „horizontale“ und eine „vertikale“ Lektüre. Innerhalb des Kapitels zum Monat Januar nehmen wir bei der horizontalen Rezeption das gleichzeitige Miteinander von unterschiedlichen Personen und Phänomenen wahr (in dieser Reihenfolge): Armstrong, Kafka, Stalin, Freud, Schönberg, Th. Mann, Kraus, Lasker-Schüler, Nofretete (die Büste der Pharaonin), Lutz (der Eiskunstläufer), Stalin, Ecstasy, Rilke, Spengler, Fotos von der Titanic, Kafka, Picasso und Braque, Corinth, Freud und Jung, Adorno, Proust, G. Stein, Beckmann. Aber die „Geschichten“ über Kafka, Freud, Kraus und Rilke u. v. a. lassen sich auch vertikal durch die zwölf Kapitel hindurch verfolgen und kommen dabei sogar unter Umständen zu einem Abschluss wie die *Amour fou* Kokoschkas zu Alma Mahler oder die Geschichte von Louis Armstrong, über dessen erstem Auftritt im September 1913 gesagt wird, er höre „nie wieder auf“ zu spielen und würde „zum größten Jazz-Trompeter der Geschichte“ (224).

Auch eine andere Geschichte wird von Illies benutzt, um zwischen den Monaten Kohärenz herzustellen und die Folge unzusammenhängender Ereignisse zu einer *Closure* zu bringen: der Diebstahl der Mona Lisa aus dem Louvre. Dieser lag zwar selbst schon zwei Jahre zurück, aber seine Aufklärung fiel in den Dezember 1913, und Illies fügt in den vorangehenden Monaten jeweils Hinweise auf den ungeklärten Stand der Dinge ein, die – wie viele ähnliche Elemente – als Leitmotiv fungieren. Da Picasso

ursprünglich einer der Verdächtigen war und die Gioconda gerade durch diesen Diebstahl zur Ikone der Malerei schlechthin avancierte, rundet dieser Fall die Einblicke in den damaligen Kunstbetrieb mit einem Ausblick auf unser heutiges, massenmedial geprägtes Verhältnis zur Kunst und gibt dem Buch zugleich eine Kohärenz stiftende Note von Kriminalroman.

Ähnlich salopp wie sich der Erzähler dem Leser als Konversationspartner anbietet, verhält er sich gegenüber den Objekten seiner Erzählung. Bestimmte Personen werden nicht nur wie vertraute Freunde behandelt, sondern auch mit einer mitleidigen Herablassung. Die Hypochondrie und Menschenscheu von Rilke, Kafka und Spengler, die Eitelkeit Thomas Manns erscheinen im ironischen Diskurs des Erzählers einigermaßen lächerlich, weil die Anlässe ihrer Probleme schon damals für Außenstehende irrelevant waren und sich aus heutiger, welthistorischer Sicht völlig relativiert haben.

In Prag leidet Kafka. Darunter, dass seine aus der Ferne angeschmachtete Felice nichts sagt zu dem Band ‚Betrachtungen‘, den er ihr im Dezember geschickt hatte. Darunter, dass seine Schwester Valli heiratet, darunter, dass es in der Wohnung immer so laut ist (weil die Türen klappen und seine Eltern und seine Schwestern zu reden wagen), darunter, dass er tagsüber in der Versicherung arbeitet und nachts an seinem Werk. (50).

Wenn man weiß, wie ausweglos Kafka tatsächlich existentiell unter seiner Situation gelitten hat, wie sehr er dieses sein Leiden für absurd hielt und welche Werke daraus hervorgegangen sind, dann vergeht der Witz. Aber aus der Distanz von 100 Jahren mag eine gewisse Heiterkeit angesichts des Autorenlebens walten, wenn denn das Werk mit seinem ganzen Ernst dagegen steht. Aussagen wie „Rainer Maria Rilke hat Schnupfen (85)“ bleiben denunziatorisch, denn sie verschweigen, dass die extreme Sensibilität des Dichters in derselben Zeit den ersten Anlauf zu den *Duineser Elegien* nennt; Rilkes autobiographischer Text „Das Testament“ vermittelt eine Vorstellung von der extremen Konzentration, die es brauchte, um dieses Werk schließlich zu abzuschließen. Was von der Kunst dieser Autoren in Illies‘ Text erscheint, ist eher spärlich und bildet kein Gegengewicht zu den banal erscheinenden Nöten dieser verschnupften Hypochonder, Neurastheniker. Übrigens: der banale Schnupfen taucht auch im emblematischen Gedicht „Weltende“ (1911) von Jakob van Hoddis (eigentlich: Hans Davidsohn) auf. Scheinbar harmlos reiht sich die Aussage „Die meisten Menschen haben einen Schnupfen“ in die parataktische Folge von Katastrophen ein, von denen die Zivilisation

bedroht ist. Und doch ist der banale Schnupfen wie alle anderen Phänomene des „Weltendes“ ein äußerer Eingriff in die Integrität des Menschen, dem er hilflos ausgeliefert ist, auch wenn er – meist – ohne Folgen bleibt. Aber nicht nur im Verhältnis zum Werk, auch im Hinblick auf Rilkes vorzeitigen Tod an Leukämie und die Tuberkulose Kafkas wirkt der Spott über die Überempfindlichkeit der Autoren vor allem geschmacklos und billig.

Diese Art der Behandlung der Protagonisten ähnelt jedoch stark dem ironischen Verfahren Kehlmanns in *Die Vermessung der Welt*. Auch hier kann sich der Leser schmunzelnd als Komplize des Erzählers fühlen und sich über die Schwächen der Geistesheroen erheitern und zugleich das erhebende Gefühl verspüren, großen Momenten der Geschichte beizuwohnen. Anstelle einer Illusionsbrechung durch Selbstreferenzialität wie in den historischen Romanen der Postmoderne, kommt es hier eher zu einer Verstärkung der Illusion, zumal bei Illies, der ja nicht als Roman daherkommt. Die ironische Perspektivierung wird den Figuren sicher in vielen Fällen nicht gerecht, aber erlaubt es, sehr nahe an die Personen heranzukommen und sie ungestraft mit der Respektlosigkeit und Überlegenheit des Erzählers zu beurteilen, als wären sie merkwürdige Typen aus unserem Bekanntenkreis.

## 4 Inhalt: große Kunst und kleine Künstler

Damit kommen wir zu den eigentlichen Inhalten von *1913*. Die Kunst – besser gesagt die Künstler und sonstige Akteure des Kulturbetriebes – stehen qualitativ und quantitativ im Zentrum des Interesses. Daneben gibt es aber auch einzelne Hinweise auf die Politik. Da sind zum einen die Machthaber – Kaiser Franz Joseph und der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand sowie der deutsche Kaiser Wilhelm II – deren Aktivitäten sich hier vor allem in Ausfahrten per Kutsche und Jagden (210, 244, 282, 286) zu erschöpfen scheinen. Über die tatsächliche Politik der beiden Reiche erfährt man vor allem durch Hinweise auf die Erhöhung der Truppenstärke (159, 198). Diese lakonischen aber scheinbar eindeutigen Hinweise auf den kommenden Krieg stehen in heftigem Kontrast sowohl zu dem Benehmen der Herrscher, zur unbekümmerten Geschäftigkeit des kulturellen Lebens und den zitierten Aussagen über die Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit eines Krieges. Die Widersprüche werden

nicht thematisiert, der Leser muss sich seinen Reim darauf machen und darf vermuten, dass es Anzeichen gab, welche die Menschen nicht zur Kenntnis nehmen wollten.

Dazu kommen Szenen, in denen die Protagonisten der kommenden Katastrophe beleuchtet werden, vor allem Stalin und Hitler. Der historische Zufall will es, dass diese beiden ebenso wie Trotzki und Tito in jenem Jahr in Wien waren und sich zeitweise begegnet sein könnten. Ganz nahe am Palais Schönbrunn, wo der Kaiser gerade seine Kutsche verlassen hat, begegnen sich bei Illies Stalin und Hitler:

Stalin geht durch den Park, denkt nach, es dämmt schon. Da kommt ihm ein anderer Spaziergänger entgegen, 23 Jahre alt, ein gescheiterter Maler, dem die Akademie die Aufnahme verweigerte und der nun die Zeit totschlägt im Männerwohnheim in der Meldemannstraße. Er wartet, wie Stalin, auf seine große Chance. Sein Name ist Adolf Hitler. Vielleicht haben sich die beiden, von denen ihre Bekannten aus dieser Zeit erzählten, dass sie beide gerne im Park von Schönbrunn spazieren gingen, einmal höflich begrüßt und den Hut gelüpft, als sie ihre Bahnen zogen durch den unendlichen Park. (25 f.)

An imaginären Koinzidenzen wie dieser leidet das Buch keinen Mangel, auch Kafka, Musil und Joyce hätten sich in Triest treffen können (229) und die Briefe an Felice könnten „im selben Postsack von Prag nach Berlin“ gereist sein wie die „brieflichen Wehklagen Einsteins“ an seine Braut (79). Aber es sind nicht mehr als pittoreske, verblüffende Bilder, die ebenfalls aus einem Film stammen könnten. Dass diese beiden Hauptakteure der Massenvernichtung sich in Wien begegnet sein könnten, wird nur für die Behauptung genutzt, das „Zeitalter der Extreme, das schreckliche kurze 20. Jahrhundert“ beginne an diesem Januarnachmittag des Jahres 1913 in Wien (27). Warum das so sein soll, bleibt unklar, denn nur wenige Seiten später kommentiert der Erzähler die Präsenz von Stalin, Hitler und Tito in Wien so: „Drei Statisten, so möchte man meinen, ohne eigenen Text im großen Schauspiel von ‚Wien um 1913‘.“ (41). Besonders krass wird der Kontrast zwischen diesen „Versagern“ und den wahren Akteuren dieses Jahres im Kapitel November. Mitten unter den sich überschlagenden Nachrichten von den Triumphen der Modernen steht der Absatz: „Am 7. November malt Adolf Hitler ein Aquarell der Münchner Theatinerkirche und verkauft es an einen Trödelhändler auf dem Viktualienmarkt.“ (263). Das ist auf den Punkt gebracht: Was kann man von einem Mann erwarten, der seine konventionellen Veduten in diesem Moment, wo sich der Malerei alle Möglichkeiten eröffnen, für ein paar Mark feilbietet.

So entsteht der Eindruck, als gäbe es eine Opposition zwischen moderner Kunst und totalitärer Politik. Unter den beiden Tyrannen wird die Moderne keine Chance mehr haben, aber als die Kunst blühte, waren diese beiden nur „Statisten“. Dass dies den komplexen Zusammenhängen zwischen den politischen und den künstlerischen Avantgarden nicht gerecht wird (vgl. BECKER / KIESEL 2007), ist dem Autor sicherlich klar. Aber er hat ja auch lediglich die synchronen Ereignisse eines Jahres nebeneinandergestellt, die der Leser mit seinem Wissen verbinden und daraus Schlüsse ziehen kann. Dennoch scheint die Opposition von (moderner) Kunst und einer kleinbürgerlichen Ästhetik das Buch thematisch zu strukturieren, der Postkartenästhetik des Kopisten Hitler, die während seiner Herrschaft nicht nur die offizielle Kunst des Dritten Reichs bestimmen, sondern integraler Bestandteil der Ideologie, der Machtausübung und der Inszenierung der Zerstörung sein wird. In 1913 entspricht dieser Gegensatz „Krieg“ zwischen konventionellem Geschmack und moderner Kunst: „Berlin, Paris, München, Wien: Das waren die vier Frontstädte der Moderne 1913.“ (42). Zwar werden auch zwischen den Künstlern „außenpolitische Scharmützel“ ausgetragen, doch über allem gibt es eine „ästhetische Allianz über Grenzen hinweg, eine Demonstration der Zusammengehörigkeit der Avantgarde“ (233).

Die große Auseinandersetzung findet statt zwischen der Kunst und dem unverständigen zeitgenössischen Publikum bzw. der konservativen Kritik und Illies ergreift eindeutig Partei für die Modernen mit Aussagen wie „Das [die Einstufung eines Künstlers als Primitivling durch das amerikanische Publikum] ist wie stets langfristig der größte Qualitätsbeweis.“ (49) oder „Die deutsche Kritik ätzte weiter.“ (246). Seine Favoriten sind die Pariser Künstler um Picasso, Braque und Duchamp sowie die deutschen Expressionisten der *Brücke* und des *Blauen Reiters*, daneben aber auch Einzelgänger wie Lovis Corinth und Beckmann. Komponisten wie Schönberg und Strawinsky, Literaten wie Schnitzler, Kafka, Rilke, Lasker-Schüler und Benn stehen an derselben „Front“ und kämpfen für „das Neue“. Die im Deutschen eingebürgerte Bezeichnung „Moderne“ ist dem Autor jedoch nicht ganz geheuer:

Ohnehin muss jetzt mal Schluss sein mit der ‚Moderne‘ in diesem Jahr – das ist ein solch flexibler Begriff, von Zeitgenossen und Nachgeborenen immer wieder anders ausgelegt und von jeder Generation zeitlich wieder neu angesiedelt, dass er eigentlich gar nicht mehr taugt, um die ungeheure ungleichzeitige Gleichzeitigkeit, die das Jahr 1913 vor allem ausmacht, angemessen zu schildern. (76)



Zwar bezieht sich das zunächst auf den gerade erfolgenden Übergang von der impressionistischen Avantgarde zu denen des 20. Jahrhunderts, dem der Kritiker Meyer-Gräfe nicht mehr zu folgen vermag, aber aus Illies' Äußerung wird klar, dass er den Moderne-Begriff eigentlich verabschieden möchte, um ihn in einem emphatischen, umfassenden Begriff von Kunst aufgehen zu lassen. Wenn immer wieder von einer neuen Revolution die Rede ist – der kubistischen, der expressionistischen, der des *Ready-mades* – so werden diese Umwälzungen der Ästhetik nicht aus einer inneren Logik der Kunst, des Marktes oder der Modernisierung erklärt, sondern den jeweiligen Künstlern als persönliches Verdienst zugeschrieben. So sind die Auseinandersetzungen der Künstler und ihrer Propagandisten mit der konservativen Öffentlichkeit ein zentrales Thema, aber der Akzent des ganzen Buches liegt eigentlich auf den existentiellen Befindlichkeiten der Personen. Bei Oswald Spengler (und Kafka) ist es die „Angst vor Weibern, sobald sie sich ausziehen“ (29, 44), bei Freud der „Vater-Sohn-Konflikt“ mit Carl Gustav Jung (32), bei Rilke die Hypochondrie, bei Else Lasker-Schüler das Liebesleid usw.

Vor allem aber sind es immer wieder die Schlafzimmengeschichten, die als Inhalt und Schlüssel zu den Ereignissen fungieren. Dass Stalin, anders als Bucharin, keinen Erfolg beim Wiener Zimmermädchen hatte, ist offenbar der Grund für den späteren Mord an dem Genossen (68). Ebenso wird Alfred Kerrs Rachsucht, „aber das muss unter uns bleiben“, zum Motiv für seinen Verriss von Thomas Manns Stück *Fiorenza*, denn dieser hatte ihm schließlich einst die umworbene Katja Pringsheim weggeschnappt, „die reiche Jüdin mit den Katzenaugen“ (15). Kokoschkas sexuelle Obsession und seine Abhängigkeit von Alma Mahler bringen das Meisterwerk „Die Windsbraut“ hervor. Picasso muss mit seiner neuen Geliebten Eva vor den Zudringlichkeiten der Ex-Geliebten Fernande fliehen (204). Aus der unglücklichen Ehe Hermann Hesses entsteht der Roman *Roßhalde* (65). Rilke gelingt neben einem Liebesgedicht endlich eine „halbwegs unkomplizierte Affäre“ (197). Heinrich Mann fertigt Zeichnungen an: „meist wohlbeleibte Frauen in gewagten Posen“ (63). Kafka stürzt sich „für zehn Tage in eine kindliche Verliebtheit [...], die zu nichts führen muss.“ (231) Karl Kraus findet endlich zu Sidonie Nádherný, der Liebe seines Lebens (306 f.). Carl Schmitt wartet auf seine Entdeckung, während seine Geliebte Cari nachts „herrlich unartig“ ist (235) usw. usf. Diese Schlüssellochperspektive auf die Protagonisten ist so unterhaltsam wie der Klatsch auf einer Party, dient aber nicht etwa

dazu, vermeintlich Helden und Genies auf ihre menschlichen Dimensionen zurückzuführen, denn Genie bleibt bei Illies durch und durch Genie: „Dr. Alfred Döblin, großer Arzt, großer Autor und großer Freund Ernst Ludwig Kirchners [schreibt in seinem Brief an Marinetti] die herrlichen Worte [...]“ (242). Kerniger hätte auch Homer die Epitheta für seinen Helden Odysseus nicht wählen können.

Das Problem an der Verengung der Perspektive auf die Personen und ihre vor allem erotischen Nöte liegt, wie bereits erwähnt, darin, dass die eigentliche Wirkung der Kunst sich im Roman nicht manifestiert. Im Wesentlichen ist die Präsenz der Kunst selbst im Buch durch blasse Schwarz-Weiß-Reproduktionen zu Beginn jedes Kapitels gewährleistet und durch einige wenige wörtliche Zitate aus Gedichten von Rilke, Brecht, Trakl und Tucholsky. Wo es darum ginge, die Literatur als eigene Dimension erfahrbar zu machen, wird ihre Wirkung vor allem behauptet und ihre Stärke aus der Intensität der existentiellen Erfahrung des Künstlers abgeleitet. So heißt es von den *Morgue*-Gedichten Gottfried Benns: „Schonungslose, kalte und doch verwegen spätromantische Gedichte über Körper, Krebs und Blut, die eine große, existentielle Erschütterung verraten und die man auf nüchternen Magen noch heute nicht lesen kann.“ (59) Auch Trakls Verse sind „zu existentiell gelebt [...], als dass man sie des Wortrausches zeihen könnte, des Kitsches gar.“ (274).

Trotz aller vom Autor behaupteten revolutionären Brüche mit der romantischen Kunst des 19. Jahrhunderts (Gab es keinen Realismus? Gab es keine Frühromantik?) scheint er selbst ihre Essenz in der Mimese zu erkennen, selbst in der Musik: „Und während er [Armstrong] allein auf seinem Bett sitzt und eine Fliege durch das Zimmer fliegt, versucht er ihren Flug mit seinen Tönen nachzuahmen, er folgt ihr nach, brummend, stoppend, brummend.“ (224) Ebenso sieht Illies die expressionistischen Ausdrucksformen Kirchners vor dem Paradigma der Abbildung:

Auf kleinstem Raum verdichtet, ist hier die städtische Moderne zu sehen, die Großstadt, und ihre Hauptdarsteller, die Kokotten in ihren schrillen Farben und mit ihren toten Gesichtern, die den Männern ein Glück verheißen, an das nicht einmal der Freier mehr glauben kann. Kirchner spürt, wie die Körperlichkeit, die er in Fehmarn an den Frauen und den Kindern noch als pure Natürlichkeit hat erleben und malen können, im Stadtraum der Neuzeit, unter den Gewändern, dem Lärm, unter den anderen Blicken und den anderen Erwartungen, nicht mehr möglich ist. (248).

Modern malen kann man offenbar erst, wenn man sie Sujets einer modernen Großstadt vor sich hat. Betrachtet man jedoch die hier erwähnten Bilder von der Insel Fehmarn,

wird diese Differenz fraglich, denn Kirchner hat auch hier offenbar schon dieselben Abstraktionen vorgenommen, die Illies als Qualitäten den entfremdeten Großstadtmenschen zuschreibt.

Wo der Fokus auf den Künstlern und ihren alltäglichen Verrichtungen liegt, kann die Kunst als solche nicht in Erscheinung treten und es bleibt bei der Evokation des Äußerlichen: Künstler bei der Arbeit. „Jetzt schreibt er [Musil] den schönen Satz: ‚Ulrich sagte das Schicksal vorher und hatte davon keine Ahnung.‘ Nicht schlecht.“ (306). Zweifellos hat es der Satz von Musil in sich, vor allem wenn er auf all die Äußerungen der Akteure von 1913 bezogen wird, die im Nachhinein als prophetisch verstanden werden könnten. Freilich schrieb Musil den Satz nicht im „Jetzt“ des Jahres 1913, sondern erst viel später, als er, um vieles weiser, seinen Protagonisten und die ganze Parallelaktion in dieses ominöse letzte Jahr vor dem Ausbruch des Krieges versetzte.

Zum Abschluss seines *Amour de Swann* „schreibt [Proust] mit feiner Tinte den letzten Satz aufs Papier“ (35). Letzte Sätze und erste Sätze von großen Romanen werden auf die Situation der Menschen in diesem Jahr hin gedeutet und funktionieren gewissermaßen wie Markenzeichen, ihre Nennung erübrigt ein tieferes Eindringen in das Werk. „[...] Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.“ Mit diesen Worten lässt Robert Musil seinen ‚Mann ohne Eigenschaften‘ beginnen. Neben Prousts ‚Recherche‘ und James Joyce ‚Ulysses‘ der dritte Klassiker der Moderne, in dem die Sprengkraft des Jahres 1913 aufgesogen ist.“ (199). Es bleibt rätselhaft, wie diese Sprengkraft in die Texte gelangt sein mag: die Arbeit Prousts an seinem Werk erstreckte sich über vierzehn Jahre, 1913 markiert nur die Publikation des ersten Teil, Joyce begann gerade erst, den Ulysses zu konzipieren, und Musil verlegt die Handlung in jenes Jahr, wohl eher weil es das letzte ruhige Jahr vor dem Krieg war, als wegen seiner besonderen Sprengkraft.

Die Größe des Kunstwerks wird vor allem rhetorisch behauptet, indem die gängigen Urteile der Kunstgeschichte wiederholt werden. So gelingt Marcel Duchamp mit seinem *ready-made* „der beiläufigste Paradigmenwechsel der Kunstgeschichte“ (284) und „Während sich also in Paris gerade das erste ready-made, das Vorderrad auf dem Schemel, in der Hand von Marcel Duchamp dreht, entsteht in Moskau das erste ‚Schwarze Quadrat‘ – die beiden Nullpunkte der modernen Kunst.“ (291). Es scheint,

als bedürfe das Buch außer den Bettgeschichten vor allem solcher *greatest hits*, um die Bedeutung der Kunst zu rechtfertigen.

Als Joyce durch Ezra Pound eine Publikationsmöglichkeit für seine Erzählungen und das *Porträt des Künstlers* erhält, befindet der Erzähler: „A star is born.“ (297). Nicht um eine spezifische ästhetische Wahrnehmung, nicht um eine andere Form der Erkenntnis geht es, sondern um die Produktion von Objekten für den Massenkonsum: Pop. Joyce ist ein Star und daher sind seine Werke hip. Gelesen haben schadet nichts, muss man aber auch nicht unbedingt, um ihn großartig zu finden. Bei den Werken des Expressionismus, bei Picasso und Duchamp ist das nicht grundsätzlich anders. Sie sind heute die Attraktion internationaler Ausstellungen und die Museen moderner Kunst haben sich in den letzten 50 Jahren zu Publikumsmagneten entwickelt, von den Reproduktionen auf Plakaten, Bildschirmschonern und Devotionalien aller Art ganz zu schweigen. Entsprechend ist auch die Debatte um Kitsch oder Kunst, die einem August Macke noch so wichtig war, für Illies hinfällig geworden: die Bilder sind „von [...] echter bezwingender Schönheit“ (192) und das ist genug.

In diesen Zusammenhang passen auch die in den Text verstreut eingefügten Geburtstage von Figuren wie Marika Röck, Gert Fröbe, Burt Lancaster oder Willy Brandt. Sie gehören in die Populäre Kultur der Kriegs- und Nachkriegszeit, ihre Geburt im Jahr 1913 ist ohne jede Relevanz für die damaligen Geschehnisse. Gleiches gilt für die Gründung des Modehauses Prada oder die Erfindung von Ecstasy, die erst Jahrzehnte später bedeutsam werden. Der Leser, immer „auf Augenhöhe“ mit den großen Künstlern und ihren Nöten, kann sicher sein, dass seine Vorstellungen von Kunst und Unterhaltung in keinem Augenblick enttäuscht werden. Am allerwenigsten von der Ästhetik des Buches selbst, denn alles Avantgardistische ist dieser Schreibweise zutiefst fremd.

So wie die Gioconda und die Nofretete zu tausendfach reproduzierten Ikonen von Kunst geworden sind, deren Geltung Jahr für Jahr von Millionen Touristen beglaubigt wird, so stellen die Werke der einstigen Avantgarden durch ihre tausendfache Wiedergabe in keiner Weise mehr Hindernisse für die Rezeption (wie dies bei Gegenwartskunst durchaus der Fall ist, sofern sie sich avantgardistisch äußert). Frei von aller ästhetischen Modernität kann sich der Leser von Illies' Buch doch revolutionär fühlen wie seine Idole der Jahrhundertwende, denn es bricht mit den Standards der elitären Literatur und fragt nicht länger nach Kitsch oder Kunst, wenn es nur „schön“

ist, d.h. gut unterhält. Schwer nachzuvollziehen ist das Urteil PFOHLMANNs (2012), der in dem Buch just die radikalste Montagetechnik der Avantgarde am Werke sieht: „Nicht zuletzt von Picasso und seinem just in dieser Zeit entwickelten synthetischen Kubismus ist Illies' Jahresquerschnitt «1913 – Der Sommer des Jahrhunderts» inspiriert. Souverän und mit grosser Spielfreude montiert und arrangiert [er] sein Material.“ Aber Picassos spröde Bilder von 1913 („Man with Guitar“, „Violin“, „Head“ etc.) erscheinen vor allem als formale, zur Abstraktion tendierende Experimente, die zwar einzelne fremdartige, aber gerade noch erkennbare Wirklichkeitsfragmente in sich aufnehmen, diese jedoch zugunsten einer in sich stimmigen ästhetischen Gesamtwirkung auflösen, die nichts mehr repräsentiert außer sich selbst. Die Einzelepisoden, aus denen Illies sein Buch montiert hat, sind in sich völlig verständliche, geradezu familiäre Geschichten, die auch im Ganzen ein überaus lesbares Panorama ergeben, das dem Leser keinerlei Anstrengungen abverlangt, sich auf einen neuen Code einzustellen, eine kunstvoll verfremdete Realität neu wahrzunehmen. Es sei denn, man will in den burlesken Karikaturen der Protagonisten eine Form von Verfremdung sehen, was aber problematisch bleibt, denn es handelt sich ja um Stereotypen, die da verwendet werden, also um Formen, die eher Wahrnehmungen bestätigen als in Frage stellen.

Die von den Modernen einst provozierten Widerstände sind heute längst vom Massenpublikum assimiliert, werden aber in der identifikatorischen Darstellung Illies' wieder heraufbeschworen, als gelte es, von neuem Partei zu ergreifen. Hat die sogenannte Pop-Literatur – von der Illies den legeren Tonfall und die Verweigerung von „Tiefe“ übernimmt – noch vor 20 Jahren Proteste im konservativen Feuilleton ausgelöst, so ist es damit heute vorbei. *1913* stößt auf allgemeines Wohlwollen und kann sich damit kaum als aktuelle Version jenes „Neuen“ gerieren, das stets unverstanden von der Masse zurückgewiesen wird. Wenn Matthias MATUSSEK (2012) in seiner Rezension die rhetorische Frage stellt, ob es sich bei *1913* noch um eine Art von Überschreitung handelt, gibt er sogleich selbst die Antwort: eigentlich nicht mehr.

Darf man in solchen Aperçus Geschichte einfangen? Darf man so unangestrengt flanieren zwischen den Zeitebenen, darf man *1913* zum Feuilleton-Kalauer auf dem Promenadendeck machen? Wenn man den Sound so gut beherrscht: bedingungslos ja.

Der Stil heiligt die Mittel und dieser Stil ist Pop: der „Sound“, der allen eingeht, ohne auf Widerstände zu stoßen. *Sound* ist „nicht gerade eine eingeführte textanalytische Kategorie“, wie Moritz BABLER (2005: 143) treffend bemerkt, aber als Metapher aus der

DJ-Szene auf die Pop-Literatur übertragen steht er für Fähigkeit, heterogene Stücke (Musik / biographisch-historische Episoden) so zu einer einheitlichen Sequenz zu verschmelzen, dass die Tänzer / Leser keine Brüche verspüren. Matusseks Bemerkung scheint insofern durchaus angemessen, als Illies' Schreibweise tatsächlich so unterschiedliche Gegenstände wie Stalin, Kafka und die Mona Lisa zu einer syntaktischen Sequenz amalgamiert, die so eingängig ist wie eine gescheite Party-Unterhaltung. Der kalte Atem, der aus Kafkas Romanen weht, kann so vielleicht benannt oder beschworen, aber nicht evoziert werden.

## 5 Vergangenheit und Gegenwart, Fakten und Kontrafaktisches

Was für ein Geschichtsbild vermittelt dieses Buch vom Jahr 1913? Es wurde anfangs bereits bemerkt, dass hier, anders als in den anderen, ähnlich strukturierten Geschichtsdarstellungen, nicht eine der Katastrophen des 20. Jahrhunderts als Thema gewählt wurde, sondern eine vergleichsweise ruhige und konstruktive Phase. Interessanterweise trägt das Werk den Untertitel „Der Sommer des Jahrhunderts“ und entspricht damit dem Titelbild, das ein idyllisches Kinder-Urlaubs-Foto im strahlenden Sonnenschein zeigt. Im Augustkapitel zitiert der Autor Musils Romananfang, in dem ein schöner Augusttag des Jahres 1913 evoziert wird, wiewohl der Verfasser ausführt, der Sommer des Jahres 1913 sei der kälteste des 20. Jahrhunderts gewesen: „Es war der kälteste August des gesamten 20. Jahrhunderts. Gut, dass das die Menschen 1913 noch nicht wussten.“ (199). Da der Titel sich folglich allenfalls ironisch auf die klimatische Situation beziehen kann, aber andererseits ein durchweg emphatisches Bild von der kulturellen „Blüte“ dieses Jahres zeichnet, dürfen wir annehmen, dass er sich symbolisch auf das Jahr selbst bezieht: 1913 war der Sommer des 20. Jahrhunderts. Mit seiner künstlerischen Fruchtbarkeit wird es als die schönste und vitalste Zeit dieses von Zerstörung, Tod und „kaltem Krieg“ gekennzeichneten Jahrhunderts dargestellt. Wenn man im Bild bleibt, darf man aber auch hoffen, dass es in der behaupteten Zyklizität von Geschichte auch wieder zu mildereren und reiferen Epochen kommen muss, dass also die großen Katastrophen unseren Glauben an die menschliche Zivilisation nicht für immer zerstört haben, wie die diversen kritischen Theorien des letzten Jahrhunderts von Benjamin bis Agamben konstatiert haben.

Dass es unsere Gegenwart ist, die ein solches goldenes Zeitalter wieder heraufführt, möchte angesichts der nach der Jahrtausendwende sich überstürzenden Katastrophen und Krisen eigentlich niemand glauben. Andererseits schließt Illies' Text immer wieder diese ferne Vergangenheit mit unserer Gegenwart kurz, indem er gerade die Figuren, Ereignisse und Werke darstellt, die einen hohen Stellenwert für unsere aktuelle Kultur haben. Zugleich werden die Probleme der damaligen begrifflich auf unsere eigenen zurückgeführt („Neurasthenie“ = „burn out“). Das bewirkt, dass wir das alles kennen und auch das wiederzuerkennen glauben, was uns unbekannt war. Ja, wir mögen uns sogar in vielem überlegen fühlen, denn wir sind uns ja so vieler Dinge schon sicher, die damals noch zweifelhaft waren und erkämpft werden mussten. Die kleinen Erzählungen machen uns die Vergangenheit nicht fremd sondern vermitteln uns das Gefühl, sie sei uns nah, näher als das Grauen, das als Abgrund tatsächlich zwischen uns und dieser Vergangenheit liegt, zumal sie uns immer wieder im Präsens der aktuellen Berichterstattung vor Augen geführt wird und bruchlos in unsere *frames* passt.

Eingetaucht in den Horizont der Gleichzeitigkeit von 1913 kann der Leser sich sogar möglicherweise eine alternative Zukunft vorstellen, in der es nicht zu Weltkriegen, totalitären Diktaturen und Genoziden kommt, auf die ja zu jenem Zeitpunkt noch nicht viel hindeutet. In einem Interview (KLUGE 2013) äußerte Illies hierzu:

Wenn dieses Unglück von 1914 nicht stattgefunden hätte, wenn der Konjunktiv schärfer gewesen wäre, dann wäre 1914 kein Krieg ausgebrochen. Dann hätten wir kein 1933 gehabt. Wir hätten kein Auschwitz, sondern eine Welt, die den Reichtum der Zeit vor 1914 gewahrt hätte, ihren letzten Sommer zum Ausgangspunkt macht. Das wäre eine andere Wirklichkeit.

Das Gedankenexperiment ist eine kontrafaktische Geschichtsvorstellung, wie sie in letzter Zeit von zahlreichen Romanciers mit ganz unterschiedlichen Prämissen unternommen wurde: ein Europa, in dem Nazideutschland den Krieg gewonnen hat, bei Robert Harris' *Fatherland*, Judenverfolgung unter Präsident Charles Lindbergh in Philip Roth' *The Plot Against America*, die bolschewistische Revolution in der Schweiz anstatt in Russland in Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Alle diese Fiktionen entwerfen eine Welt, die sich erheblich von der unterscheidet, in der wir leben, aber Illies' Phantasie dürfte die radikalste sein, denn die Autoren der genannten Romane lassen alle die große Katastrophe eintreten, wenn auch

auf andere Weise oder mit anderem Ausgang. Sich vorzustellen, sie wäre nicht geschehen, scheint allzu vermessen, zu sehr als Wunschdenken ohne Bodenhaftung. Es mag sein, dass wir doch zu sehr von teleologischen Vorstellungen durchdrungen sind und deshalb den meisten eine alternative Moderne ohne Massenvernichtung als naiver Wunschtraum erscheint. Aber im Grunde ist das Buch von Illies genau dies: ein kontrafaktisches Angebot. Ganz ohne einen erfundenen Geschichtsverlauf ermöglicht es dem Leser, seine eigene Gegenwart in der jener hitzigen *Belle Epoque* zu spiegeln, in der die bösen Diktatoren eher als harmlose Clowns auftreten und ihre Herrschaft ein böser Traum bleibt. Die „Welt von Gestern“, jenes weitgehend friedliche, betriebsame, bürgerliche Jahrhundert Europas, das Stefan Zweig schon mit der Affäre des Oberst Redl unwiderruflich versinken sah, wird in *1913* zum Leben erweckt. Eine Welt, in der ein Schnupfen oder eine nicht mehr erwiderte Liebe schon zu den größten denkbaren Unfällen gehören, lässt uns milde lächeln, weil wir Schlimmeres gewöhnt sind, aber zugleich erfüllt sie uns mit Stolz, denn dieser ganze „Reichtum“ ist ja nicht verloren, sondern er füllt unsere Museen und Bibliotheken mit einem Glanz, an dem wir alle teilhaben können. Und außerdem glauben wir zu wissen, dass es sich nicht um eine Romanerfindung handelt, sondern um eine – wie immer amüsant gestaltete – Erzählung von Dingen, die sich wirklich zugetragen haben. Die weiträumige positive Resonanz, die das Buch gefunden hat, lässt nicht zuletzt darauf schließen, dass für diese Art von kontrafaktischer Imagination ein erheblicher Bedarf besteht.

## Literaturverzeichnis

- BASSLER, Moritz. *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2005.
- . "Zwischen den Texten der Geschichte. Vorschläge zur methodischen Beerbung des New Historicism." In: Fulda, Daniel (ed.). *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York: De Gruyter, 2002, 87-100.
- BECKER, Sabina / KIESEL, Helmuth (ed.). *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin: De Gruyter, 2007.
- BRAUN, Michael. "Kulturgeschichte als Mosaik: Florian Illies' Jahrestagebuch erzählt aus dem Jahr 1913." *Literaturkritik.de* 12, 2012.
- ETTE, Ottmar. "Alexander von Humboldt in Daniel Kehlmanns Welt." *Humboldt im Netz* XIII, no. 25, 2012, 34-40. [http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/pdf/hin25/hin\\_25\\_komplett.pdf](http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/pdf/hin25/hin_25_komplett.pdf). Acesso em: 10 de out. 2013.



- GRIMM, Florian. *Reise in die Vergangenheit, Reise in die Fantasie? Tendenzen des postmodernen Geschichtsromans*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- HOLL, Frank. „Die zweitgrößte Beleidigung des Menschen sei die Sklaverei ...“. Daniel Kehlmanns neu erfundener Alexander von Humboldt." *Humboldt im Netz* XIII, no. 25, 2012, 46-62.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London, New York: Routledge, 1991.
- ILLIES, Florian. *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012.
- KEUSCHNIG, Gregor. "Florian Illies: 1913." In: *Begleitschreiben* (2013). Published 02.01.2013. <http://www.begleitschreiben.net/florian-illies-1913/>. Acesso em: 12 de out. 2013.
- KLUGE, Alexander. "Herr Illies, wie war das Jahr 1913?" In: *Welt am Sonntag*, 12.01.2013.
- KNOBLOCH, Eberhard. "Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß." *Humboldt im Netz* XIII, no. 25, 2012, 63-79.
- MARX, Friedhelm. "Die Vermessung der Welt als historischer Roman." In: NICKEL, Gunther (ed.). *Daniel Kehlmanns Die Vermessung Der Welt. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, 169-85.
- MORTON, Frederic. *Thunder at Twilight: Vienna 1913/14*. Cambridge: Da Capo Press, 2001.
- OORT, Frans. "Measuring the World." *Notices of the AMS* 55, no. 6, 2008, 681-84.
- PEREIRA, Valéria Sabrina. "Orquestrando ecos do passado. Walter Kempowski e *Das Echolot*." Dissertation, USP, 2011.
- PFOHLMANN, Oliver. "Eine nervöse, überdrehte Zeit." In: *Neue Zürcher Zeitung*, 05.12.2012.
- SCHILLING, Erik. *Der Historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Heidelberg: Winter, 2012.
- SEIBT, Gustav. "Am Vorabend der Katastrophe." In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.10.2012.
- TROTHA, Hans von. "Funkelnde Tage. Florian Illies erklärt uns das erstaunliche Jahr 1913." In: *Die Zeit*, 10.12.2012.
- WALLASCH, Alexander. "Man umarmt sich herzlich. Florian Illies tickert in „1913. Der Sommer des Jahrhunderts“ kurze Episoden aus dem Leben von Benn, Rilke, Kafka und anderen." In: *taz*, 25.10.2012.
- WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- WEBER, Thomas. "Hinterher ist vergessen, dass man vorher nichts wusste." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.12.2012, L 14.

recebido em 10 de março de 2014

aceito em 03 de maio de 2014

# Utopia ou distopia?

## A ansiedade e o vazio em *Schimmernder Dunst über CobyCounty* de Leif Randt

[Utopia or dystopia? Anxiety and emptiness in Leif Randt's *Schimmernder Dunst über CobyCounty*]

Valéria Sabrina Pereira<sup>1</sup>

**Abstract:** In *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011), Leif Randt presents a county that seems to be a perfect representation of a consumerist utopia: located on the shore, CobyCounty is characterized by abundant parties, consumerism and wellbeing. The book, however, is narrated by a young man tormented by the possibility of a coming catastrophe, since his best friend left town, following his mother's advice – a woman that had joined an esoteric religion. If the perfect functioning of this society is very similar to an utopia, the fear of an announced catastrophe brings the work closer to a dystopia. Other than both genders, the narrative does not present any centralizing kind of power – even if consumerism and advertisement are frequently mentioned. In this article, *Schimmernder Dunst über CobyCounty* will be presented in the light of utopia and dystopia studies. Its bonds to the present time will be emphasized, mostly the dichotomy between the comfort society produced by the advanced technological development and the necessity to avoid the excesses that produced by the same society in the name of a possible ecological catastrophe, that has been announced by scientists and activists, but that still does not affect people's life directly.

**Keywords:** Utopia; dystopia; contemporary fiction, consumerism

**Resumo:** Em *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011), Leif Randt apresenta um condado que seria a mais perfeita representação de uma utopia consumista: localizado à beira-mar, CobyCounty é um lugar de festas abundantes, consumo e bem-estar. O livro, contudo, é narrado por um jovem atormentado pela possibilidade de uma catástrofe que se aproxima, desde que seu melhor amigo abandonou a cidade, ouvindo os conselhos da mãe que se afiliou a uma religião esotérica. Se a perfeição do funcionamento dessa sociedade se aproxima muito de uma utopia, o temor de uma catástrofe anunciada aproxima a obra de uma distopia. Deve-se notar, no entanto, que, ao contrário de utopias e distopias, a obra não apresenta uma força centralizadora de poder – mesmo que a menção ao consumismo e às propagandas seja frequente. Neste artigo, *Schimmernder Dunst über CobyCounty* será apresentado à luz dos estudos da utopia e distopia, enfatizando seus laços com o tempo atual, marcado pela dicotomia entre a sociedade de conforto produzida pelo alto desenvolvimento tecnológico e a necessidade de se evitar os

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais, doutora em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo. Email: valeriasabrinap@gmail.com

excessos produzidos por essa mesma sociedade em nome de uma possível catástrofe ecológica, anunciada por cientistas e ativistas, mas da qual não se percebe o impacto diretamente.

**Palavras-chave:** Utopia; distopia; literatura contemporânea; consumismo

## Schimmernder Dunst über CobyCounty

*Schimmernder Dunst über CobyCounty* [Névoa translúcida sobre CobyCounty, 2011] de Leif RANDT é narrado pelo agente literário de 26 anos, Wim Endersson. No livro, ele apresenta o cotidiano em sua cidade natal CobyCounty, cidade balneária, destino de diversos turistas. O condado é a representação de uma espécie de utopia consumista: oferece um grande número de excelentes festas, seus habitantes são abastados, além de serem descritos como pessoas de estilo, belas e etnicamente heterogêneas, tolerantes com as diferentes orientações sexuais, sendo muitos deles adeptos do relacionamento aberto.

A felicidade e a festividade aparentemente constantes são determinadas por políticas públicas e tradições regionais, em todas as esferas. Entre os exemplos, há as eleições, que não são obrigatórias, mas contam com grande adesão devido à boa música e à distribuição de doces e bebidas alcólicas. Os turistas também são obrigados a entrar no clima festivo desde a sua chegada, quando esperam por suas malas, que não são entregues em uma tediosa esteira, mas na pista de dança do aeroporto. As celebrações incessantes estendem-se até mesmo aos funerais: “Quando um habitante de CobyCounty morre, há na maioria dos casos uma festa, na qual se chora primeiro e depois se dança freneticamente.”<sup>2</sup> (RANDT 2012: 69 – todas as traduções são da autora. V.S.P.)

A glória do condado é resultado do investimento empresarial dos meio-irmãos Jerome Coleman e Steven Aura, cuja indústria de cosméticos Coleman&Aura teria atraído grandes investimentos para a região. Em um ponto mais adiantado do livro, o leitor obtém a informação de que eles também estão ligados à política, quando um

---

<sup>2</sup> "Wenn ein Bewohner von CobyCounty stirbt, gibt es meistens ein Fest, auf dem zuerst geweint und später frenetisch getanzt wird." (RANDT 2012: 69)

amigo de Wim afirma: “[...] hoje eu também votei contra o clã familiar AuraColemen.”<sup>3</sup> (152) A relação entre o candidato à reeleição, Peter-Stanton, e os irmãos Aura e Coleman não é explicada em nenhum momento, mas a menção a um “clã” deixa claro que não se trata de um caso isolado.

Logo no segundo capítulo, o protagonista assiste a um documentário francês que critica esse estilo de vida leviano. O filme, sobre o qual não se obtêm muitas informações e que é mencionado apenas essa única vez, é homônimo do livro, o que induz a alguns paralelos. Em *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, a vida no condado também é apresentada em seus mais diversos aspectos. A névoa que paira sobre essa vida feliz fica a cargo do narrador Wim, que atravessa uma fase de crise, em parte devido ao término de seu namoro (e a desorientação sobre como reagir em um momento que deveria ser marcado pela tristeza) e, principalmente, porque seu melhor amigo, Wesley, abandonou a cidade respondendo aos apelos de sua mãe, uma esotérica que afirma prever uma grande catástrofe se aproximando de CobyCounty.

De forma geral, as críticas são sempre oriundas de fora do condado, como no caso do documentário francês ou da mãe de Wesley, que foi morar nos EUA, seguindo uma religião intitulada Neo-Espiritualismo. Wim também menciona críticas “internacionais”, como as que acusam Coleman&Aura de ser um “conto de fadas industrial questionável” [“ein fragwürdiges Industriemärchen”] (21), ou as críticas aos textos literários produzidos no condado: “Há anos circula na imprensa internacional a opinião de que os textos de CobyCounty são estilisticamente perfeitos, mas que lhes falta a miséria existencial.”<sup>4</sup> (50). Como aponta a última crítica, não apenas os textos, mas toda a vida em CobyCounty seria perfeita, mas desprovida de qualquer profundidade.

Wim passa o livro fazendo ponderações sobre a vida no condado, mas sem nunca censurá-la. Pelo contrário, ele tende a se ater a antigas convicções. Um caso exemplar é o momento no qual ele elogia a recepcionista do hotel onde sua mãe mora:

Eu, com certeza, conheço a Pia já faz cinco anos. Ela está absolutamente feliz com o seu trabalho e os hóspedes gostam dela, pois seu sorriso é cativante e o seu *outfit* é sempre

<sup>3</sup> “[...] ich habe heute ja auch gegen den Familienclan AuraColemen gestimmt.” (152). Quando nos referirmos ao livro de RANDT (2012), serão indicados apenas os números de página.

<sup>4</sup> “In der internationalen Presse kursiert seit Jahren die Ansicht, dass die Texte aus CobyCounty stilistisch zwar perfekt seien, dass ihnen jedoch der Bezug zu existenzieller Not fehle.” (ibid.: 50)

bem composto. Eu peço um chá gelado e tenho a impressão de que Pia tem uma aparência cada vez melhor conforme fica mais velha. Hoje ela é mais atraente do que há dois anos, e há dois anos era ainda mais atraente do que há quatro. Talvez esse desenvolvimento continue até os 33 anos; a partir de então Pia também irá depender de uma iluminação favorável em cada foto, como todas as garotas. Se o mesmo vale para nós, garotos, não posso dizer. Parto do princípio de que nosso envelhecimento ocorre de forma mais vantajosa.<sup>5</sup> (36)

Após fazer essas considerações, Wim nota que Pia parece mais alta do que antes e suspeita que, na verdade, se trate de mulheres diferentes – o que ele comprova em uma conversa com a mãe (que sequer sabe o nome dessa funcionária e a chama de “nova Pia”). A verdadeira Pia voltará a figurar mais adiante na história, em uma festa *underground*, agora já apresentando rugas. Mas a descoberta de que Pia foi praticamente descartada após envelhecer poucos anos e o impacto que esse julgamento estético possa ter sobre mulheres não causam nenhuma reação ou incômodo ao narrador. Pelo contrário, o que causa incômodo é justamente o envelhecimento de Pia.

A comparação entre *Schimmernder Dunst über CobyCounty* e a obra fundadora da nova literatura *pop* alemã, *Faserland* (1995), de Christian KRACHT, é praticamente inevitável. Em *Faserland*, um jovem, filho de pais ricos, narra sua viagem através da Alemanha, durante a qual ele frequenta diversas festas e presencia excessos no uso de álcool e drogas, além de comportamento promíscuo. Ambas as histórias são narradas a partir da perspectiva de um protagonista entediado que, apesar do conforto, das festas e do consumo de álcool, não consegue preencher uma certa sensação de vazio que o acompanha ao longo do livro. Os protagonistas também se assemelham devido à tentativa recorrente de descobrir a forma certa de se portar: enquanto o narrador de *Faserland* frequentemente se recrimina por suas ações, afirmando que as mais diferentes situações foram constrangedoras (“*peinlich*”), Wim procura sempre agir da forma que acredita ser esperada dele, mesmo que isso se dê de forma artificial:

“*Por que você está chorando?*”, pergunta um jovem que deveria ter onze anos e parece estar indo para um treino de basquete. Eu não reprimo meus soluços, eu respondo:

---

<sup>5</sup> "Ich kenne Pia bestimmt schon fünf Jahre lang. Sie ist absolut glücklich mit ihrem Job und die Hotelbesucher mögen sie, denn ihr Lächeln ist einnehmend und ihr Outfit immer gut zusammengestellt. Ich bitte um einen Eistee und habe das Gefühl, dass Pia mit steigendem Alter immer besser aussieht. Sie ist heute attraktiver als vor zwei Jahren und war vor zwei Jahren schon attraktiver als vor vier Jahren. Eventuell wird sich diese Entwicklung bis dreiunddreißig fortsetzen, ab dann wird aber sicher auch Pia bei jedem Foto auf günstige Lichtverhältnisse angewiesen sein, so wie eigentlich alle Mädchen. Ob für uns Jungs dasselbe gilt, kann ich nicht sagen. Ich gehe aber davon aus, dass unser Älterwerden vorteilhafter verläuft." (36)

Pereira, Valéria S. - Utopia ou distopia?

“Provavelmente para que eu passe uma imagem levemente dramática diante de mim mesmo. Para reagir de forma adequada.”<sup>6</sup> (RANDT 2012: 66-67)

Como pontos distintivos deve se citar o fato de que Wim não causa tanto repúdio quanto o protagonista de *Faserland* (um ricoço alcoólatra, egoísta e negligente) e que todos os produtos apresentados em *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, assim como o próprio condado, são fictícios, enquanto Kracht se esmerou na enumeração de marcas e lugares reais. Mas o principal diferencial é a origem da ansiedade em cada obra: enquanto ela é causada pelas experiências vivenciadas pelo protagonista (e vagas lembranças do nazismo) em *Faserland*, Wim não tem razões concretas para se preocupar além das previsões da mãe de seu amigo Wesley, que fazem com que ele espere por um acidente a cada instante:

Quando eu passo pela ilha de tráfego diante do meu apartamento, temo que a escultura de um shampoo ali instalada seja arrancada de seu pedestal e me mate com um golpe. Mas eu sei que em princípio as esculturas de Coleman&Aura, com seu núcleo de espuma e o fino revestimento de papel machê, não são, de forma alguma, pesadas o suficiente e são, de fato, seguras.<sup>7</sup> (24)

Sempre que Wim demonstra medo ou confusão seus pensamentos são corrigidos quase que imediatamente e são substituídos por uma visão mais positiva, colorida e quase propagandística do que está sendo abordado.

A catástrofe anunciada parece estar próxima de se concretizar em vários momentos, a citar, em um sério acidente de trem (que não tem feridos), em um incêndio na colina Coleman (no qual nenhuma casa valorosa foi danificada, apenas as “vazias e feias”) ou em um temporal de grandes dimensões que se aproxima da cidade e causa a sua evacuação ao final do livro.

Com tais características, a obra parece se localizar em uma fronteira entre utopia, distopia e apocalipse, uma vez que se prevê uma grande destruição para a cidade. A obra foi chamada de “assustadora” por críticos como Elmar KREKELER, e

---

<sup>6</sup> “*Warum weinst du?*”, fragt ein Junge, der gefühlte elf Jahre alt ist und aussieht, als ginge er gerade zu seinem Basketballtraining. Ich unterdrücke mein Schluchzen nicht, ich antworte: “*Wahrscheinlich, um vor mir selbst ein leicht dramatisches Bild abzugeben. Um angemessen zu reagieren.*” (RANDT 2012: 66-67)

<sup>7</sup> “Als ich die Verkehrsinsel vor meiner Wohnung passiere, fürchte ich, dass die dort installierte Shampooskulptur vom Sturm aus ihrer Haltung gerissen werden und mich erschlagen könnte. Dabei weiß ich grundsätzlich, dass Coleman&Aura-Skulpturen mit ihren Schaumstoffkernen und den dünnen Pappmachéüberzügen dafür gar nicht schwer genug und eigentlich sicher sind.” (24)

chegou a entrar para a lista de romances distópicos de um site especializado no gênero (<dystopischeliteratur.org>, 01/06/2014). Porém, essa visão não é compartilhada por todos, incluindo o autor, que, em entrevista a Timo FELDHAUS (2011), afirmou: “Mas eu acho a maioria das atribuições positivas.”<sup>8</sup>

É fato que a obra não pode ser claramente classificada em nenhum desses grupos, mas apresenta inegáveis semelhanças com cada um deles. A observação dessas semelhanças e diferenças pode ser um importante indicador das intenções da obra, mais do que o simples julgamento moral de seus aspectos. Assim, as características ligadas aos gêneros em questão serão discutidas a seguir:

## Utopia

Independentemente do entendimento geral da obra, CobyCounty é o que se pode definir como uma “utopia consumista”, como mencionado no início do artigo, com habitantes que parecem conduzir uma vida feliz, baseada no consumo de produtos e serviços oferecidos pela cidade – como em um comercial televisivo. Além disso, sua organização social prima pela coletividade, como é típico de obras de utopia. Mas a coletividade não é imposta por leis rígidas; pelo contrário, ela se traduz em festas e eventos, e também pode ser percebida, por exemplo, nas reflexões de Wim sobre o uso do transporte público: “Mas eu tenho a sensação de que andei muito a pé ultimamente. Quem só anda se torna independente demais e talvez perca em algum momento a conexão com a comunidade. [...] As viagens de bonde, na verdade, só são cobradas na primavera.”<sup>9</sup> (RANDT 2012: 41). Embora haja livre escolha, Wim apenas intui qual seria o comportamento adequado e se esforça para seguir esse padrão. Em nenhum momento as ações são guiadas por uma rígida organização política – como seria o caso na maioria das utopias –, mas pelo fato de que agir da forma esperada nessa sociedade traz prazer. Esse é o caso nas eleições, que oferecem bebida de graça, mas também na relação com o trabalho:

---

<sup>8</sup> "Aber die meisten Zuschreibungen finde ich schon mal positiv."

<sup>9</sup> "Aber ich habe das Gefühl, dass ich in letzter Zeit zu viel auf den Füßen unterwegs war. Wer immer nur läuft, macht sich zu unabhängig, der verliert vielleicht irgendwann den Bezug zur Gemeinschaft. [...] Tramfahrten sind eigentlich nur im Frühling kostenpflichtig." (RANDT 2012: 41).

Quem fica um tempo sem emprego ou se decide deliberadamente por não trabalhar, recebe um salário do governo, mas quase ninguém faz uso desse salário. Seja porque as posses da família são absolutamente suficientes, seja porque simplesmente se ama seu trabalho demais para abandoná-lo por um salário doado pelo governo.<sup>10</sup> (125)

Não há uma rígida ética de trabalho, e sim a paixão pelo que se faz, porque trabalhos como o de Wim, agente literário, desenvolvem-se de tal forma que o gozo se dá através da própria execução do trabalho. A descrição oferecida pelo protagonista, contudo, indica que não se trata de um narrador confiável. Sua perspectiva foca apenas em um recorte da sociedade, sobre o qual se deveria crer que todos que exercem tarefas mais baixas ou tediosas (ou seja, as pessoas de baixa renda) morariam fora do condado, ou que o narrador não é capaz de enxergá-las ao seu redor. Para Wim, quem não leva uma vida de *glamour*, ou se esforça em vão para atingi-la, parece não existir.

Não é exagero afirmar que todas as obrigações ou tarefas aborrecidas, das eleições aos funerais, sempre são travestidas de diversão. Se, por um lado, isso garante a adesão de todos a qualquer tipo de atividade proposta, sem necessidade de imposições e com a garantia de uma suposta liberdade individual, por outro, a estrutura apresentada é de opressão à individualidade, o que reforça ainda mais o aspecto coletivo. Wim questiona durante todo o livro quais são as atitudes corretas a serem tomadas e segue os padrões pré-estabelecidos. Além disso, CobyCounty produz pessoas em série. Pia, a ex-funcionária do hotel, não é a única mulher substituída por outra igual a si mesma; o próprio narrador se relaciona apenas com um tipo de mulher: “[...] jeito de menina, esguias, pele clara, bem vestidas e que, de alguma forma, aparentem ser ricas. E isso apesar de os professores da escola primária já nos terem aconselhado a não nos deixarmos levar por superficialidades, mas pelo verdadeiro caráter.”<sup>11</sup> (44) Essa breve descrição parece inofensiva, mas é reveladora quando, mais tarde, Wim encontra sua próxima namorada, uma moça idêntica à sua ex, Carla, com o mesmo nome e com o mesmo cheiro, devido ao uso do perfume StevenAuraPale. Essa moça é chamada por ele de CarlaDois (CarlaZwei), como uma simples substituição da que se foi. As pessoas

<sup>10</sup> "Wer mal für eine Weile ohne Job ist oder sich bewusst gegen das Arbeiten entscheidet, erhält ein gewisses Gehalt von der Regierung, aber dieses Gehalt nimmt fast niemand in Anspruch. Denn entweder sind die Familienvermögen vollkommen ausreichend, oder man liebt seinen Job einfach zu sehr, als dass man ihn für ein geschenktes Regierungsgeld aufgeben wollte." (125)

<sup>11</sup> "[...] mädchenhaften, schmalen, hellhäutigen, die gut angezogen sind und irgendwie wohlhabend aussehend. Und das obwohl uns schon die Lehrer auf der Primary School geraten haben, dass wir nicht Äußerlichkeiten verfallen sollen, sondern realen Charakteren." (44)



podem ser facilmente substituídas tanto no trabalho quanto na esfera afetiva, o que é encarado pelo protagonista como uma descomplicação da vida.

A substituição demonstra, além da opressão da individualidade, qual é a atitude esperada perante aqueles que envelhecem, ou melhor dizendo, os que não envelhecem bem. A eutanásia é tematizada em uma série de utopias, como uma forma de garantir uma sociedade boa e saudável. O sacrifício da própria vida costuma ser apresentado nessas obras como um alívio do “peso para si mesmo” e um “ato glorioso” (MORUS 2012: 115). Em *CobyCounty*, a eutanásia não é sequer mencionada, pois não há necessidade para tal. Uma vez que se trata de uma sociedade fechada, basta que as pessoas que não se enquadram mais em seu padrão perfeito fiquem fora da organização, como Pia, que agora serve bebidas em festas não oficiais no condado. Essas pessoas passam a ser invisíveis, se não dentro da sociedade em si, pelo menos para o autor, que parece preferir negar sua existência. Essa atitude tampouco fere as regras de funcionamento de uma utopia, pois essas sociedades perfeitas costumam ser representadas do ponto de vista de uma elite (cf. MEYER 2001: 37), que tem poder sobre outras classes consideradas inferiores, sejam elas exteriores a essa sociedade, sejam pessoas da própria sociedade que devem ser subjugadas ao trabalho escravo.

## Distopia

A distopia nasceu da crítica à utopia e às organizações de Estado utópicas, como o socialismo e o nazismo, que resultaram em Estados totalitários violentos. Por essa razão, costuma apresentar características semelhantes às da utopia, mas enfatiza o seu lado negativo e a completa perda da liberdade. Enquanto distopia, *Schimmernder Dunst über CobyCounty* guarda semelhanças com *Admirável mundo novo* (1932) de Aldous Huxley, especialmente devido ao clima de celebração que reina em ambas as sociedades e pelo valor que é conferido ao consumo. O uso de entorpecentes também é comum a *CobyCounty*, mas o álcool não é utilizado para solução imediata das tensões e dos problemas, como ocorre com a droga “soma” de *Admirável mundo novo*. Quando sozinho, Wim vive seus questionamentos sem fazer uso do subterfúgio; é apenas em grupo, nas festas, que ele e todos os presentes bebem em excesso, como forma de

potencializar a alegria. Por fim, CobyCounty também é uma estrutura social que utiliza ferramentas cujo efeito se aproxima da lavagem cerebral, sendo a principal delas a propaganda. Os produtos e as propagandas de Coleman&Aura estão presentes em todo o livro e surtem efeito, como se observa no seguinte diálogo:

Quando me vê, ela vai para a ilha de tráfego e posa como escultura de propaganda. [...] “*Estranho que eles não construam nada de novo aqui*”, disse ela. Eu respondi: “*Eu acho que esse negócio de propaganda acabou. A maioria das pessoas certamente sabem que os shampoos de Coleman&Aura são simplesmente os melhores.*” Enquanto estou falando, simplesmente não sei porque dou uma entonação sarcástica para a minha frase. Porque, na verdade, realmente acho que os Shampoos de Coleman&Aura são os melhores.<sup>12</sup> (RANDT 2012: 53)

A propaganda é parte presente e constante da vida no condado, a tal ponto que seus habitantes sentem falta quando ela se faz ausente; por outro lado, já incorporaram sua mensagem como uma verdade. Apesar de Wim, no decorrer do livro, confrontar-se com produtos Coleman cujo odor ele acha desagradável, isso não representa qualquer tipo de mudança intrínseca em seu modo de vida ou na opinião que tem sobre a firma. Além disso, a lavagem cerebral em CobyCounty parece se estender à esfera escolar, pois a forma como os irmãos Coleman e Aura transformaram beneficentemente a cidade é algo que Wim menciona conhecer de suas aulas de História (21).

No que diz respeito a sua estrutura, *Schimmernder Dunst über CobyCounty* apresenta mais semelhanças com uma distopia. As obras de utopia tendem a seguir o padrão criado por *Utopia* (1516) de Thomas Morus, onde um viajante chega a terras desconhecidas e se maravilha com uma sociedade bem ordenada que encontrou soluções para a maioria dos problemas com os quais o protagonista tem de lidar em sua terra natal. Entretanto, como as distopias se passam em um Estado totalitário completamente fechado, seus protagonistas não são viajantes, mas habitantes da região que se apresentam como *outsiders*. O protagonista costuma ter sido criado dentro dessa organização opressora e aos poucos questiona o funcionamento da sociedade em um processo de despertar. Wim nasceu em CobyCounty e não conhece bem o mundo lá fora, desconhecimento que é descrito por ele em uma das epígrafes do livro: “Quando

---

<sup>12</sup> "Als sie mich sieht, betritt sie die Insel und posiert als Werbeskulptur. [...] “*Komisch, dass die hier nichts Neues hinbauen*”, sagte sie. Ich antwortete: “*Ich glaube, das mit der Werbung hat sich erledigt. Die meisten wissen jetzt wohl, dass die Shampoos von Coleman&Aura einfach die besten sind.*” Während ich rede, weiß ich gar nicht, warum ich meine Sätze sarkastisch betone. Denn eigentlich halte ich die Coleman&Aura-Shampoos ja tatsächlich für die besten." (RANDT 2012: 53)

nós éramos as crianças de CobyCounty, ainda não sabíamos que estávamos vivendo em um dos melhores lugares do mundo. Hoje temos ideia disso. Mas isso não torna as coisas mais fáceis.”<sup>13</sup> (RANDT 2012: 6). Esse desconhecimento impede qualquer tipo de comparação entre dois mundos diferentes; com conhecimentos parcos de outras cidades e países, mesmo a afirmação de que CobyCounty seria um dos melhores lugares do mundo não encontra sustentação. Como os protagonistas das distopias, Wim passa por um momento de crise e se torna, temporariamente, uma espécie de *outsider*, o que o coloca em conflito com seu empregador ou outras pessoas de seu convívio devido ao seu comportamento “estranho”. O nativo do condado passa a olhar as regras de funcionamento da cidade com outros olhos e, mesmo sem concluir que há algo de ruim ou de errado nelas, expõe estruturas sociais que não são percebidas de forma positiva por todos os leitores.

Todavia, falta à obra a principal característica definidora da utopia e da distopia: CobyCounty não é um Estado totalitário. Wim tem o direito de ir e vir, seu amigo Wesley abandona a cidade quando sua mãe o chama e volta quando tem vontade. Não há nenhuma regulação sobre as escolhas individuais dos habitantes. Se Wim não deixa o condado em busca de Wesley é por escolha própria. De forma geral, a ligação dos habitantes com o condado parece ser mais definida por um estado de espírito do que por outros fatores. O pai de Wim passa anos longe do condado após um fracasso profissional, como se não fosse mais digno daquele lugar, e só retorna quando está apaixonado e envolvido com uma mulher consideravelmente mais nova (o que poderia ser compreendido como uma forma de sucesso?). Já a mãe é admirada pelo protagonista porque, mesmo deixando a cidade quando a evacuação se faz necessária, ela mantém a atitude que se espera de CobyCounty:

Na verdade, o comportamento da minha mãe não é irritante, pois mesmo dentro desse leve pânico mora um tom otimista, quase eufórico. Ela entenderia a fuga de uma formação de temporal como férias espontâneas. Minha mãe sempre será honesta consigo mesma, eu acho, ela vai continuar se iludindo para sempre.<sup>14</sup> (RANDT 2012: 176-177).

<sup>13</sup> "Als wir die Kinder von CobyCounty waren, wussten wir noch nicht, dass wir an einem der besten Orte der Welt lebten. Heute ahnen wir es. Aber das macht es nicht leichter." (6).

<sup>14</sup> "Eigentlich ist die Haltung meiner Mutter nicht irritierend, denn auch ihrer leisen Panik wohnt ein optimistischer, fast euphorischer Tonfall inne. Die Flucht vor der Sturmfront würde sie als spontanen Urlaub begreifen. Meine Mutter wird immer ehrlich zu sich selbst sein, denke ich, sie wird sich einfach für immer etwas vormachen." (176-177)

Wim é paradoxal, sua mãe não pode ser honesta consigo mesma por ser uma pessoa que se ilude constantemente, mas, na verdade, a afirmação não trata de sua mãe como indivíduo, mas como habitante de CobyCounty. Wim admira-a porque nada coloca esse seu entusiasmo constante em cheque; sua mãe permanece agindo da forma pregada pelo condado mesmo quando é obrigada a abandoná-lo – comportamento que, segundo Wim, poderia ser entendido como irritante, pois ele está certo de que não se deve deixar CobyCounty, praticamente por uma questão de princípios, apesar do alto risco que isso representa naquele momento.

Com habitantes que mantêm essa atitude, não parece haver nada que possa desestabilizar as estruturas de CobyCounty. Ao contrário das distopias, nas quais, mesmo após o fracasso e um final sombrio, ainda há um germe de esperança indicando que mudanças são possíveis, o narrador de *Schimmernder Dunst über CobyCounty* não deseja mudanças, nem entra em contato com aqueles que estejam dispostos a trabalhar para que elas ocorram. A única coisa que poderia desestabilizar CobyCounty seria a destruição causada por fenômenos naturais anunciados para o final do livro.

## Pós-apocalipse

A literatura apocalíptica e pós-apocalíptica é uma vertente da ficção científica que foi fortemente impulsionada pela Guerra Fria. O pós-apocalipse é um gênero que também tem o seu foco em estruturas sociais. Enquanto utopia e distopia apresentam sociedades estáticas, ou que apenas sofrem um nível moderado de desestabilização devido a pontos isolados de revolta, os sobreviventes de desastres de dimensões apocalípticas devem se organizar e reestruturar a sociedade em que vivem. O apocalipse é um ponto zero a partir do qual tudo deve ser repensado. A esperança não surge aqui de regras mais rígidas do Estado, nem da revolução contra as normas vigentes. Ela é resultado da completa destruição das estruturas de poder pré-estabelecidas. Também a tecnologia costuma ser completamente destruída pela guerra, ou inutilizada pela falta de pessoas que saibam operá-la. O poder deve agora ser exercido por homens comuns que precisam contar, antes de mais nada, com a capacidade de organização junto a outros sobreviventes.

Pereira, Valéria S. - Utopia ou distopia?

*Schimmernder Dunst über CobyCounty* certamente não é um livro pós-apocalíptico, ou sequer apocalíptico, uma vez que a catástrofe que supostamente se aproxima não só não é global como também não chega a se realizar. Mas o que o livro parece predizer é a destruição do estilo de vida pregado por CobyCounty. Para os leitores que percebem a descrição do condado como algo sinistro, sua destruição é a promessa de um novo início, algo que faria com que seus habitantes finalmente despertassem. Mas nenhuma das previsões de catástrofe se realiza: mesmo o temporal que causa a evacuação dos moradores do condado passa distante da região, sem causar qualquer dano. Não se deve deixar de levar em consideração, entretanto, que o clima tenso descrito no livro é algo atual. As críticas externas e previsões de catástrofes parecem reproduzir a ansiedade transmitida hoje por notícias, documentários independentes e até mesmo seitas.

Lançado em 2011, *Schimmernder Dunst über CobyCounty* foi escrito cerca de uma década após as especulações sobre o final dos tempos na virada do milênio e um ano antes do apocalipse maia, que deveria ocorrer em 21 de dezembro de 2012. As previsões do apocalipse, porém, não têm se limitado a alguns grupos isolados de esotéricos, mas se estendem a outras esferas. Na economia, tem se discutido que os níveis de consumo atuais não são sustentáveis e que o final do capitalismo deve estar se aproximando. Um árduo defensor dessa teoria é Slavoj ŽIŽEK, que a explicita em seu livro *Vivendo no fim dos tempos* (2012). Nas ciências, o aquecimento global é frequentemente apontado como o causador de inúmeras catástrofes naturais futuras. O livro de Randt incorpora todos esses três nichos: a mãe de Wesley é a esotérica que prevê o pior sem apontar soluções ou a origem da desgraça; as críticas internacionais ao estilo de vida leviano de CobyCounty ou ao “conto de fadas” que é a história dos irmãos Coleman e Aura correspondem às críticas à sociedade de consumo; e, por fim, a chegada da tempestade ao final do livro corresponde aos alertas de aquecimento global – observe-se que essa previsão não é isolada, mas algo presente na vida dos moradores da região, como se afirma logo no início do livro, na enumeração de críticas internacionais que o condado recebe: “Frequentemente se é alertado sobre o clima local, este poderia criar situações precárias a qualquer momento.”<sup>15</sup> (RANDT 2012: 21).

---

<sup>15</sup> "Oft wird auch vor dem örtlichen Klima gewarnt, dieses könne jederzeit prekäre Situationen erzeugen." (RANDT 2012: 21)

O que chama a atenção na narrativa desenvolvida por Randt não é o fato de ele reproduzir o clima tenso que parece ser vivido nos dias de hoje, mas sim a atitude do protagonista ao final do livro. Se as previsões da mãe de Wesley são vazias, a chegada do temporal é um aspecto mais concreto; são previsões meteorológicas feitas por cientistas que obrigam até mesmo as autoridades a uma tomada de decisão: a evacuação do condado. Mesmo assim, Wim se recusa a abandonar a região. Depois de passar toda a narrativa fazendo ponderações sobre a vida que conduz, o jovem agente literário se decide a favor dessa vida de forma tão obstinada que prefere ignorar qualquer risco e se ofende com ofertas de ajuda:

Evidentemente, Klark parte do princípio que eu estou no meu apartamento em CobyCounty e temo a formação do temporal. Em um SMS que toca suavemente, ele me oferece refúgio na sua casa: “*Os subúrbios talvez não sejam o lugar mais seguro do mundo, mas são definitivamente mais seguros do que o centro da cidade! Me alegraria em vê-lo.*” Agradeço sua oferta formalmente e a recuso, com uma gelada advertência de que sou um garoto de CobyCounty e vou continuar sendo.<sup>16</sup> (182-183)

Para o protagonista, CobyCounty é mais do que a cidade natal, é um estado de espírito ou um estilo de vida que não pode ser traído misturando-se com o ambiente do subúrbio, mesmo que essa escolha possa lhe causar danos físicos ou custar a própria vida.

*Schimmernder Dunst über CobyCounty* diferencia-se de todos os gêneros aqui expostos porque lhe falta o princípio básico do impulso para a mudança. O que é apresentado, como já é indicado no início da obra, é um jovem que vive em um dos melhores lugares, mas que tem dificuldades em aceitar isso. Trata-se praticamente de uma luta interior de Wim para aceitar que esse estilo de vida é o melhor para si, apesar de todas as críticas externas, e que vale a pena se sacrificar por isso. Sua escolha a favor de CobyCounty é premiada com bom tempo e a sensação de ser acolhido pelo condado, como fica claro no diálogo final do livro:

“Você se lembra de como era ficar sozinho em casa?”, pergunta CarlaDois.

---

<sup>16</sup> "Klark geht wie selbstverständlich davon aus, dass ich in meinem Apartment in CobyCounty sitze und mich vor der Sturmfront fürchte. In einer mild klingenden Kurznachricht bietet er an, dass ich in seinem Haus Zuflucht suchen dürfe: “*Die Suburbs sind vielleicht nicht der sicherste Ort der Welt, aber definitiv sicherer als das Stadtzentrum! Würde mich freuen, dich zu sehen.*” Ich danke formell für sein Angebot und sage ab, mit dem kühlen Verweis darauf, dass ich ein Junge aus CobyCounty bin und das auch bleiben werde." (182-183).

Pereira, Valéria S. - Utopia ou distopia?

“Sim, eu me lembro bem. E já fiquei triste muitas vezes porque não é possível produzir esse sentimento já que moro em um apartamento próprio.”

“Eu acho que esse sentimento voltou um pouco através da tempestade.”<sup>17</sup> (190)

A narrativa, portanto, não trata do desejo de mudança ou de um impulso para que ela aconteça, ela é mais uma afirmação desse universo consumista que aqui se apresenta como bem sucedido (BÄBLER 2013). Como se justifica então que a leitura da obra se dê tão frequentemente por esse viés negativo?

## Sociedade de conforto

Na ocasião de lançamento do livro, Lena BOPP (2011: sem paginação) do *Frankfurter Allgemeine Zeitung* afirmou que se tratava de uma “sátira a uma sociedade de bem estar ocidental” [“Satire auf eine westliche Wohlstandsgesellschaft”]. Porém, a imagem lida por Bopp como sátira é produzida por essa mesma sociedade de consumo em propagandas e até mesmo em seriados de adolescentes americanos – que também apresentam a sensação de falta de norte ou de vazio –, como *Barrados no Baile (Beverly Hills 90210)*, que foi citado pelo autor como inspiração em entrevista ao *Frankfurter Rundschau* (LOICHINGER 2013: sem paginação), ou o mais recente *The O.C.. CobyCounty* é, na verdade, a representação do estilo de vida ideal almejado pela sociedade de consumo. Leif Randt já chegou a afirmar em entrevista a *DeBug* que pessoas que veem o livro como algo perturbador são provenientes de cidades pequenas que não conhecem esses “idílios de cidade grande” [“Großstadttyllen”], “simplesmente porque essa referência da realidade lhes falta” [“einfach weil ihnen diese Bezugsrealität fehlt”] (FELDHAUS 2011: sem paginação), ou seja, CobyCounty foi criada para ser entendida como um lugar paradisíaco.

Mas se CobyCounty é a representação do Estado ideal, o que justifica o vazio e a insatisfação do narrador? Por que o condado não é apresentado de maneira tão estática quanto uma utopia? Mesmo que o livro não tenha sido redigido no intuito de servir

---

<sup>17</sup> “Erinnerst du dich, wie es war, alleine zu Hause zu sein?”, fragt CarlaZwei. / “Ja, ich erinnere mich gut. Und es hat mich schon oft traurig gemacht, dass man dieses Gefühl eigentlich nicht mehr herstellen kann, seit man in einer eigenen Wohnung lebt.” / “Ich finde, durch den Sturm ist dieses Gefühl ein bisschen zurück.” (190)

como crítica ou alerta à condição na qual se vive no Ocidente, ele não deixa de ser um diagnóstico da sociedade atual. O que é apresentado aqui é a sociedade de conforto proporcionada pelo consumo. Mesmo que haja desigualdades é mantida a impressão de que é possível ter tudo – desde que se tenha dinheiro para isso. Mas o outro lado da mesma moeda é a insatisfação contínua que o consumo traz. Zygmunt BAUMAN (2009: 63) chama o capitalismo de “economia da ilusão”, porque a felicidade que pode ser comprada nesse sistema só é sedutora e interessante enquanto não pode ser obtida, enquanto ela não passa de uma possibilidade. Segundo sua teoria, a razão disso é que essa felicidade só atende ao apelo das “emoções consumistas”, mas não fala à razão. Assim, o homem da sociedade de consumo estaria condenado a girar em falso, buscando uma felicidade aparente, uma miragem que nunca alcançará.

A teoria de Bauman é reforçada pelo conceito de “sociedade da expectativa” apresentado pelo economista sueco Micael DAHLÉN. No livro *Nextopia* (2003), Dahlén apresenta o funcionamento do marketing nos dias atuais, nos quais o que é absolutamente novo é desejado por todos, e aquilo que já existe é descartado, ou perde rapidamente o valor. Seus exemplos são variados e abrangem desde os lançamentos da Apple, que contam sempre com filas de espera para a compra de um produto que sequer é conhecido, até o Nobel da Paz que foi concedido a Barack Obama antes mesmo de ele ter feito alguma coisa em seu mandato. Dahlén afirma que vivemos na sociedade na qual há a maior oferta de possibilidades para nos tornarmos felizes, mas que, ao mesmo tempo, nunca foi tão difícil continuar feliz (cf. DAHLÉN 2003: 11). De uma perspectiva um tanto determinista, Dahlén justifica esse fenômeno através da combinação do excesso de ofertas que a sociedade capitalista oferece e da constituição do ser humano, que não teria sido feito para a felicidade contínua; esta deveria sempre ser passageira de forma a garantir que o ser humano esteja sempre em movimento (ibid.: 90). Também se deve mencionar o formato no qual essa teoria é apresentada. *Nextopia* não é um livro de economia convencional; Dahlén, um dos docentes mais jovens da Economics School de Estocolmo, ofereceu uma roupagem a seu livro que pode ser definida como *pop*. O título do livro se apresenta como logotipo de uma banda de rock, a capa, os gráficos e os subtítulos têm a cor vibrante rosa, e cada capítulo é aberto por uma citação de uma banda famosa, como Kiss ou R.E.M. Não é exagero afirmar que *Schimmernder Dunst über CobyCounty* e *Nextopia* são frutos de uma mesma cultura *pop* que se desenvolve



na atualidade. Além disso, a conclusão de ambos os livros parece apontar a uma mesma direção. O economista Dahlén demonstra estar consciente das críticas que se fazem ao consumo desenfreado e do impacto que isso tem no meio-ambiente, mas a resposta que ele oferece no prólogo de seu livro, em um tom surpreendentemente despreocupado,<sup>18</sup> é que o processo por ele descrito nunca terá fim devido à constituição humana e, sobre a possibilidade de a natureza conter esse processo, seu posicionamento é de que “a natureza só pode mudar a figura esboçada nesse livro nos matando.”<sup>19</sup> (ibd.: 197).

A tranquilidade com a qual Dahlén menciona o fim da humanidade como a única possibilidade de parar esse incessante processo de consumo não difere em muito da atitude de Wim, que prefere se colocar em uma situação de alto risco a deixar CobyCounty. Em menores proporções (pois o que está sendo debatido não é o final da humanidade, mas a situação social em geral), Bauman também enxerga essa atitude na sociedade de conforto, ao afirmar que há uma escassez de aspirantes a revolucionários: “Não há mais ninguém que gostaria de melhorar o seu próprio destino através de uma mudança das circunstâncias sociais.”<sup>20</sup> (BAUMAN 2003: 12). O nível de conforto atingido na sociedade atual parece ter uma espécie de efeito imobilizador, pois a qualidade de vida atingida teria um valor maior do que qualquer outro; ela valeria o sacrifício. A impressão de que se goza do livre-arbítrio, como Wim, que poderia deixar o condado quando quisesse, basta. Esse aspecto não está presente apenas no livro de Randt. Slavoj Žižek aponta traços semelhantes mesmo em uma obra distópica como *The Matrix*. Apesar de a temática da série *The Matrix* ser a necessidade de uma revolução, o terceiro filme conclui a história com um trato entre humanos e máquinas, no qual os humanos podem decidir se preferem partir ou continuar vivendo na Matrix (*apud* PAIK,

---

<sup>18</sup> Enquanto Dahlén faz uma análise determinista do assunto, sem se aprofundar na possibilidade de que o consumo possa ser prejudicial, como é defendido por alguns pensadores, há uma série de outros acadêmicos da atualidade que defendem que essa relação negativa com o consumo seja repensada. Norbert BOLZ, em *Das konsumistische Manifest* (2012), defende que o consumismo poderia ser uma forma eficiente de se evitar o fanatismo religioso. Werner PLUMPE afirma que é necessário se lutar contra o “terror consumista” criado por Ludwig Erhard e Theodor W. Adorno e, em “Konsum. Ökonomiekolumne” (2013), aponta os lados positivos do consumo que foram trazidos durante a Revolução Industrial, dando destaque à relação com o trabalho que passou a ser realizado de forma voluntária, tendo em vista o que poderia ser adquirido através dele. Por fim, Remigius BUNIA escreveu o artigo “Die dreckigen Dinge” (2013), no qual defende o prazer nos objetos, em possuir coisas, e critica tanto o marxismo quanto o capitalismo por julgarem as coisas apenas por seu valor econômico, reduzindo-as a produtos, sem levar em consideração a sua relação desses objetos com o ser humano.

<sup>19</sup> “Die Natur kann das in diesem Buch entworfene Bild nur verändern, indem sie uns tötet.” (ibd.: 197).

<sup>20</sup> “Es gibt niemanden mehr, der sein eigenes Schicksal durch eine Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse verbessern möchte.” (BAUMAN 2003: 12).

2010: 126-127). As condições de vida degradantes daqueles que servirão de alimento às máquinas pouco importa, uma vez que há o suposto livre-arbítrio. Mas CobyCounty não é degradante:

A verdade: Eu estou comendo uma pizza fenomenal e recebo a apresentação de jogos fantásticos dos melhores times do mundo. A imagem da minha tela de tevê é de alta-definição, e através da porta da sacada aberta sopra um vento suave. Por fim, não me resta nada além de aceitar essa situação.<sup>21</sup> (RANDT 2012: 68).

Em oposição à vida tranquila que Wim leva, há críticas e previsões que se mostram todas infundadas. As críticas equivalentes na sociedade atual podem não ser infundadas, mas carregam algo de abstrato, seja porque os consumidores não conseguem entender o que há de errado com seu modo de vida, seja porque as previsões de catástrofes climáticas devido ao aquecimento global dizem respeito a acontecimentos que só vão se realizar de forma palpável daqui a décadas, além de serem contestadas por alguns cientistas céticos. Como o perigo não é claro, não passa de uma sombra, ou de uma névoa como a que é percebida por Wim, a tendência é que não haja ações concretas. Na sociedade de conforto, não há o impulso para a revolução, porém mais uma tendência, como a de Wim, de ouvir as críticas, ignorá-las e prosseguir com a vida habitual, confortavelmente, esperando pela concretização (ou não) das previsões apocalípticas feitas pelos cientistas. *Schimmernder Dunst über CobyCounty* não pode ser enquadrado nos padrões da utopia ou da distopia, porque não é uma obra de caráter didático, não incita o leitor à ação. A catástrofe anunciada nunca chega, o temporal não se forma sobre o condado. *Schimmernder Dunst über CobyCounty* é apenas um diagnóstico da situação atual de nossa sociedade, mas não uma crítica – mesmo que possa ser lido dessa forma por todos aqueles que acreditam que a catástrofe ainda está por vir.

## Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Flüchtige Moderne*. Trad.: Reinhard Kreissl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.  
\_\_\_\_\_. *Leben als Konsum*. Trad.: Richard Barth. Hamburg: Hamburger Edition, 2009.

<sup>21</sup> "Die Wahrheit: Ich esse eine phänomenal gute Pizza und bekomme fantastische Spielzüge von den besten Vereinsmannschaften der Welt präsentiert. Das Bild auf meinem TV-Schirm ist hochauflösend, und durch die geöffnete Balkontür weht ein milder Wind. Letztlich bleibt mir ja auch gar nichts anderes übrig, als diesen Zustand hinzunehmen." (RANDT 2012: 68).

- BABLER, Moritz. Neu-Bern und CobyCounty – paralogische Orte in der Gegenwartsliteratur. Palestra proferida no 1º *Simpósio de Literatura Alemã*. São Paulo: FFLCH-USP, 16/10/2013.
- BOLZ, Norbert. *Das konsumistische Manifest*. München: Wilhelm Fink, 2012.
- BUNIA, Remigius. Die dreckigen Dinge. In: *Merkur* 10/11, 2013, 980-991.
- BOPP, Lena. Leif Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty. Die fetten Jahre sind die besten. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Frankfurt: FAZ, 05/08/2011. Sem paginação. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/leif-randt-schimmernder-dunst-ueber-coby-county-die-fetten-jahre-sind-die-besten-11115233.html> (26/10/2013)
- DAHLÉN, Micael. FELDHAUS, Timo. Leif Randt und CobyCounty. “Aber da leben, nein danke.” In: *De:Bug*. No. 158. Berlin: Debug, 30/12/2011. Sem paginação. Disponível em: <http://de-bug.de/mag/8744.html> (7/09/2013)
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. (1932) Trad.: Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2009.
- KRACHT, Christian. *Faserland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- KREKELER, Elmar. Leif Randt verschmilzt Utopia und Prenzlauer Berg. In: *Berliner Morgenpost*. Berlin, 05/08/11. Sem paginação. Disponível em: <http://www.morgenpost.de/kultur/article1722979/Leif-Randt-verschmilzt-Utopia-und-Prenzlauer-Berg.html> (17/09/2013)
- LOICHINGER, Stephan. Lässig sein bringt Stress. In: *Frankfurter Rundschau*. Frankfurt am Main: 27/01/2013. Sem paginação. Disponível em: <http://www.fr-online.de/freizeitipps/leif-randt-laessig-sein-bringt-stress,1474298,11520736.html> (17/09/2013)
- MEYER, Stephan. *Die anti-utopische Tradition*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- MORUS, Tomás. *A Utopia*. (1516) Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- PAIK, Peter K. *From utopia to apocalypse. Science Fiction and the politics of catastrophe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- PLUMPE, Werner. Konsum. Ökonomiekolumne. In: *Merkur* 7, 2013, 619-627.
- RANDT Leif. *Schimmernder Dunst über Coby County*. (2011) Berlin: Bloomsbury, 2012.
- ZIZEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. Trad.: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.

recebido em: 01/03/2014

aceito em: 01/05/2014

# Vazio e fastio em *Faserland*, de Christian Kracht

[Emptiness and fastidiousness in Christian Kracht's *Faserland*]

Daniel R. Bonomo<sup>1</sup>

**Abstract:** If not one of the best, Christian Kracht is certainly one of the most talked about authors of fiction in the German language nowadays. His career goes back to 1995, when his first novel *Faserland* was published – an event which helped to shape the so called *Popliteratur*. However, whether it is the zero hour of a work composed of other good moments or whether it is the literary mark of a generation, *Faserland* is not only an example of a pop reality. It has also deserved frequent reading and interpretations, reprints and critical approaches, attracting by these means the attention of literary historiography. The novel narrates a few days' wanderings of a narcotized and affluent young man from Northern to Southern Germany reaching as far as Switzerland. There is no great adventure in the story, but the book leaves rather an impression of emptiness and fastidiousness which accompanies a senseless life. In this text, I investigate the kind of boredom produced by *Faserland*.

**Keywords:** Christian Kracht; *Faserland*; Contemporary German Literature; Boredom

**Resumo:** Christian Kracht é hoje, se não dos melhores, certamente dos mais comentados autores da ficção de língua alemã. Seu trajeto recua a 1995, ano da publicação de *Faserland*, o primeiro romance, que aliás distinguiu as balizas daquela que, nessa década, se chamou *Popliteratur*. Mas, seja a hora zero de uma obra composta de outros bons momentos, seja o ponteiro literário de uma geração, *Faserland* não é só exemplo *pop*, tem merecido constantes leituras, sempre novas tiragens, abordagens críticas e assim também a atenção da historiografia literária. No romance são narrados alguns poucos dias da vida narcotizada de um jovem endinheirado e meio sem rumo, do Norte ao Sul da Alemanha, até a Suíça. Nada extraordinário, nenhuma grande peripécia, nenhuma aventura, senão a impressão de um vazio todo presente e o fastio, força do aborrecimento. No texto, investigo que espécie de aborrecimento produz *Faserland*.

**Palavras-chave:** Christian Kracht; *Faserland*; Literatura alemã contemporânea; Aborrecimento

---

<sup>1</sup> Doutor em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo. E-mail: drbonomo@gmail.com

Christian Kracht, nascido suíço, é hoje se não dos mais competentes por certo dos mais comentados escritores contemporâneos de língua alemã. Sua popularidade deve-se, em parte, à qualidade da obra, em parte, à imagem controvertida do autor e à provocação e interesse de seus temas. O último romance, *Imperium* (2012), motivou uma acusação severa às supostas intenções de Kracht, que prezariam um patrimônio ideológico direitista. Refiro-me ao texto de Georg DIEZ publicado na revista *Der Spiegel*, em fevereiro de 2012. Para Diez, as coordenadas da literatura de Kracht, de seus heróis, seriam o “aniquilamento” e a “redenção” do homem, e suas escolhas seriam perversamente fascinadas por realidades antidemocráticas.<sup>2</sup> Na ocasião, escritores como Daniel Kehlmann e Elfriede Jelinek falaram em defesa de Kracht, censurando, por sua vez, o crítico que teria “transposto os limites entre crítica e denúncia”.<sup>3</sup> A discussão não é sem importância, mesmo a “denúncia” pode não ser tão somente infundada, ainda que não dê conta das dificuldades do significado literário, sobretudo se se pensa em tempos de confusão política e no caso de um *good seller* como Kracht. O artista e a literatura não estão a salvo, produzem política e nesse sentido o proveito talvez seja que livros não vivem de intenções. As de Kracht aliás permanecem até certo ponto desconhecidas. São comumente deduzidas da obra e de entrevistas em que demonstra saber encenar uma personalidade duvidosa, dissimulada, nunca exatamente comprometida com aquilo que afirma. Por ocasião da leitura pública de seu último romance em Leipzig, valendo-se da expectativa de sua visita à feira de livros da cidade após a polêmica com os supostos direitismos, preferiu calar a responder às reprimendas recentes e tampouco fez comentários pontuais sobre *Imperium*. Tira vantagem, assim, do silêncio e da ambiguidade, na vida e na obra. Mas isso afinal é novidade nenhuma.

A questão, como leitor e crítico, é **como** aproveitar-se dessa ambiguidade. NIETZSCHE dizia que por detrás de um artista medíocre é possível encontrar um homem notável (2005: 69). O inverso parece igualmente possível. Trata-se de confusão frequente, também entre os que avaliam o alcance da criação alheia. Diderot, com o músico sobrinho de Rameau, dizia que “é tão fácil ser um homem de espírito e ter o ar de um tolo quanto esconder um tolo sob uma fisionomia espiritual” (2006: 97). Desse

---

<sup>2</sup> “Krachts Koordinaten waren immer Vernichtung und Erlösung. Er platzierte sich damit sehr bewusst außerhalb des demokratischen Diskurses.” (DIEZ 2012: 101)

<sup>3</sup> Cf. texto de Iris Radisch publicado no jornal *Die Zeit* em 23 de fevereiro de 2012.

modo, não faço pouco da inteligência de Kracht. Quero, ao contrário, percebê-la em *Faserland*, seu primeiro romance.

*Faserland* foi publicado em 1995 e de certa forma distinguiu as balizas daquela que, nessa década, se chamou *Popliteratur*. De lá para cá, o livro foi traduzido para o japonês, hebraico, lituano e mais línguas, e permanece reeditado, considerado um marco para a “literatura *pop*” e para a “geração Golf”.<sup>4</sup> Moritz BABLER fala de Kracht como “fenômeno fundador” (*Gründungsphänomen*) e de *Faserland* como “documento fundador” (*Gründungsdokument*) (2002: 110-11). Mas, como parcela literária de um quadro *pop*, o livro parece apontar para uma realidade cultural maior, já configurada sob alguns aspectos nos anos de 1980. Como nota Thomas HECKEN (2011), em contexto alemão, alguns dos principais elementos que caracterizam as concepções de mundo vinculadas à literatura *pop* da década de 90 são na verdade reconhecíveis já anos antes na recusa a valores associados às décadas de 60 e 70. No início dos anos de 1980, qualificadas de *pop*, diz Hecken, dimensões como “superficialidade”, “exterioridade”, “materialismo”, “descomplicação” e “limitação” avançam sobre a “profundidade”, a “interioridade”, a “inimizade ao consumismo” e a “abertura formal” da arte alternativa e politizada que distingue os anos de 1970 (cf. HECKEN 2011: 13). Com o fim da República Democrática Alemã e os caminhos abertos com a Reunificação, percebe-se que muita coisa, na configuração político-econômica da cultura do consumo e do consumo cultural, contribuiu para a manutenção dessa realidade por assim dizer *pop*, que se impõe autoritária e ideologicamente hegemônica em tantos lugares hoje. Num certo sentido, ainda que se trate de simplificar a dinâmica histórica, composta sempre de reações e movimentos contingentes, em períodos agitados como são as últimas décadas do século XX, tomar esse estado de coisas reduzido por diagnóstico de época é olhar para a face de plástico e espetáculo familiar à “cultura global” dos dias atuais. Em *Faserland* – a ironia patente do “s” que pronuncia mal o “th”, do inglês, de *fatherland*, “pátria” –, esse mundo tem sua versão sofisticada e não menos descartável conformada com os padrões do jovem rico alemão de início dos anos de 1990.

No que respeita aos antecedentes literários de *Faserland*, foi assinalado desde sua publicação – mostra MERTENS (2003) – o nome de Bret Easton ELLIS, autor de *American Psycho*, romance publicado em 1991 e composto de drogas, violência e

<sup>4</sup> A definição vem de Florian ILLIES que intitula seu livro, publicado em 2000, de *Generation Golf*, no qual apresenta a geração dos jovens dos anos de 1980 como acrílica, hedonista e consumista.

consumo dilatados de acordo com o gosto (tantas vezes sádico) estadunidense. Aliás, por ser universo jovem e a seu modo transgressor, é possível ainda recuar a Salinger (*The Catcher in the Rye*) e a momentos da Geração Beat (*On the Road*, de Jack Kerouac, por exemplo), expandindo sua modalidade romanesca, apesar das diferenças de situação, até os anos de 1950. Pois também *Faserland* é o romance de um jovem e contém muita realidade adolescente. Como tais, são provocações – não meras provocações – à vida aparentemente confortável dos padrões sociais assentados. No entanto, o personagem de Kracht, como o de Ellis, marcando seu lugar histórico, não repõe a atitude contestadora do jovem que nasce com os anos de 1950 e culmina nos levantes de 68. O protagonista de Kracht não é só indiferente a toda luta política, mas vai a manifestações apenas pelo sentimento do perigo e o restante é rotina. Quando, em determinado trecho, pergunta por um bar, diz querer não algum frequentado por jovens cabeludos, mas por gente “normal”. As drogas, por sua vez, não significam possibilidades de transcendência ou conhecimento, não descortinam dimensões e tampouco libertam das convenções da sobriedade burguesa, mas são oportunidades letárgicas consumidas por hábito. Por fim, o personagem de *Faserland* vai distante das causas coletivas, cultiva a consciência e a distinção de pertencer à minoria rica e não vê problema nisso.

O romance é construído por uma viagem em oito capítulos, um percurso de poucos dias de um narrador jovem, endinheirado e meio sem rumo, constantemente embriagado, do Norte ao Sul da Alemanha, até a Suíça. A história começa em Sylt, ilha localizada nos confins da Alemanha com a Dinamarca, hoje conhecida por seus restaurantes finos e campos de golfe. As outras estações são Hamburgo, Frankfurt, Heidelberg, Munique, Meersburg, na fronteira com a Suíça, e Zurique. Em cada um desses lugares, há desencontros com amigos e estranhos, passagens por festas e quartos de hotéis, e a própria viagem: trechos com automóvel, outros com trem, avião, táxis, caronas e finalmente um barco que não chega à margem seguinte antes do fim do livro, endossando a ausência de fins que define a existência do protagonista. A linguagem é “simples”, tem ritmo próximo ao da fala, marcações orais (muito *also*, *na ja*, *ich meine*) e uma retórica jovem, artificialmente espontânea, às vezes afirmativa – e conseqüentemente negativa, pontuada com expressões do tipo *gar nicht* ou adjetivações como *blöd* ou *verdammt*, que acompanham muitos nomes –, às vezes indiferente (orações rematadas com *oder so ähnlich*, *oder irgendsowas*), às vezes indecisa e

corretiva (*ich weiß nicht, ob ich mich da richtig ausdrücke*), outras vezes feita de frases infantis ou anotações triviais, observações insignificantes – e que adquirem significado por isso mesmo, quer dizer, por sua franca insignificância – como “*der Himmel ist blau*” (2002: 13)<sup>5</sup>, “*der Pullover ist wirklich hübsch*” (17) ou “*ich fühle mich Scheiße*” (104).

Outro traço estilístico que salta à vista em *Faserland* é a referência exagerada a produtos e marcas. O procedimento não é precisamente novo, isto é, a simples inclusão textual da marca de alguma coisa não é exatamente inédita. Em Schnitzler, por exemplo, a senhorita Else falava em tomar Veronal, barbitúrico bastante consumido como sonífero durante a primeira metade do século XX e cujo uso exagerado levava facilmente à morte; em Kracht, a medicina é Valium, ansiolítico talvez menos arriscado. Até aí a diferença é pouca. O alívio do sedativo também não é novidade. Mas em *Faserland* há um excesso, as marcas proliferam à vontade e são mais que os nomes das coisas, compõem seu universo e produzem um texto de certa forma cifrado. Ou seja, cada menção a alguma marca traz consigo sinais mais ou menos ocultos de distinção: são roupas e carros que distinguem pessoas ou grupos de pessoas, também de maneira evidente. Se o leitor participa desse conhecimento, se tem recursos para identificar os elementos fetichistas dessa cultura, em que a associação a marcas assume traços identitários e preconiza comportamentos, não importa de fato. É sempre possível reconhecer que há algo em jogo quando o narrador diz *x* e não *y*. Importante, a meu ver, é sua consequência para a configuração simbólica de *Faserland*. Melhor: o simbolismo aqui, de par com a tendência antitranscendente do romance, não repete exatamente as passagens românticas do específico para o universal, senão torna o específico ainda mais específico e assim pouco ou nada simbólico. Agora não se fala de um carro, mas de um Porsche; não se fala de uma roupa, mas de uma *Barbourjacke*. Não interessa, de longe, espriar o sentido e procurar atingir o geral, mas encolher com a localização e situar; e não interessa só a precisão, o detalhe, os “detalhes inúteis” (BARTHES), quase sempre anônimos do realismo literário, mas, porque as marcas têm nome e história bem registrados, sobressai em seu lugar, instante e monótona, a **inutilidade detalhada** do real. Trata-se no fundo de um estreitamento da experiência. A bem da verdade, não há mais sequer fundo, é a vida à superfície – e que experiência.

<sup>5</sup> Quando nos referirmos ao livro *Faserland*, de KRACHT (2002), serão indicados apenas os números de página.



As menções a nomes de empresas e marcas não patrocinam, está claro, o romance. É preciso admitir em tudo o distanciamento. Um erro comum à interpretação de *Faserland* é a identificação imediata do narrador com o autor, aplicando a este, de carne e osso, as censuras que se querem ver lançadas àquele, de papel e tinta. Trata-se de confusão costumeira e de certo modo já resolvida pela teoria da narrativa que particulariza, por exemplo, um “autor implícito” (Wayne C. BOOTH). Assim são confundidos Christian Kracht e o autor produzido no texto de *Faserland*. É provável que coincidam em muita coisa. Há inclusive traços biográficos comuns. Mas os dois não são um só, nem podem ser iguais. A suposição da distância permite não ler o romance com chaves unicamente positivas. Ou seja, o leitor que recusa Kracht como quem recusa seu narrador e protagonista é semelhante ao leitor geralmente adolescente que se vê refletido no personagem e assume seus valores. Os sinais estão invertidos, mas a atitude é semelhante. São identificações simplistas, que não fazem justiça ao livro. O narrador de *Faserland*, como tantos outros na literatura moderna, é um desastre moral. Chamá-lo de “herói”, como fazem alguns de seus leitores, é hábito que surge deslocado. A figura é esnobe, cínica, provocadora, vaidosa, antipática. Recusá-lo não demanda muito esforço crítico.

Outro erro comum é insistir na trajetória do protagonista como “busca de sentido” (*Sinnsuche*). A ideia é corrente na teoria do romance e circunscreve um território caro à prosa de ficção. Trajetórias apontam com efeito para uma tentativa de sentido de personagens e leitores. Em *Faserland*, os elementos composicionais que encaminham para essa ideia são principalmente a viagem e as digressões da memória. Mas sua procura por sentido só faz zombar de si mesma. A viagem, visto que tem início, meio e fim coincidentes com os do romance, visto que tem sua duração e sugere algum acabamento – quando, além disso, não deixa de ser um recorte precário da vida –, aponta para a construção de um sentido que não vem. O movimento, a duração e o acúmulo não significam necessariamente construção de sentido. A gratuidade é maior em *Faserland*. O efeito é: os lugares, as coisas e as pessoas todas são substituíveis ou podem no mínimo ser deixadas para trás. Nesse caso, a constante intervenção de imagens do passado não propõe qualquer télos, não quer, ao menos, estimar a formação de uma personalidade, tão influente na tradição romanesca alemã. As imagens são, antes, pedaços do passado cuja relevância não se sabe mais, que estão aí, porque em

todo caso sobrevivem, agradáveis ou desagradáveis, como bolhas de ar que vêm à tona, estouram e somem, deixando nada ou quase nada.

Assim, *Faserland* é um livro que impõe uma dificuldade crítica não só sua, pois: como falar de um livro que, pelo visto, fala de nada? Não me refiro a uma pesquisa filosófica do nada, a uma tragédia ou abismo do nada. Mas ao nada constrangido e opaco do dia a dia. O romance quebra o silêncio com um investimento no vazio, como numa conversa sobre o tempo:

Para falar alguma coisa, falo que mais tarde vai chover, e Sergio acha que o tempo com certeza fica assim. Eu percebo que ele tem um sotaque e lhe pergunto de onde vem, e ele diz: da Colômbia. Depois acaba o assunto de algum modo e Sergio não fala mais, então acendo um cigarro e olho primeiro as unhas em minhas mãos e depois o mar.<sup>6</sup>

E entretanto todo romance sobre coisa nenhuma se converte num romance sobre alguma coisa. É possível nesse sentido estudar o próprio vazio e perceber o matiz inútil do romance. Há muitas espécies de inutilidade. Soprар anéis com a fumaça do cigarro ou reparar na marca Hanuta, estampada numa camiseta, e perguntar pela mania de abreviações dos alemães (35) são exemplos até comedidos. Um caso extravagante é o do amigo do protagonista que torra a herança familiar viajando pelo mundo a fim de descobrir quão disseminada foi uma daquelas canções grudentas da dupla Modern Talking.<sup>7</sup> Não faltará interessado no assunto. Também a inutilidade é necessária, a seu modo saudável, e a mania de abreviação é com certeza curiosa. O próprio narrador recupera algumas abreviações da polícia nazista (Gestapo, Schupo, Kripo).<sup>8</sup> Nem por isso, contudo, são imediatamente relevantes. No romance, pensamentos assim corroboram muitas vezes o ar de capricho, a petulância e o pouco caso, ainda que forneçam outras pistas. A extravagância do amigo que viaja o mundo conduzido pelos vestígios de uma esquisitice *pop*, por exemplo, permite além disso um sopro de *Ausland* (terra estrangeira) em *Faserland* (terra alemã).

<sup>6</sup> As traduções do texto de *Faserland* são minhas. “Um irgend etwas zu sagen, sage ich, daß es nachher regnen wird, und Sergio meint, daß das Wetter ganz bestimmt so bleibt. Ich merke, daß er einen Akzent hat, und frage ihn, woher er kommt, und er sagt: aus Kolombien. Dann geht uns irgendwie der Gesprächsstoff aus, und Sergio redet nicht weiter, also zünde ich mir eine Zigarette an und sehe erst auf meine Fingernägel und dann aufs Meer.” (18)

<sup>7</sup> Grupo musical alemão da década de 80 responsável por *hits* como “You’re my heart, you’re my soul” e “You can win if you want”. A sonoridade vem da música *disco*, conduzida por bateria eletrônica e linhas de baixo enfeitadas de sintetizadores, teclados e vocais em falsete.

<sup>8</sup> Respectivamente, *Geheime Staatspolizei*, *Schutzpolizei*, *Kriminalpolizei*. Hanuta é abreviação de *Haselnußtafel*, biscoito feito com avelã.

Porque, no geral, o romance é sufocante. Apesar de consistir numa viagem, não é a variedade e o inesperado que chamam a atenção. Daí que as histórias de Alexander, o amigo viajante, e as recordações recorrentes do narrador terminem por ventilar o ambiente abafado de *Faserland*. Assim também a fantasia de um futuro ao lado de Isabella Rossellini. São intervalos num presente total, surdo. O romance é eu aqui, na Alemanha, e agora. Tudo na primeira pessoa e presente do indicativo. Como no refrão “eu acendo um cigarro”, que só adensa a atmosfera opaca.

*Faserland* é bom exemplo, supondo que, com a literatura *pop* dos anos de 1990, após um desdobramento demorado dos temas vinculados à dificuldade do discurso acerca do passado nazista, o presente reclamou seu lugar na literatura alemã. Isso não significa que, nele, o assunto nazista seja matéria morta. Isso não significa que, nele, o assunto nazista seja matéria morta. Ao contrário, surge repetidamente: férias de Göring em Sylt (17), as abreviações mencionadas (35), bombardeio de Hamburgo (47) e filme de Leni Riefensthal (61). Assuntos assim, no romance, não só aparecem sem maior gravidade – quer dizer, sem promover mudanças maiores no registro discursivo indiscriminadamente descomprometido do livro – senão convivem com usos parcialmente esvaziados como aquele que faz de “nazista” xingamento banal. Nada elimina o desconforto. Já se falou aliás das contradições do estranhamento no interior da própria cultura e também mediante a exposição à cultura alheia presente na obra de Kracht.<sup>9</sup> O incômodo é constante, o mal-estar geral, nem *Ausland* nem *Faserland*, finalmente, salvam.

## Um antirromance de aventuras

O universo de Kracht – o seu próprio, com suas temporadas em diferentes localidades asiáticas, e o de sua literatura, que conta com relatos como os de *Ferien für immer*, *Der gelbe Bleistift* e *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* – é também o de um viajante. *Imperium*, o romance mais recente, vai a uma ilha da Nova Guiné Alemã com

---

<sup>9</sup> “Ebenso wenig, wie der Aufenthalt in der Fremde Krachts deterritorialiserten Figuren ein erfülltes Dasein ermöglicht, vermag die Rückkehr in die Heimat ihre Probleme zu lösen: Gängige Konstruktionen kultureller Differenz werden in seinem Werk vermittels eines generellen Nihilismus nivelliert.” (HERMES 2011: 188)

um viajante do passado, o curioso August Engelhardt (1875-1919), que, no início do século XX, estabeleceu nos trópicos uma seita denominada *Kokovorismus*, espécie de culto à luz solar, nudismo e dieta à base de coco. Na verdade, mais que exotismo, o passado e o distante, fundamentais para toda a literatura, não são incomuns à de língua alemã atual. São elementos composicionais que, entre outras coisas, prometem quem sabe uma ou mais aventuras. Aventura não sempre no sentido trivial ou clássico de um Karl May. Há nos últimos anos exemplares aventurecos diversificados, como os de Ilija Trojanow (*Der Weltensammler*, 2006) ou Christoph Ransmayr (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 1984). *Tschick* (2010), de Wolfgang Herrndorf, é outra aventura.<sup>10</sup> Mas *Faserland* sugere, antes, um antirromance de aventuras. Nesse sentido, superar a dificuldade de falar sobre um romance que fala de nada pode parecer simplesmente falar daquilo que ele não é. Mas ele não é muita coisa, e não só aborrece dizer o que ele é referindo tudo quanto ele não é, como assemelha a método escolástico. Por isso, ainda por via negativa, importa mais dizer o que ele **é virado pelo avesso**.

Com os avanços da comunicação e do transporte durante os séculos precedentes e sua aceleração nos últimos tempos tornou-se lugar-comum falar em encolhimento do globo. A ideia, simplificando, é: nada mais pode ser descoberto, não há paragens e povos preservados do contato com a civilização que faz negócios e converte diferenças na semelhança generalizada e insossa da vida como conjugação de trabalho e distração. O esgotamento, apesar disso, tem por certo algo de apressado. Nesse mundo, ainda que tudo pareça disponível, distâncias vão longe de estar superadas e promovem, enquanto procuram verificar suas possibilidades menos vulgarizadas, sempre mais viagens. A permanência da aventura como motivo literário é indicativo de seu interesse. Voltar ao passado ou ir ao futuro, não importa se a uma realidade melhor ou pior, como viajar aos limites da paisagem, é também um modo de arejar a mesmice do presente e a preguiça do esgotamento precipitado. José Paulo PAES notava que, em face do encurtamento da Terra, a ficção de aventuras teria dado lugar, ainda recentemente, à ficção científica, capaz de explorar territórios ignorados como os dos anos-luz que, praticamente imensuráveis, arriscam medir a imensidão do cosmo (1990: 23). A ficção sideral é

---

<sup>10</sup> A menção a *Tschick* tem que ver com o contexto em que apresentei o presente texto pela primeira vez, durante a 8ª Jornada e 1º Simpósio de Literatura Alemã, na Universidade de São Paulo, em outubro de 2013. No evento, Moritz Baßler ministrou um breve curso sobre o livro de Wolfgang Herrndorf. Há traduções brasileiras dos três títulos citados: *Tchick*, de Herrndorf (tradução de Claudia Abeling, Tordesilhas, 2011); *O colecionador de mundos*, de Trojanow (tradução de Sergio Tellaroli, Companhia das Letras, 2010); e *Pavores de gelo e trevas* (tradução de Marcelo Backes, Estação Liberdade, 2010).

assim uma expansão espaçotemporal da aventura por terras e mares. *Faserland*, no entanto, embora feito de deslocamentos, sai pouco do lugar.

Mas *Faserland* espelha um romance de aventuras no que respeita à horizontalidade de sua organização. Apesar do bom número de digressões, diferentemente de romances psicológicos ou de análise, conhecidos por seus mergulhos demorados nas águas do pensamento, *Faserland* é raso e breve nos desvios. A organização é portanto do plano horizontal, como numa aventura clássica. A narrativa é sobretudo obra da sequência dos acontecimentos. Isso em plano estrutural. Contudo, a sequência agora é nada atrás de nada. O sentimento de aventura é só uma recordação do momento no aeroporto que antecede a viagem a uma ilha grega frequentada por homossexuais (133).<sup>11</sup> A aventura, em *Faserland*, nunca se configura e mais: seus elementos, aqueles conhecidos do romance de aventuras,<sup>12</sup> são negados de tal maneira que resultam justamente na imagem invertida que esse espelhamento supõe. A seguir, recorrendo a seis justificativas, vê-se o porquê.

- no romance de aventuras clássico, o herói é no geral figura tenaz e irreprimível, muitas vezes exemplo moral e repositório de virtudes, implicando simpatia e admiração; em *Faserland*, o protagonista antipático, que abandona amigos da mesma maneira que abandona roupas e carros, dono de opiniões e comportamentos “controversos”, para dizer pouco, é facilmente recusável;
- no romance de aventuras há em geral alguma missão, um objetivo ou uma série de objetivos que incentivam a ação e que são atingidos por meio de uma enfiada de peripécias; em *Faserland*, a viagem é à toa, as finalidades inexistentes e a história tem poucos grãos de sal;

---

<sup>11</sup> A propósito, ideia excelente a de Baßler (2002: 113), que assinalou o conflito *gay* do livro. “*Faserland* ist überdies konsistent als Problemstudie über ein verpaßtes Coming-out lesbar. Die Erlebnisse der Ich-Figur mit den (männlichen) Freunden und eine Beinahe-Vergewaltigung durch eine Party-Bekannschaft werden unterfüttert durch zahlreiche Erinnerungen (z. B. an einen Schwulen-Strand auf Kreta), die in diese Richtung deuten. Am Ende wird das geradezu in eine Art Allegorie gekleidet, wenn der Held sich von Zürich aus nach Kilchberg aufmacht, um das Grab Thomas Mann zu suchen, es aber wegen einbrechender Dunkelheit nicht finden kann.”

<sup>12</sup> Os critérios para a definição de um romance de aventuras apresentados a seguir derivam principalmente – e não sistematicamente – do texto de José Paulo Paes, “As dimensões da aventura”, incluído em *A aventura literária* (1990).

- no romance de aventuras, um pouco como no romance de formação, há estações de iniciação e aprendizado, construindo sentidos com que se amarra a vida do herói; em *Faserland*, quase nada fica, os sentidos são frustrados e o protagonista não deixa o romance acrescido de qualquer transformação;
- no romance de aventuras, os espaços são principalmente abertos, o exótico seduz e as paisagens instauram a nostalgia de estar distante; em *Faserland*, quando não está em locais fechados, como quartos de hotel, bares e festas, o protagonista cruza a Alemanha, a pátria do título, onde as paisagens são todas alemãs e a monotonia passa via Autobahn, Deutsche Bahn, Aeroporto de Frankfurt, cidades como Heidelberg até à Suíça;
- no romance de aventuras de corte clássico, o desfecho reserva comumente para o herói uma recompensa justa e feliz; em *Faserland*, o último capítulo traz a “solução” restrita da paisagem suíça e a quase decepção de não encontrar, em Kilchberg, o túmulo de Thomas Mann;
- no romance de aventuras, é comum supor o predomínio da leitura divertida, decorrente em parte da presença de surpresas e perigos que contagiam a atenção; em *Faserland*, mesmo que divertido em determinadas passagens, predomina uma espécie de aborrecimento.

Neste ponto, devo esclarecer o aborrecimento.<sup>13</sup> A escolha de falar num antirromance de aventuras é já sua condução. Nesta altura, a incontornabilidade da mesmice e do nada em *Faserland* é clara. Mas o que poderia sugerir um romance da pura apatia não o faz tão imediatamente. Há muitas coisas com que o narrador simpatiza e outras tantas com que antipatiza. A antipatia é especialmente notável: o personagem repele pessoas que “estouram” um champanhe (22), acha horrorosa a composição do interior do ICE, os

---

<sup>13</sup> Na verdade, trata-se de pesquisa maior. “Aborrecimento”, aqui, adquire mais de um sentido: é contrapeso a uma visão ideológica da experiência literária associada aos prazeres da leitura; é parte de uma dinâmica de afirmações e recusas definidora dos rumos da história literária; é uma realidade formal verificada em aspectos da narrativa romanesca; é uma realidade temática observada principalmente em romances a partir do século XIX.

trens velozes que cruzam a Alemanha (24), acha deprimente a cidade de Frankfurt (82), nazistas os aposentados leitores do jornal *Welt am Sonntag* (93) e assim por diante até que sobressaia, no conjunto, a imagem antipática do narrador. Ela adquire porém um sentido político principalmente quando, nas últimas páginas, se mostra a mesma crítica franca do “torrão natal” do título. Ao se imaginar morando na Suíça com Isabela Rosellini e com os filhos que resultariam dessa união, ou seja, sua ficção atingindo estágios avançados, diz como falaria a eles sobre a Alemanha, configurando um quadro cômico – simples porque feito de adições e difícil porque adiciona muita coisa – e intolerante:

Eu contaria a eles sobre a Alemanha, sobre o grande país ao norte, sobre a grande máquina que, lá abaixo na planície, se constrói. E contaria sobre as pessoas, sobre os escolhidos, que vivem no interior da máquina, que têm que dirigir bons carros e tomam boas drogas e bebem bom álcool e têm que ouvir boa música, enquanto todos ao redor fazem o mesmo, apenas um pouquinho pior. E que os escolhidos só podem continuar vivos por acreditarem que poderiam fazer as coisas um pouco melhor, com um pouco mais de rigor, um pouco mais de estilo.<sup>14</sup>

E:

Contaria sobre os alemães, sobre os nacional-socialistas com seus pescoços despelados, sobre os construtores de foguetes, que metem no bolso de seus jalecos brancos uma caneta-tinteiro bem alinhada. Eu contaria sobre a seleção dos prisioneiros, sobre os homens de negócios com seus ternos mal cortados, sobre os sindicalistas, que votam sempre no SPD, como se alguma coisa realmente dependesse disso, e sobre os grupos autônomos, com suas cozinhas populares e recusa a esmolos.<sup>15</sup>

E:

Eu também contaria sobre os homens que vão à Tailândia porque se sentiriam assim poderosos e amados, e sobre as mulheres que vão à Jamaica porque também querem ser poderosas e amadas. Contaria sobre os garçons, sobre os estudantes, os motoristas de

<sup>14</sup> “Ich würde ihnen von Deutschland erzählen, von dem großen Land im Norden, von der großen Maschine, die sich selbst baut, da unten im Flachland. Und von den Menschen würde ich erzählen, von den Auserwählten, die im Inneren der Maschine leben, die gute Autos fahren müssen und gute Drogen nehmen und guten Alkohol trinken und gute Musik hören müssen, während um sie herum alle dasselbe tun, nur eben ein ganz klein bißchen schlechter. Und daß die Auserwählten nur durch den Glauben weiter leben können, sie würden es ein bißchen besser tun, ein bißchen härter, ein bißchen stilvoller.” (152-53)

<sup>15</sup> “Von den Deutschen würde ich erzählen, von den Nationalsozialisten mit ihren sauber ausrasierten Nacken, von den Raketen-Konstrukteuren, die Füllfederhalter in der Brusttasche ihrer weißen Kittel stecken haben, fein aufgereiht. Ich würde erzählen von den Selektierern an der Rampe, von den Geschäftsleuten mit ihren schlecht sitzenden Anzügen, von den Gewerkschaftern, die immer SPD wählen, als ob wirklich etwas davon abhinge, und von den Autonomen, mit ihren Volkküchen und ihrer Abneigung gegen Trinkgeld.” (153)

táxi, os nazis, os aposentados, as bichas, os que fecham financiamentos, os publicitários, os DJs, os traficantes de *ecstasy*, os sem-teto, os jogadores de futebol e os advogados.<sup>16</sup>

A intolerância da enumeração é também do aborrecimento. Não só por ser recurso narrativo que impõe ritmo estacionário ou uma temporalidade orbitária, quer dizer, uma temporalidade que, sempre um tanto igual a si mesma, evolui. Mas porque na palavra “aborrecimento” há primeiramente o sentido de “horror a”, de aversão a alguma coisa, e esse sentido é o de *Faserland*.

A sociedade que aí se recusa é dos outros, publicitários e advogados, mas também sua. O narrador participa evidentemente dessa Alemanha que repele. Pode ser anticorpo, mas não é corpo estranho. Sua figuração lenta e aborrecida é anticorpo numa sociedade que de certa maneira continua a regra acelerada dos dias atuais e que já foi definida, por exemplo, pelo sul-coreano Byung-Chul HAN (2010), como “sociedade do cansaço” (*Müdigkeitsgesellschaft*). A expressão propõe uma sociedade em que predominam justamente variações do mesmo, em que a violência reside justamente na positividade, na saturação e na exaustão. Nela, não há sistema imunológico, por assim dizer, recorrendo a suas metáforas; a sociedade assim definida não é a “disciplinar” de Foucault, com prisões e hospícios, mas uma sociedade do “desempenho” ou do “rendimento” (*Leistungsgesellschaft*), com escritórios e academias de ginástica, uma sociedade *yes we can* e seus conseguintes esgotamentos, infartos e depressões. Ao questionar as viagens do amigo a países do Terceiro Mundo, o narrador de *Faserland* diz que não há razão em tais viagens, a menos que se dedique a uma ocupação que não existe mais: a do ocioso (KRACHT 2002: 133).

*Faserland*, a meu ver, é principalmente um livro do **fastio**, palavra que conjuga cansaço, aversão e aborrecimento. O refrão “acendo um cigarro” é a um só tempo a repetição e o mal-estar. Há no romance uma quantidade de cigarros consumidos só comparável à de uma película com Humphrey Bogart. O leitor, se quiser e puder, experimenta o enjoo. Daí a importância do sentido olfativo em *Faserland*. Há sensações boas, o narrador experimenta algo bom com um cheiro de carro novo, cheiro de mar no

---

<sup>16</sup> “Ich würde auch erzählen von den Männern, die nach Thailand fliegen, weil sie so gerne mächtig und geliebt wären, und von den Frauen, die nach Jamaica fliegen, weil sie ebenfalls mächtig und geliebt sein wollen. Von den Kellnern würde ich erzählen, von den Studenten, den Taxifahrern, den Nazis, den Rentnern, den Schwulen, den Bausparvertrags-Abschließern, von den Werbern, den DJs, den Ecstasy-Dealern, den Obdachlosen, den Fußballspielern und den Rechtsanwälten.” (153)



início do romance ou o cheiro das lojas de flores e *delicatéssens* na Suíça, no fim. Mas, em conformidade com a embriaguez contínua, predominam as sensações enfastiantes por efeito de pessoas que cheiram a viagem (28), bocas, velhos que cheiram como coisas velhas (47), o combustível do avião e o perfume das mulheres no aeroporto (54), o iogurte de pêssego derramado na roupa (59), a urina caindo sobre os aromatizantes do mictório (80), o quarto mofado em Heidelberg (91). São marcações olfativas constantes. Algumas mesmo proustianas, como o cheiro do sabonete que faz voltar um episódio da infância na ilha da Madeira (88) e o cheiro da cera que faz lembrar o primeiro amor, cuja história, no entanto, tem desfecho escatológico (32-33).

A propósito, o elemento escatológico converte o romance em verdadeira coprologia. Imagens de um cachorro defecando, urina respingada nos lábios, excremento atirado à cabeça, vômito atrás de vomito e tudo, estranhamente, vazado em estilo meio sóbrio, meio infantil. A coprologia de *Faserland* é aliás agressão e humor também infantis, e vontade de confronto, já se notou, com as caras burguesas mais afeitas à “civilidade”.<sup>17</sup> O aborrecimento e o fastio, aí, podem passar pelo escatológico, mas podem também ser o efeito prolongado de uma substância, o excesso de cigarros e a hipersensibilidade olfativa de *Faserland*. São também a recusa de uma realidade da qual o narrador não é poupado, ele próprio consistindo numa aberração. Mas é justamente essa insistência intransigente e negativa em questões atuais que permite a eficiência crítica do romance. Sua leitura exige essa mesma insistência, porque *Faserland*, ainda bem, aborrece.

## Referências bibliográficas

- BABLER, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München, C. H. Beck, 2002.
- BEUSE, Stefan. “154 schöne weiße leere Blätter” – Christian Krachts *Faserland*. In: Freund, Wieland/Freund, Winfried (ed.). *Der deutsche Roman der Gegenwart*. München: Wilhelm Fink, 2001: 150-155.

<sup>17</sup> “Das Interesse, mit welchem der Erzähler die ‘große Kackwurst’ eines Hundes betrachtet oder die Faszination, mit der eine sich erbrechende Frau beobachtet wird sowie die Intensität, mit der jeder Gang zur Toilette erwähnt oder sogar in allen möglichen Folgen durchdacht wird, wiederholt kindliche Entwicklungsstufen und eine pubertäre Auflehnung, die bürgerliche Tabus bewusst verletzt. (GLAWION; NOVER 2009: 106)

- DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DIEZ, Georg. Die Methode Kracht. In: *Spiegel*, Februar 2012: 100-103.
- GANSEL, Carsten. Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig/Schäfer, Jörgen (ed.). *Text+Kritik Pop-Literatur*. München: Text+Kritik, 2003: 234-257.
- GLAWION, Sven/NOVER, Immanuel. Das leere Zentrum – Christian Krachts “Literatur des Verschwindens”. In: Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (ed.). *Depressive Dandys – Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln: Böhlau, 2009: 101-120.
- HAN, Byung-Chul. *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz, 2010.
- HECKEN, Thomas. Die verspätete Wende in der Kultur der 1990er Jahre. In: Grabienski, Olaf/Huber, Till/Thon, Jan-Noël (ed.). *Poetik der Oberfläche – Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011: 13-26.
- HERMES, Stefan. Tristesse globale – Intra- und interkulturelle Fremdheit in den Romanen Christian Krachts. In: Grabienski, Olaf/Huber, Till/Thon, Jan-Noël (ed.). *Poetik der Oberfläche – Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011: 187-205.
- ILLIES, Florian. *Generation Golf*. Eine Inspektion. 13. Aufl. Fischer, Frankfurt am Main 2011. [2000].
- KRACHT, Christian. *Faserland*. München: DTV, 2002.
- MERTENS, Mathias. Robbery, assault, and battery – Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby. In: Arnold, Heinz Ludwig/Schäfer, Jörgen (ed.). *Text+Kritik Pop-Literatur*. München: Text+Kritik, 2003: 201-217.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária. Ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RADISCH, Iris. Beschwerde beim Dienstherrn. In: *Die Zeit*, 23. Februar 2012.

recebido em: 10/03/2014

aceito em: 09/04/2014

# *Imperium* (2012) de Christian Kracht e a questão da auto(r)encenação

[Christian Kracht's novel *Imperium* and the question of self-enactment ]

Michael Korfmann<sup>1</sup>

**Abstract:** This paper aims to analyze the novel *Imperium* by Christian Kracht (2012) within the long tradition of self-enactments of writers and artists in general as a constitutive element of the aesthetic field. Concerning Kracht, this is done first in the narrative text itself as a literary enactment with all its facets and second in Kracht's bewildering media appearances where his literary writings, in itself dubious, are once more rearranged, put in doubt or enriched. This procedure thus generates uncertainties, ambiguities and disfigurements that are the hallmark of Kracht in the contemporary literary universe.

**Keywords:** Kracht; *Imperium*; self-enactment; contemporary literature

**Resumo:** O artigo objetiva abordar o romance *Imperium* de Christian Kracht (2012) dentro da longa tradição estética de autoencenações de escritores e artistas em geral. No caso de Kracht, isso é feito inicialmente a partir do próprio texto narrativo como encenação literária em todas as suas facetas e, em seguida, a partir de suas desconcertantes aparições mediáticas, em que seus escritos literários, já de per si dúbios, são rearranjados, questionados ou enriquecidos. Geram-se assim incertezas, ambiguidades e desfigurações que são a marca registrada de Kracht no universo literário atual.

**Palavras-Chave:** Kracht; *Imperium*; autoencenação; literatura contemporânea

## Introdução

O romance *Imperium* de Christian KRACHT, publicado no dia 16 de fevereiro de 2012, foi uma das obras mais discutidas dos últimos anos nos diversos veículos de imprensa

---

<sup>1</sup> Professor associado do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

da Alemanha. A coletânea *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* (Christian Kracht encontra Wilhelm Raabe: a discussão em torno de *Imperium* e o prêmio literário Wilhelm Raabe de 2012)<sup>2</sup>, lançada em 2013 por Hubert Winkels contendo as resenhas e críticas mais importantes, a entrevista de Kracht ao programa de TV *Druckfrisch* (2012) e, *last but not least*, a discussão sobre o romance no programa *Literatur im Foyer* (2012) – assim como *Druckfrisch*, disponível online – traçam bem os contornos essenciais das diversas abordagens. A polêmica em torno da obra de Kracht pode ser comparada talvez com o “escândalo” de dois anos antes relativo ao livro de Helene HEGEMANN, *Axolotl Roadkill* (2010), e à questão da originalidade artística na época dos *blogs*.

*Imperium*, situado longe do ambiente digital, mais precisamente no início do século XX, trata da figura histórica de August Engelhardt, um farmacêutico de Nürnberg “barbudo, vegetariano e nudista” que abandona sua vida burguesa para fundar uma comunidade alternativa no antigo protetorado alemão no Pacífico. E Kracht não é o único a se apropriar dessa figura: ela se faz presente em inúmeros fóruns antiveganos e antivegetarianos na rede; Stéphane Bittoun incluiu-a em 2011 numa peça multimidiática com o título *Nackt unter Kokosnüssen* (Nu debaixo de cocos), em que narra quatro histórias de anseios do homem civilizado pelo paraíso; e, no fim do mesmo ano, apenas alguns meses antes de Kracht, Marc BUHL (2012) tinha publicado o romance *Das Paradies des August Engelhardt* (O paraíso de August Engelhardt).

No romance de Kracht, o personagem é descrito como “uma trêmula pilha de nervos de vinte e cinco anos com os olhos melancólicos de uma salamandra”, uma figura “magra com cabelos longos”, um “pregador” e talvez até um “redentor” (KRACHT 2012: 13-14). Ele pretende adquirir a pequena ilha de Kabakon na antiga Nova Guiné Alemã a fim de instituir e propagar a *Sonnenorden* (Ordem do Sol), uma comunidade quase religiosa que prega o nudismo e o “cocovorismo” – uma linha de alimentação que vê no côco a planta mais próxima do sol e, por conseguinte, de Deus – como fontes de um novo modo de existência humano e o estilo de vida do futuro.

Essa polêmica originou-se sobretudo a partir de uma coluna de Georg DIEZ na revista *Der Spiegel* no dia 13 de fevereiro de 2012 – três dias antes mesmo do lançamento de

---

<sup>2</sup> As traduções do alemão foram feitas pelo autor do artigo. Quando se referirem ao livro *Imperium* (KRACHT, 2012), as referências indicarão apenas os números de página. N. d. E.

*Imperium* – com o título *Die Methode Kracht* (O método Kracht), na qual Kracht é acusado, entre outras coisas, de ter escrito uma obra “impregnada de uma visão racista do mundo”, cujo protagonista se inebria com a ideia de “dizer adeus para sempre a esta sociedade contaminada, vulgar, cruel, que apodrece por dentro e que apenas se ocupa em acumular coisas inúteis, sacrificar animais e destruir a alma dos homens”. Diez insere *Imperium* no conjunto das obras anteriores de Kracht como *1979* (2001), *Der Gesang des Zauberes* (O canto do mágico) (2004) ou *Metan* (2007) e constata a tendência de que o terror, o totalitarismo e o desprezo pela existência humana se tornam cada vez mais o “campo de experimentação” de seus textos. Para Diez, não convém entender tais inclinações de Kracht – o “Celine de sua geração” – apenas como um jogo provocativo, como observações de um *dandy* à margem da sociedade ou como a expressão um esteticismo antimoderno propenso a testar os limites do tolerável. Uma análise de Kracht e sua obra não deve se restringir apenas à abordagem de sua produção literária, pois esta se caracterizaria por um vórtice semântico que impossibilita uma definição clara do “cerne de sua escrita e de seu pensamento”. Já que a própria literatura de Kracht não revela sua posição ideológica, Diez se apoia em outras fontes para fundamentar sua argumentação, sobretudo na troca de e-mails *Five Years* (2011) realizada de 2004 a 2009 entre Kracht e Woodard, músico norte-americano e artista performático. Nela, ambos exaltam suas visitas à colônia alemã de *Nueva Germania* no Paraguai, fundada em 1886 pela irmã de Friedrich Nietzsche, Elisabeth Nietzsche, e por Bernhard Foerster, com o objetivo de estabelecer uma comunidade alternativa semelhante à de Engelhardt. Nessa colônia, Josef Mengele teria se escondido mais tarde.

Para Diez (2012), essa correspondência “funciona como um diabólico calendário do advento: atrás de cada porta que se abre, atrás de cada nome que se menciona surgem pensamentos satânicos, antisemitas e de extrema direita”. E conclui que, lendo *Imperium* a partir do espírito revelado nessa troca de e-mails,

[...] quase cada frase do romance se torna desconfortável e suspeita. [...] Christian Kracht é o porteiro do pensamento da direita. Em seu exemplo pode-se observar como o pensamento antimoderno, antidemocrático e totalitário encontra seu caminho para dentro do *mainstream*.

Uma abordagem bem diferente é apresentada por Albert MEIER da Universidade de Kiel (2013). Ele acusa Diez de não ter diferenciado entre autor e narrador ao insinuar tendências racistas em Kracht, na medida em que certas observações no romance se explicariam pelo ponto de vista do narrador histórico, preso a seu tempo. Além disso, Meier insere *Imperium* numa concepção mais ampla: aplica tanto ao romance como ao próprio Kracht o conceito de pós-pós-modernismo, o qual seria caracterizado por dois aspectos: primeiro, por uma concepção “séria” de ironia, que não apenas cita – como no pós-modernismo –, mas também representa o ato de citar como citação, fazendo assim uma espécie de ironia da ironia. Essa posição também é defendida por Thomas ASSHEUSER no seu artigo sobre *Imperium* para a revista *Die Zeit* (2012). Para Meier, isto tem como consequência o fato de que, na leitura, o conteúdo ficcional apresentado necessita de uma pesquisa ou verificação constante, por exemplo, através de mecanismos de busca na internet. O segundo aspecto seria a valorização do autor em virtude de uma chamada auto(r)-ficção em escritores como Bret Easton ELLIS (*Lunar Park*, 2005), Thomas GLAVINIC (*Das bin doch ich*, 2007), Michel HOUELLEBECQ (*Karte und Gebiet*, 2010), Felicitas HOPPE (*Hoppe* 2012), em cujos romances os próprios autores se representam como figuras literárias.

Em nossa concepção, ambas as abordagens são insatisfatórias. Diez pretende confrontar o mundo ficcional de Kracht (*Imperium*) com supostos depoimentos autênticos (*Five years*), esperando assim obter uma iluminação das posições ideológicas do autor. Mas não leva em conta que a troca de e-mails entre Kracht e Woodard também faz parte da mesma encenação dúbia tão típica não apenas de seus romances como de sua atuação mediática em geral. E Meier proclama uma ruptura histórica do “pós-moderno” para o “pós-pós-moderno” baseada em uma seleção restrita de romances sem considerar que tais autoencenações já fazem parte da comunicação literária e artística há muitos séculos. Basta lembrar que Wolfram von Eschenbach já se apresentava em *Parzival* como autor que não sabia ler nem escrever. Além disso, Meier sustenta tal abordagem justamente com o primeiro romance de Kracht não narrado em primeira pessoa, ou seja, sem o paralelismo provocativo-duvidoso entre protagonista e autor tão típico de seus romances *Faserland*, 1979 e *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, fato destacado também numa resenha de Adam SOBOCZYNSKI na revista *Die Zeit* no dia 14 de fevereiro de 2012.

Ao contrário de tais abordagens, pretendemos neste artigo entender o romance *Imperium* como continuação de certo “método Kracht”, exercido sobretudo em dois campos: em primeiro lugar, no próprio texto narrativo em todas as suas facetas – inclusive na alusão a elementos supostamente autobiográficos de alguns protagonistas – e, em segundo lugar, nas aparições mediáticas desconcertantes do próprio Kracht, pelas quais as comunicações já em si dúbias das narrativas são novamente rearranjadas, questionadas ou enriquecidas com depoimentos inesperados. As atuações em ambos os campos geram incertezas, ambiguidades e desfigurações que são a marca registrada de Kracht no universo literário atual, mas que também podem ser compreendidas dentro de uma longa tradição estética de autoencenações de escritores e artistas em geral. Podemos entender as auto(r)-encenações como paratextos em face da obra literária e vice-versa. Genette chamou tais textos “fora” da obra literária de “epitextos” (GENETTE 1992: 10), porém, com relação a autores contemporâneos como Kracht, é obviamente preciso estender tais encenações para além da forma escrita e incluir todas as formas mediáticas como gravações, leituras públicas e entrevistas no rádio ou na TV.

## A encenação literária

Sob as longas nuvens brancas, sob o magnífico sol, sob o céu claro, ouviu-se um apito longo e arrastado; então, o sino do navio chamou com urgência para o almoço, e um boy malaio passou pelo convés com passos suaves e quietos para acordar, com um leve toque no ombro, cada um dos passageiros que, logo depois do luxuoso café da manhã, tinham voltado a dormir (KRACHT 2012: 111).

Eis o início do romance, uma narrativa aparentemente realista apresentada por um narrador por assim dizer descontraído e com predileção por formulações calmas e longas: um narrador que parece ter conhecimento de tudo e que a tudo observa com certo ar de benevolência. A alusão à escrita de Thomas Mann é evidente e também há, bem no início do romance, uma referência direta à *Montanha Mágica*: a mesma cerveja *Porter* que fortaleceu Hans Castrop é servida aos passageiros no navio.

Logo em seguida, o protagonista é apresentado. August Engelhardt, assistente de farmácia de Nürnberg e inspirado pelo movimento da *Lebensreform* do final do século XIX com sua cultura de nudismo, vegetarianismo e naturopatia, parte para as colônias

alemães do Pacífico e, como se fosse um deslocado ou *outsider*, logo se distancia dos outros alemães a bordo:

Pálidos, pelos eriçados, vulgares, na aparência lembrando porcos-da-terra, tais eram os alemães que estavam ali deitados e acordavam aos poucos de sua sesta, alemães que se encontravam no auge universal de sua influência. Assim, ou de forma parecida, pensava o jovem August Engelhardt enquanto dobrava as pernas magras, limpava migalhas imaginárias de suas roupas com a parte de trás da mão e olhava furiosamente para o mar oleoso e liso sobre a murada (12)

Estamos no ano de 1902 e Engelhardt está a caminho do assim chamado Protetorado da Nova Guiné Alemã, onde irá adquirir a pequena ilha de Kabakon para ali instituir e propagar a *Sonnenorden* (Ordem do Sol), uma comunidade quase religiosa que prega o nudismo e o cocovorismo como fontes de um novo modo de existência humana e o estilo de vida do futuro

Mas Engelhardt não conseguiu entusiasmar muitos seguidores: apenas um número restrito de pessoas atende a seus panfletos e permanece um tempo na ilha. É o caso, por exemplo, do músico e compositor Max Lützow, que veio em 1904 mas que adoeceu e acabou falecendo em sua viagem de retorno à Europa. Há ainda o escritor August Bethmann e sua esposa, Ana. Entre Engelhardt e o casal Bethmann houve um desentendimento, possivelmente motivado por Ana. August Bethmann morreu e as circunstâncias exatas de seu falecimento permanecem desconhecidas. O romance baseia-se tanto nos personagens citados quanto em outras figuras, cenas e elementos históricos – como o navio utilizado por Engelhardt, *Prinz Waldemar* –, mas Kracht não se limita a uma reconstrução histórico-literária. No romance, o próprio Engelhardt, de fato encontrado morto em 1919 na ilha Kabakon, é descoberto por marinheiros norte-americanos após o fim da Segunda Guerra Mundial em uma das Ilhas Salomão, dentro de uma toca, magro como um esqueleto, mas vivo. Como sobrevivente de um império há muito tempo deposto, o “velho estranhamente forte”, como é apresentado no capítulo final, conhece peculiaridades de um novo império, por exemplo: “... uma garrafa de vidro ligeiramente afilada” com “um líquido açucarado marrom escuro e de gosto muito bom”, “música fortemente rítmica, porém não desagradável” e “uma salsicha untada com um molho multicolorido deitada numa cama feita de pão macio como um travesseiro”. (240)



Além desses desvios do curso histórico, o romance combina clichês da história colonial do Império alemão com figuras e cenários fictícios da literatura e dos quadrinhos. Um exemplo: o Governador Hahl (figura histórica) encomenda a um capitão o assassinato de Engelhardt, que tinha se tornado um peso insustentável para a administração. O nome desse capitão é Christian Slütte, uma figura que, como sua enigmática acompanhante Pandora, foi tomada de empréstimo à ficção. Eles são originários da famosa história em quadrinho *Una Ballata del Mare Salato*, de Hugo Pratt, que inicia em 1967 as aventuras de Corto Maltese. Também as Ilhas Salomão – onde, no romance, os norte-americanos encontram Engelhardt – podem ser inseridas nesse contexto. É lá que, em 1913, o fictício Corto Maltese de Hugo Pratt é descoberto em uma jangada. A esses personagens tomados de empréstimo ao mundo dos quadrinhos unem-se outros que, sem grande esforço filológico, podem ser identificados como Hermann Hesse, Franz Kafka ou Thomas Mann, mas apresentados em situações e lugares onde historicamente não poderiam estar.

Tudo isso forma um dos princípios fundadores do romance, ou seja, um leve deslocamento, um desarranjo de locais, personagens, lugares e tempos. Tal procedimento é tematizado no próprio romance, como na visita de Engelhardt à Ilha Fiji onde encontra outro grupo de “alternativos”: ele se sente “como se visse em um espelho distorcido e deslocado sua própria futura colônia de cocovoristas” (139). De forma semelhante, no contexto da (histórica) relocação da sede do Governo em 1910, Engelhardt percebe que “não estava em seu familiar Herbertshöhe, mas que as casas, palmeiras e avenidas pareciam irritantemente deslocadas. Ele perdeu tanto o senso de orientação que tinha a sensação de que iria desmaiar e uma força gigantesca o sugaria para um buraco estreito dentro do qual seria desintegrado” (146). Esse ato de mover, distorcer, desmontar e remontar é realizado às vezes no limite do plágio. No livro de Buhl sobre Engelhardt, por exemplo, o protagonista, ao chegar à praia, se livra de suas roupas: “Nu, levantou os braços para o sol” (BUHL 2011: 8). Kracht usa uma fotografia para ilustrar o mesmo motivo: nela, pode-se ver como Engelhardt “levanta os braços para o céu, para o sol” (KRACHT 2012: 51). Kracht ainda informa que tal fotografia se perdeu no decorrer do tempo. Referência para ambos deve ser um quadro do pintor Fidus chamado *Lichtgebet* (Oração de Luz), um ícone da *Jugendbewegung* por volta de 1900. De qualquer forma, há paralelos de conteúdo em ambos os romances que não se originam de fontes biográficas, motivo pelo qual Marc Buhl acusa publicamente Kracht

de ter incorporado livremente elementos de sua obra, embora evite falar em plágio: “Muito do que Kracht escreve já apareceu há um ano exatamente igual no meu livro”, disse Buhl. “Isso não diz respeito a fatos baseados em pesquisa, mas sim a liberdades narrativas que eu próprio assumi” (DIE WELT 2012).

Algo similar acontece com a imagem de capa: segundo a ficha bibliográfica, ela foi realizada pelo designer Dominik Monheim de Hamburgo; porém trata-se de uma adaptação clara de última cena de uma história em quadrinhos, *O Destino de Maria Verita* (1989), da série *Theodor Pussel*, desenhada por Frank Le Gall. A editora de Kracht, a *Kiepenheuer & Witsch*, não conseguiu explicar como se chegou a esta “adaptação”, mesmo que *Imperium* faça alusão explícita a *Theodor Pussel*: no romance de Kracht há um “Senhor Novembro” que, ao lado do personagem homônimo, é a segunda figura principal da série de Frank Le Gall (FAZ 2012).

O próprio romance aponta para tais “empréstimos” ou reflexões metaficcionalis, mais uma vez numa passagem relacionada ao governador Hahl: quando este, em função da doença, deixa o protetorado em direção a Singapura, embarca no navio italiano *Pasticcio*. A palavra italiana *pasticcio* aponta evidentemente para seu *pendant* francês *pastiche*, mas também pode significar “patê” e “trapaça”, aludindo assim para um dos elementos constitutivos do romance.

E ainda há, ao lado das colagens, citações, motivos, pastiches e *persiflages*, mais um elemento, um grão de areia na narrativa: as referências ao filme e a projeção. O narrador, inicialmente apresentado como onisciente, fica no decorrer da história perdido num “nevoeiro de incerteza narrativa” (KRACHT 2012: 130). Aquilo que ele apresenta como realidade começa a deslizar para uma representação artificial. Por exemplo, uma viagem de trem de Engelhard contada em *flashback* transforma-se de repente em uma projeção cinematográfica, retomando a combinação famosa entre trens e filmes do início da história do cinema.

Uma engrenagem já não encosta mais na outra, as imagens em movimento projetadas lá na frente sobre um tecido de linho se aceleram confusamente, sim, por um instante elas não correm mais para frente [...] mas solavancam, se contorcem, vão para trás; [...] cada vez mais feixes de luz lampejam do projetor, ele estala e crepita, e agora tudo fica, de uma hora para outra, sem forma (47-48).

Essa ruptura e a metáfora do livro como filme narrado são reforçadas no fim do romance, quando sua cena inicial é apresentada como uma filmagem da vida de Engelhardt projetada através de “centenas de projetores cintilantes”:

A câmera se aproxima, uma buzina – o sino do navio – apita o meio-dia, e um figurante mulato (que não aparece novamente no filme) caminha no convés com passos suaves e quietos para acordar, com um leve toque no ombro, aqueles passageiros que, logo depois do luxuoso café da manhã, tinham voltado a dormir (242).

Encontramos então em *Imperium* técnicas literárias como deslocamento, sobreposição e alusões: são exemplos disso *Corto Maltese* de Hugo Pratt, o estilo frasal de Thomas Mann, clichês de romances coloniais, o romance sobre Engelhardt de Marc Buhl e elementos de obras clássicas de aventura de autores como Daniel Defoe, Hermann Melville, Joseph Conrad e Jack London. O próprio Kracht, na referida entrevista ao programa da televisão *Druckfrisch*, aponta (irônica ou seriamente?) Erich Kästner como inspiração, o qual de fato escreveu um livro com o título *Der fünfunddreißigste Mai oder Konrad reitet in die Südsee* (1931) (O dia trinta e cinco de maio ou Konrad cavalga para o Pacífico Sul).

Tal polifonia narrativa, que se expressa sempre em mais de uma voz, já se manifesta no próprio título. *Imperium* tem múltiplos significados: o império alemão tardio; o incipiente terceiro Reich, apresentado por meio de alusões a Hitler; a ilha da qual Engelhardt é o governante supremo; o império político e cultural norte-americano, etc. Contudo, “império” remete também ao próprio autor: o livro como seu território, onde ele governa absoluto sobre tempos, personagens e ações. E esta concepção método tem uma longa tradição em Kracht: desde *Faserland* seus textos são ou parecem ser entremeados por narrativas anteriores, que são dissimuladas de maneira apenas parcial, o que permite a reconstituição de seu sentido. O título *Faserland*, por exemplo, alude tanto a *Faser* (“fibra”) e à importância das roupas no romance quanto aos verbos *zerfasern* ou *ausfasern* (“desfibrar”) e *fasern* (“não falar nada com nada”). Também aponta para o livro *Fatherland* (1992) de Robert Harris, uma projeção do que aconteceria se Hitler tivesse ganhado a Segunda Guerra. Ainda, como livro de estrada, dialoga com a obra de Kerouac e Salinger.

O romance *1979* é pelo menos em parte uma releitura dos escritos de Bruce Chatwin e seu antecessor, Robert Byron que, em conjunto com seu amigo, o historiador

Christopher Sykes, viajou nos anos 1930 pela Pérsia e pelo Afeganistão e, por fim, publicou seus diários sob o título *Estrada para Oxiana* (FAZ 2001). *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (Estarei aqui no sol e na sombra) de 2008 traduz uma frase da canção tradicional irlandesa *Danny Boy* (“I’ll be here in sunshine or in shadow”), e “dialoga”, entre outras fontes, com textos do escritor suíço Friedrich Glauser, com mitos, *Bergliteratur* (literatura de montanha) e elementos kitsch.

O próprio Kracht, ao receber seu primeiro prêmio literário em 2013, o *Raab-Preis*, descreve tais técnicas na sua fala de agradecimento da seguinte maneira: os autores a que ele se reporta de modo “meio consciente” em sua escrita seriam absorvidos como se ele, Kracht, cozinhasse um bolo com os mesmos ingredientes, mas cuja crosta sempre parecesse nova. Menciona ainda “o medo incomensurável de que alguém revele toda a mentira e o pastiche da minha literatura”, apontando-o como impostor. Kracht complementa: “Se vocês, leitores, soubessem que tudo em mim é sempre tomado de empréstimo, feito sob influência, apropriado, roubado, copiado, escrito em homenagem a...” (apud WINKELS 2013). Devem-se entender tais declarações como confissões, ironias ou provocações? Talvez elas sejam tão fúteis, irrelevantes como a própria obra, pois por que se deve esperar de uma reflexão do autor sobre seu processo criativo algo mais claro, sólido ou esclarecedor do que se pode achar em seus próprios textos ficcionais? Fútil certamente é, pois Kracht proibiu logo a publicação de sua fala em todos os veículos de imprensa, criando mais uma vez um espaço desmarcado ao redor de sua pessoa – o mesmo jogo de desinformação que já fazia na rede digital, há tempos em relação às informações de suas viagens, como mostra David Fischer (2014).

## Encenação narrativo-biográfica

Além dos aspectos interliterários recém esboçados, é preciso levar em conta a relação igualmente ambígua entre os protagonistas dos livros e seu próprio autor (ou seja, sua encenação como autor): em *Faserland*, por exemplo, insinuam-se semelhanças entre o protagonista e Kracht, sobretudo quanto ao corte de cabelo, às roupas e à maneira de fumar. Esse protagonista, pelo menos no que se refere à aparência, ressurgiu na figura

esnobe de Maximilian no filme *Finstertwelt* (2013), dirigido pela esposa de Kracht, Frauke Finsterwalder, e cujo roteiro foi uma colaboração de ambos. Como era de se esperar, Kracht nega veementemente qualquer ligação com sua própria pessoa (DIE ZEIT 2013). E de fato não é possível pressupor que haja um Kracht autêntico-biográfico nas diversas formas mediáticas em que se apresenta, sejam entrevistas, reportagens ou ensaios. Devemos compreender tais declarações de Christian Kracht como projeto concebido por ele mesmo em vez de constatações de um escritor empírico. Pode-se interpretar tal projeto como a representação do fracasso de um “eu” que exija um núcleo estável e coerente: as identidades tanto dos protagonistas dos romances quanto da figura encenada de Kracht são efêmeras e resultam de um processo de montagens. Esse ato de retirar-se da esfera do definível faz parte do próprio discurso do autor e torna-se também uma peça da lenda. Nesse sentido, parece emblemático que, na fotografia do livro *Tristess Royal*, Kracht seja o único dos cinco autores a ser visto apenas pela metade. Numa entrevista, ele declara: “Sempre me esforcei por desaparecer, em silêncio” (DIE ZEIT 1999). E, ainda em *Tristess Royal* (1999: 153), comenta: “Por isso desapareço rumo à Ásia – nenhum *re-modeling*, mas meu próprio sumiço até o ponto zero”. Talvez um trecho da entrevista com Denis Scheck referente a *Imperium* mostre ainda mais nitidamente como ele se desvia de qualquer resposta substancial:

SCHECK: O que o fez interessar-se nesta personagem histórica, August Engelhardt, o inventor do cocovorismo... ?

KRACHT: Na verdade, foi o panorama completo: o Pacífico, a região e, claro, o mar e a areia.

SCHECK: “Uma sociedade sem navios é uma sociedade sem sonhos”, disse certa vez Michel Foucault. O seu romance começa em um navio, o *Prinz Waldemar*. Aí eu tive que rir, porque pensei: “Bom, isso deve ter sido inventado”. Mas ele existiu de verdade! Afinal, tudo o que o Sr. escreve existiu de verdade?

KRACHT: Sim, quase tudo existiu de fato. O governador Hall e, na verdade, todas as personagens que aparecem existiram realmente. É, na realidade, um grande jogo de personagens que emergem, submergem e depois reaparecem (DRUCKFRISCH 2012).

Na montagem discursiva desta lacuna de seu “eu autêntico” e de seus objetivos, Kracht utiliza frequentemente a pose de dândi do século XIX, com sua ênfase em se expressar de maneira polida, usando roupas caras e uma autoestilização estetizada e ironicamente relativizada. “Para mim, a imagem mais apetecível é aquela do esteta na floresta com sua rede de capturar borboletas. É assim que um repórter deve ser.” (KRACHT 1999: 84).

Não é a referência ou o conteúdo, mas sim o gesto, a superfície discursiva que importa para Kracht. Trata-se de uma autoconfiguração com adornos literários, de pinceladas coloridas em um autorretrato, nos jogos entre existência e aparência, no *re-design* dos processos de concepção da realidade.

Mas nem tudo é montagem arbitrária ou ironização desinteressada e impessoal. Em suas reportagens em *Der gelbe Bleistift* (O lápis amarelo) no ano 2000, por exemplo, leem-se críticas explícitas ao comportamento de certo tipo de turistas no terceiro mundo e mesmo autocríticas à sua própria covardia por ocasião de um protesto em Phnom Penh. É nesses momentos que o leitor obtém a sensação de que a pessoa Kracht emerge de seu papel, de sua pose e oferece algo de seu posicionamento autêntico. O mesmo acontece em *Imperium*. No romance, encontra-se apenas um trecho narrado em primeira pessoa, mais precisamente depois das comparações por vezes forçadas entre Engelhardt e Hitler, apresentados como representantes da tradição romântica alemã e como vegetarianos que modelam o mundo conforme um princípio de “pureza” (para o primeiro, uma fruta; para o segundo, a raça). Nesse sentido, o desvio de Engelhardt – que em certo momento abdica de sua dieta para comer seu próprio dedo – pode ser visto como prelúdio do terror nacional-socialista que se segue. Esse terror, expresso num breve trecho em primeira pessoa, caracteriza-se pelo fato de que o narrador (Kracht?) fala, sem o elemento irônico e a pose semântica do demais texto, de seus avós como partidários irrefletidos do holocausto que se distanciam com “passos rápidos”, como não “tivessem visto que homens, mulheres e crianças, carregados com malas, fossem jogados em trens na estação de Dammtor e enviados para o leste, enviados para as margens do império como eles já fossem sombras, como já fossem agora fumaça cinzenta” (KRACHT 2012: 231).

Mas, no projeto pessoal de Kracht, os limites entre ironia e seriedade, distinção e moral, estilização e esclarecimento se diluem, não são claramente inteligíveis e mesmo frases como “Toda sociedade é tão impregnada de ironia que seria arrogante e pretensioso da nossa parte assumir uma posição irônica” (DIE ZEIT 1999), são mais pontos de irritação do que um ponto de vista programático estável.

Se por “ironia” entendemos o acompanhamento dos elementos textuais com a consciência de que estes se referem a conteúdos ou formas semânticas preexistentes “que possam ser substituídas por outra forma da produtividade que dissolva ou até

mesmo elimine o sentido anterior” (PORDZIK 2013: 585), podemos sem dúvida encontrar tal expediente em Kracht, frequentemente transgredindo os limites entre texto literário e não-ficcional. Na coletânea de dezessete autores *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausend* (Mesopotâmia. Histórias sérias no final do milênio), editada por Kracht em 1999, ele posa com uma carabina Kalashnikov como se fosse uma estrela de rock com sua guitarra. Provavelmente se trata uma foto tirada em Peshawar, perto do Afeganistão, região que ele visitou em 1996 a fim de realizar uma reportagem para o jornal *Die Welt*, a qual foi publicada também em seu livro *Der gelbe Bleistift* (2000). Somos informados de que a arma tinha sido emprestada a ele por um talibã a quem se atribuem as seguintes palavras: “Você se apaixonou pela Kalashnikov [...]. Todos nós também amamos a Kalashnikov, ela é a arma dos homens aqui, nossa companheira, nossa amada. É a espada e o escudo do Islã” (KRACHT 2000: 74).

O Afeganistão também é o tema da última parte da coletânea *Tristess Royal*, na qual Kracht conta sobre um repórter de guerra que fora ferido por talibãs logo após sua chegada a Cabul. Sua reportagem acabou limitando-se então à sua estadia no hospital. “Chamou-se a atenção para ela com uma foto de duas páginas dele próprio, nu, vestido apenas com uma cueca Calvin Klein e, como Jesus Cristo, deitado com os braços abertos numa maca, exibindo seus curativos sanguinolentos no ombro e na perna e tendo ao seu redor quatro médicos com jalecos e barbas de criador de abelhas, os quais tentavam decifrar as insígnias de Calvin Klein na cueca do homem” (KRACHT 1999: 188). Referências literárias a tal região, conflito e imagem já se encontram de antemão em *Faserland*, em que o protagonista comenta uma foto de Alexander, seu amigo: “Tenho uma foto dele [...] de quando ele estava no Afeganistão. Ele está vestindo um lenço na cabeça. [...] Ao seu lado está um muhadjadin que ergue sua Kalashnikov. Alexander coloca o braço em volta de seu ombro” (KRACHT 1997: 64). Enriquecimentos e decomposições de sentidos referenciais por meio do confronto entre a esfera literária e a extraficcional, de caráter autobiográfico, também fazem parte do *Imperium*.

Como mencionamos anteriormente, o projeto de *Imperium* parece ter sido concebido já desde a publicação de *Faserland*. Assim, não seria de admirar que o interesse de Kracht pela colônia *Nueva Germania* no Paraguai tenha sido um preparativo para a publicação da sua troca de e-mails com o músico norte-americano e artista performático Woodard. Da mesma forma, também é possível que as entrevistas

com ambos na revista *Zwielicht* (2007) se destinassem a ser uma das peças caleidoscópicas nas discussões sobre o romance. Nesses textos, ambos exaltam suas visitas à colônia alemã fundada em 1886 por Elisabeth Nietzsche, irmã de Friedrich Nietzsche, e por Bernhard Foerster, para que lá se estabelecesse – assim como queria Engelhardt – uma comunidade “alternativa”. Muitos de seus membros morreram cedo, Foerster cometeu suicídio em 1889 e Elisabeth Nietzsche logo voltou para a Alemanha para fundar o arquivo Friedrich Nietzsche e cuidar do irmão doente. O povoado, porém, continuou a existir. Mengele teria se escondido nele durante algum tempo. Kracht e Woodard discutem, entre outros planos, a fundação de uma biblioteca em Nueva Germania, a construção de uma ópera sob a regência de Christoph Schlingensief, o cultivo de uma espécie rara de begônia que fora criada na Coreia do Norte em homenagem ao líder Kim Jong II e a abertura de um centro de cultura em Assunção chamado *Mission Cultural de Nueva Germania y de la Republica Popular Democratica de Corea*.

Tais projetos fantasiosos apontam mais para uma encenação dadaísta do que para uma filosofia séria pangermânica ou fascista, como observa Stephan MAUS num artigo de *Süddeutsche Zeitung* referente à apresentação de Kracht e Woodard numa instituição acadêmica em Berlim em 2006. “Kracht e Woodard se limitavam a produzir uma maliciosa dada-raça de maneira anedótica e inteligentemente flertando com todas essas bizarrices paraguaias. ‘Irony is over’, tinha decretado Kracht alguns anos atrás. Só podia ser ironia. Pois seu desempenho mais extraordinário como apresentador nessa noite consistiu na capacidade de não cair em gargalhadas diante de todas as suas palhaçadas” (MAUS 2006). E no prefácio de *Five years* diz: “Esta troca de *mails* não contém verdades que possam ser desvendadas. Como documento, ela é oca” (BIRGFELD 2011: 3).

## Conclusões

Tentamos mostrar que Christian Kracht desenvolve seu “método” em dois níveis: em primeiro lugar, no jogo de referências em suas manifestações literárias e, em segundo, na autoconstrução e desconstrução da figura Kracht no ambiente mediático. Em nossa



concepção, porém, tais auto(r)encenações não são marcas de uma nova época nem representam um rompimento com a tradição literária; pelo contrário, são elementos há longo tempo constitutivos de escritores e artistas.

Indicamos o exemplo de Wolfam Von Eschenbach, que, seja por motivos irônicos, seja pela crença religiosa na insignificância do conhecimento mundano diante da inspiração divina, se apresentava em Parzival como autor que não sabia ler nem escrever. Mas o desenvolvimento decisivo para tais práticas de auto(r)encenações foi a diferenciação de um sistema de literatura em arte por volta de 1800 (LUHMANN 1995) com a consolidação de um mercado livreiro, de um público crescente e interessado em novidades artísticas, a institucionalização da crítica literária e a concepção de autores “livres” em concorrência entre si (HAUSER 1990), o que abriu espaços de encenação para os autores por meio de novas e mais amplas possibilidades mediáticas.

Podemos citar, entre outros aspectos autorais performativos, os cabelos soltos como mostra de rebeldia dos autores do *Sturm und Drang*; as lendas sobre a identidade ficcional e pessoal criadas pelo fadado Karl May, um “pop star” (GRIMM/SCHÄRF 2008: 59) do século XIX; a autodefinição de Verlaine e Rimbaud como “poètes maudits”; a fala rítmica, numa síntese de canto e leitura singela, de Rilke em leituras públicas (WEITHASE 1961: 504); o elemento proletário-construtor em Brecht ou, mais recentemente, o sucesso mediático e a fama literária de autores como Rolf Dieter Brinkmann, o qual, em uma discussão pública em 1968, ameaçou o crítico Reich-Ranicki de morte (JÜRGENSEN/KAISER 2011: 269), bem como o corte na própria testa de Rainald Goetz em 1983 durante sua leitura no concurso literário *Ingeborg Bachmann*.

Em relação a Kracht, parece-nos simplório reduzir sua encenação à figura do entediado e cínico “dandy pós-moderno” (LETTOW 2001: 285) ou destacar suas “poses provocativas” (NIEFANGER 2004: 85). Há tais elementos, sem dúvida, e poderíamos acrescentar ainda o papel do tímido, do artista um pouco perdido, caminhando intato entre o banal-prosaico e o totalitário. Comum a todas as suas manobras teatrais é o fato de que Kracht foge habilmente de qualquer posição unívoca, seja de forma narrativa em seus romances, seja de forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. Em virtude disso, há incertezas e ambiguidades quanto a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não-ficcional. Através da sobreposição de ficção e fato, do princípio da

sobrescrita e do acoplamento de diferença e repetição, sua prosa possibilita um olhar mais afinado sobre as respectivas referências e seu embanamento em ficções e projeções. Em vez de fomentar uma utopia nacional ou cultural, tais procedimentos causam inquietação e um permanente impulso contra o idêntico, em vez de cercá-lo ou centrá-lo numa unidade fixável. Assim, a composição não é senão a soma de seus componente singulares, sejam eles ficcionais ou não-ficcionais, mas são os próprios componentes que colocam novamente em questão a unidade da construção, rejeitando a arrogância de uma memória cultural “séria” e “severa”. Isso pode ser fascinante ou causa de irritação, mas não há saída desta espiral da reflexão infinita; a única certeza é a rejeição de um mundo claramente referencial baseado em fato ou constatação definitiva.

## Referências bibliográficas

- ASSHEUER, Thomas. Ironie? Lachhaft. *Die Zeit*, 23 de fevereiro de 2012. <http://www.zeit.de/2012/09/Kracht-Assheuer> (17/09/2012).
- BESSING, Joachim; KRACHT, Christian e outros. *Tristesse Royale*. Berlin, Ullstein, 1999.
- BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D; KRACHT, Christian e WOODARD, David. *Five Years: Briefwechsel 2004-2009*. Band 1: 2004-2007. Hannover, Wehrhahn, 2011.
- BUHL, Marc. *Das Paradies des August Engelhardt*. Frankfurt/M, Eichhorn, 2011.
- DIE WELT. Plagiatsvorwürfe gegen Autor Christian Kracht. 5 de março de 2013. <http://www.welt.de/kultur/article13903134/Plagiatsvorwuerfe-gegen-Autor-Christian-Kracht.html> (12/06/2013).
- DIE ZEIT. "Gott sagt: Dies geschieht". 11 de outubro de 2013. <http://www.zeit.de/2013/42/film-finsterworld-christian-kracht> (15/10/2013)
- DIE ZEIT. “Wir tragen Größe 46”. 9 de setembro de 1999. [http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden\\_stuckrad\\_k.xml](http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml) (07/01/2013)
- DIEZ, Georg. Die Methode Kracht. 13 de fevereiro de 2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html> (16/02/2012).
- FAZ. Finden Sie die Unterschiede? 6 de março de 2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christian-krachts-imperium-finden-sie-die-unterschiede-11674244.html> (27/05/2012).
- FAZ. Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind. 9 de outubro de 2001. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-1979-wir-sehen-uns-mit-augen-die-nicht-die-unseren-sind-142299.html> (03/12/2012)
- FISCHER, David. *Das Bildnis des Christian Kracht: Wie sich der Autor Christian Kracht im Internet und im Beiwerk von Büchern selbst inszeniert*. Hamburg, Diplomica, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt, Suhrkamp, 1992.
- GRIMM, Gunter E e SCHÄRF, Christian (Hgg.) *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld, Aisthesis, 2008.
- HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München, Beck, 1990.

- JÜRGENSEN, Christoph/KAISER, Gerhard (Hg.). *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 2011.
- KRACHT, Christian. *Imperium*. Köln, Kiepenheuer&Witsch, 2012.
- \_\_\_\_\_. (Hg) *Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader*. München, DVA, 1999.
- \_\_\_\_\_. 1979. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Der gelbe Bleistift*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Faserland*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2008.
- KRACHT, Christian e NIERMANN, Ingo. *Metan*. Berlin, Rogner & Bernhard, 2007.
- LETTOW, Fabian. Der postmoderne Dandy – Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein. In: KÖHNEN, Ralf. *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt/M. , Langen, 2001, p. 285-305.
- LICHTMESZ, Martin: *Nietzsche und Wagner im Dschungel - David Woodard & Christian Kracht in Nueva Germania*. Ein ausführliches Interview mit David Woodard und Christian Kracht zu Nueva Germania. In *Zwielicht 2*, 2007, 26-29.
- LUHMANN, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1995.
- MAUS, Stephan. Christian Kracht im Dschungel von Paraguay. *Süddeutsche Zeitung*, 21 de março de 2006. <http://www.stephanmaus.de/serendipity/archives/153-Christian-Kracht-im-Dschungel-von-Paraguay-SZ.html> (29/10/2013).
- NIEFANGER, Dirk. Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Pöpliteratur.“ In: PANKAU, Johannes G. (Hg). *PopPopPopulär*. Bremen: Universitätsverlag Aschenbeck& Isensee, 2004, p. 85-101.
- PORDZIK, Ralph. Wenn die Ironie wild wird, oder: *lesen lernen*. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“. In: *Zeitschrift für Germanistik*; Neue Folge XXIII, 3/2013 Bern Berlin Bruxelles Frankfurt am Main New York Oxford Wien, Peter Lang, 2013, 574-591.
- SOBOCZYNSKI, Adam. Seine reifste Frucht. *Die Zeit*, 14 de fevereiro de 2012. <http://www.zeit.de/2012/07/L-Kracht> (19/09/2012).
- WEITHASE, Irmgard. *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*. Bd.1, Tübingen, Niemeyer, 1961.
- WINKELS, Hubert (Hrgs.). *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*. Frankfurt, Suhrkamp, 2013. Kindle Edition.

#### Referências audiovisuais.

- DRUCKFRISCH. Março de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0> (02/04/2012).
- LITERATUR IM FOYER. Março de 2012. [http://www.youtube.com/watch?v=QyGwl2\\_omol](http://www.youtube.com/watch?v=QyGwl2_omol) (01/04/2012).
- MEIER, Albert. Haupttexte der Neueren deutschen Literatur: Christian Kracht: Imperium. [http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/haupttexte\\_%20ndl.asp](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/haupttexte_%20ndl.asp) 12 de fevereiro de 2013 (30/08/2013).

recebido em 24/02/2014

aceito em 02/05/2014

# Fantasia e metaficcionalidade nos romances de Zamonien de Walter Moers

[Fantasy and metafictionality in Walter Moers' Zamonien Novels]

Laura Alves do Prado<sup>1</sup>

**Abstract:** Walter Moers is one of the most important authors of contemporary Fantastic Literature in German. Since his first novel, in 1999, the author turned into a bestselling writer. His last six novels all share a common element: the fictive continent of “Zamonien“, a fantastic world created by Moers. In this invented world the reader finds a lot of adventures, battles, journeys, conquests, mysteries, fights, dangers, unusual creatures and unknown places. If on one hand, the fantastic works of Moers respond to conventions of the Fantasy genre, on the other hand, they offer a new literary proposal, which breaks some conventions of this genre. This is particularly the case of the metafictional elements, which are very frequent in his novels. This paper intends to introduce a novel of Walter Moers, *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004), and to discuss its constitutive elements, which classify the book as a work in the Fantasy genre, emphasizing especially the metafictional aspects .

**Key-words:** Walter Moers; fantastic literature; fantasy; metafictionality; intertextuality

**Resumo:** Walter Moers é um dos grandes autores da vertente fantástica dentro da literatura alemã atual. Desde a publicação de seu primeiro romance, em 1999, o escritor consagrou-se como autor de *best-sellers*. Nos seis romances publicados até a presente data tem-se um elemento comum, que serve de fio condutor às obras: o continente fictício de “Zamonien”, um mundo maravilhoso criado por Moers. Esse mundo inventado é palco para inúmeras aventuras, lutas, jornadas, conquistas, mistérios, disputas, perigos, criaturas inusitadas e cenários desconhecidos. Se, por um lado, as obras fantásticas de Moers estão de acordo com as convenções do gênero da *Fantasy*; por outro, elas trazem consigo uma proposta literária inovadora, que rompe com algumas convenções desse gênero. É o caso da metaficcionalidade, presente de forma marcante em seus romances. Pretende-se nesse trabalho apresentar brevemente um romance de Walter Moers, *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004), discutir sobre os elementos constitutivos que inserem a obra no gênero da *Fantasy* e, por fim, aprofundar-se nos aspectos da metaficcionalidade encontrados na obra em questão.

**Palavras-chave:** Walter Moers; literatura fantástica; Fantasy; metaficcionalidade; intertextualidade

---

<sup>1</sup> Mestranda do programa de pós-graduação em Língua e Literatura alemã na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-Mail: lauraprado@usp.br

## Introdução

Walter Moers tornou-se inicialmente conhecido como autor e ilustrador de quadrinhos. Desde 1984, publicou diversas obras do gênero e consagrou-se por suas personagens marcantes e provocadoras, pelo tom crítico, irônico e satírico de seus quadrinhos e, especialmente, pelo humor negro com que ele tematiza tabus e tudo o que é considerado politicamente correto. Tome-se como exemplo, alguns de seus protagonistas: *Kleines Arschloch* é um garoto míope e astuto que provoca os adultos com perguntas indelicadas; *Der alte Sack*, um idoso em uma cadeira de rodas que faz comentários sarcásticos sobre tudo e todos ao seu redor; e, por fim, *Adolf, die Nazi-Sau*, um quadrinho que ridiculariza Adolf Hitler nas mais variadas situações, trazendo-o aos dias de hoje.

Em 1999, Moers estreou no mercado editorial como autor de romances e ilustrador de suas obras com *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär*, que ficou na lista de *best-sellers* da revista *Der Spiegel* durante 30 semanas. À época, esse texto foi considerado o segundo romance de ficção mais vendido, apenas atrás de *Mein Jahrhundert* de Günter Grass, que ocupou o primeiro lugar. *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär* inaugura uma série de *best-sellers* que apresentam um mesmo fio condutor: o continente fictício de “Zamonien”, um lugar fantástico, palco para inúmeras aventuras dos muitos personagens inventados por Moers.

*Die Stadt der träumenden Bücher*, publicado em 2004, é considerado o grande sucesso de Moers e sua melhor obra. Ele ficou 21 semanas na lista dos 15 livros de ficção mais vendidos e rendeu ao autor em nove de setembro de 2005 o *Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar* (LEMBKE 2011: 27-32). Nesse romance, Moers trata de forma satírica do livro, da literatura e do mercado editorial a partir de diferentes instâncias: poetas, editores, agentes, vendedores, donos de livrarias, críticos literários e leitores. Trata-se de um mundo fictício que gira em torno do livro e da leitura, no qual se estabelece uma tensão entre arte e indústria cultural (cf. BUNIA 2010: 190).

A trama de *Die Stadt der träumenden Bücher* desenvolve-se a partir da missão recebida pelo protagonista, Hildegunst von Mythenmetz, um “Lindwurm” aprendiz de escritor. Ele deve partir em busca do autor de um misterioso manuscrito, cujas qualidades literárias são tão excepcionais que despertam as maiores e mais intensas

emoções naqueles que o leem. Evoca-se aqui claramente a imagem do gênio poético romântico e de sua obra universal. A jornada de Mythenmetz o conduz a “Buchhaim”, a cidade dos livros sonhadores, onde tudo se dá a partir da literatura e dos livros:

Buchhaim verfügt über fünftausend amtlich registrierte Antiquariate und schätzungsweise tausend halblegale Bücherstuben, in denen neben Büchern alkoholische Getränke, Tabak und berauschende Kräuter und Essenzen angeboten wurden, deren Genuß angeblich die Lesefreude und die Konzentration steigerten. Es gab eine kaum meßbare Zahl von fliegenden Händlern, die auf rollenden Regalen, in Bollerwagen, Umhängetaschen und Schubkarren Druckwerk in jeder denkbaren Form feilboten. Im Buchhaim existierten über sechshundert Verlage, fünfundfünfzig Druckereien, ein Dutzend Papiermühlen und eine ständig wachsende Anzahl von Werkstätten, die sich mit der Herstellung von bleiernen Druckbuchstaben und Druckschwärze beschäftigten. Da waren Läden, die Tausende von verschiedenen Lesezeichen und Exlibris anboten, Steinmetze, die sich auf Buchstützen spezialisiert hatten, Schreinereien und Möbelgeschäfte voller Leseplatte und Bücherregale. Es gab Optiker, die Lesebrillen und Handlupen fertigten, und an jeder Ecke war ein Kaffeeausschank, meist mit offenem Kamin und Dichterlesungen, rund um die Uhr. (MOERS 2008: 31)

Em “Buchhaim” encontra-se de tudo um pouco: agentes literários ávidos para encontrar um possível *best-seller*, editores atentos e cuidadosos, livreiros oportunistas, editores manipuladores que controlam o mercado literário, leitores mais ou menos experientes em busca de novas obras literárias, escritores consagrados e também poetas idealistas que não conseguem publicar suas obras e acabam por pedir esmolas dentro de pequenas covas no “Friedhof der Vergessenen Dichter”. Nessa cidade fantástica pode-se encontrar todo e qualquer tipo de livro: clássicos universais, romances de aventura, livros infanto-juvenis, livros baratos e caros, raridades, livros perigosos, proibidos ou envenenados e, especialmente livros sonhadores, que anseiam pelo momento em que serão lidos por algum leitor. Em “Buchhaim” até mesmo a relação dinâmica autor-obra-leitor é realizada de maneira concreta.

Depois de viver muitas aventuras, superar dificuldades e lidar com os maiores perigos, Mythenmetz encerra sua jornada cumprindo a missão que lhe foi designada e encontra o autor do misterioso manuscrito. Todavia, o “Lindwurm” consegue também cumprir com sua outra missão, a de se tornar um grande poeta. Como comprovação da formação desse grande escritor, o leitor tem o próprio romance em suas mãos, pois quem se apresenta como autor de *Die Stadt der träumenden Bücher* é Mythenmetz. O

livro retrata, portanto, as memórias do protagonista-autor daqueles acontecimentos que o levaram a se tornar um escritor. Walter Moers é, por outro lado, apresentado como tradutor das memórias do dragão-escritor do idioma “zamonisch” para a língua alemã.

A problematização da relação triangular entre autor, narrador e personagem instaura uma ficção autoral no romance. Ao afirmar que o  $N = P$ , ou seja, que o narrador Mythenmetz é também personagem, mas que  $A \neq N$ , temos uma ficção homodiegética (Cf. GENETTE 1992: 83). Para tanto, é imprescindível acreditar que Walter Moers é o autor de *Die Stadt der träumenden Bücher*, e não seu mero tradutor, como indicado na contracapa do livro. Todavia, o romance apresenta-se ao leitor como uma autobiografia ( $A=N=P$ ) de Mythenmetz, atribuindo a Moers apenas o papel de tradutor dessa obra. A ficção autoral é bastante ressaltada e intensificada ao se notar a insistência na não identidade entre Moers e Mythenmetz e na não autoria de Moers no peritexto<sup>2</sup>, e, especialmente, em epitextos<sup>3</sup>.

Com relação ao peritexto, a ficção autoral não é apresentada somente na contracapa do romance, mas também no “posfácio do tradutor” e nos agradecimentos finais. No posfácio, por exemplo, Moers dirige-se aos leitores de *Die Stadt der träumenden Bücher*, pedindo que eles entrem em contato através de um endereço eletrônico, opinando a respeito de qual obra de Hildegunst von Mythenmetz deveria ser a próxima a ser traduzida do “zamonisch” para a língua alemã<sup>4</sup>.

A ficção autoral foi amplamente tematizada através de epitextos veiculados em discursos consensualmente factuais (BUNIA 2010: 192). Muitos exemplos desse fenômeno podem ser encontrados ao se realizar uma busca em artigos relacionados ao assunto na mídia impressa. Um caso bastante particular é a entrevista com Walter Moers

<sup>2</sup> Entende-se por “peritexto” tudo o que está tipograficamente separado do texto principal, mas que se mantém ligado materialmente ao livro (cf. GENETTE 1992).

<sup>3</sup> “Epitextos” compreendem todos os textos que falam a respeito do texto de referência (no caso desse artigo, o texto de referência é *Die Stadt der träumenden Bücher*) e que são publicados no livro em nome do autor ou com seu consentimento (Id., 1992).

<sup>4</sup> Como desdobramentos da ficção autoral após a publicação desse romance pode-se apontar uma manifestação recente do escritor, que tenta, por mais uma vez, reforçar o seu papel de mero tradutor. Na Frankfurter Buchmesse de 2011 foi lançado seu último romance: *Das Labyrinth der träumenden Bücher*, no qual Mythenmetz retorna a Buchhaim. Walter Moers não compareceu à feira de livros na tarde de autógrafos, porém seu editor estava presente carimbando os livros do público com a assinatura do autor, ou seja, de Hildegunst von Mythenmetz. Cf. <<http://www.youtube.com/watch?v=-k--zodf5SA>> (09/03/2014)

e Mythenmetz, publicada no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*<sup>5</sup>, na qual “autor” e “tradutor” discutem quão fidedigna foi a tradução feita por Moers. Um segundo exemplo é o vídeo produzido por Achim Zeilmann e exibido na série *aspekte* da emissora ZDF<sup>6</sup>, no qual o jornalista entrevista pessoalmente Mythenmetz (representado por um boneco em tamanho humano), que faz uma aparição pública e fala de sua obra, da tradução e dos problemas que teve com seu “tradutor” do idioma de Zamonien; manifesta-se, inclusive, sobre seu posicionamento frente à literatura contemporânea alemã. O programa foi exibido em 2007 e Walter Moers assinou o roteiro do vídeo.

Apesar dessas curiosas manifestações reforçando a não identidade entre Moers e Mythenmetz, a ficção autoral é insustentável, quando se trata, por exemplo, da capa do livro e da lombada do romance (peritexto), ou então, do próprio catálogo da editora, nos quais Walter Moers aparece de fato como autor. A ficção autoral é, todavia, proposta pelo escritor e encarada pelos leitores como um jogo. Espera-se do leitor implícito que ele aceite esse jogo, estabelecendo-se assim, um pacto lúdico entre o leitor e o texto (o pacto ficcional), que precisa acontecer para que o leitor prossiga com sua leitura. Nas palavras de Umberto ECO (2009: 81):

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...] O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. [...] Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Os leitores de *Die Stadt der träumenden Bücher* devem, portanto, aceitar o pacto ficcional proposto pelo autor e supor que Mythenmetz é o legítimo autor da obra, a qual deixa de ser um romance de fantasia e passa a ser a autobiografia desse grande escritor vindo de um continente desconhecido por nós.

<sup>5</sup> Platthaus, Andreas. Andreas Platthaus im Gespräch mit Walter Moers. „Natürlich bleibt Ihr Buch ein Schmarrn“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 04.10.2007. Disponível em:

<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moers-trifft-mythenmetz-natuerlich-bleibt-ihr-buch-einschmarrn-1488651.html>> (09/03/2014).

<sup>6</sup> Parte 1 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=E3JwEVYcGBk>>; Parte 2 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=I9-eLrAxErw>> (09/03/2014)



## A *Fantasy* de Walter Moers <sup>7</sup>

Nas estantes de livrarias alemãs ou mesmo em sites de compras na internet como a *Amazon*, os romances de Zamonien são normalmente encontrados das seções de *Fantasy* e *Science Fiction* ou *Jugendliteratur*<sup>8</sup>.

PESCH (2009: 6) define o gênero da *Fantasy* em poucas, mas elucidativas palavras: “*Fantasy* – das sind Geschichten von Zauberern und Helden, Drachen, Elfen und Zwergen, von magischen Ringen und verborgenen Schätzen, versunkenen Kulturen, erfundenen Welten und privaten Mythologien [...]”. Há nessas histórias, nas quais o maravilhoso e o sobrenatural prevalecem sem que haja um efeito de estranhamento no leitor ou mesmo em um dos personagens (cf. TODOROV 2008), algumas convenções com relação à estrutura narrativa e às temáticas recorrentes. Trataremos a seguir dessas questões com o intuito de esboçar as características do gênero recorrendo a exemplos encontrados em *Die Stadt der träumenden Bücher*.

Pensemos primeiramente do enredo do romance: Mythenmetz é um jovem que recebe uma missão importante. Para cumprir essa missão, ele terá que iniciar uma dura jornada que o levará a percorrer longas distâncias, fazer amigos e inimigos, viver aventuras, mas também a enfrentar muitos perigos e árduas batalhas contra o mal. Identificam-se nessa breve descrição do *plot* alguns elementos temáticos típicos da *Fantasy*: uma jornada, um protagonista-herói, um antagonista representante do mal e uma disputa que pode ser fatal para qualquer um dos lados envolvidos.

PESCH (2009: 168) vê na temática da jornada um princípio de organização recorrente nesse tipo de narrativa fantástica. Partindo do esquema cíclico de Campbell (1949, apud PESCH 2009: 45), identificam-se na *quest* três momentos distintos: a partida, a iniciação e o retorno. Isso significa que o herói será primeiramente confrontado, de

<sup>7</sup> Optamos por utilizar o termo em língua inglesa *Fantasy* para designar o gênero literário com o qual se ocupa esta pesquisa, de acordo com a terminologia adotada pela crítica literária alemã, assim como pela crítica anglófona e francófona, que vincula o termo fortemente à literatura na tradição de J.R.R. Tolkien e outros autores, cuja proposta literária se assemelhe a esta (Cf. PESCH 2009). Na língua portuguesa ainda há certa confusão terminológica ao se lidar com esse tipo de literatura. Fala-se de literatura fantástica ou de romance de fantasia, sem que haja uma especificação ao gênero da *Fantasy*.

<sup>8</sup> Cf. <[http://www.amazon.de/s/ref=nb\\_sb\\_noss\\_1?\\_\\_mk\\_de\\_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&url=node%3D142&field-keywords=walter+moers+zamonien&rh=n%3A186606%2Cn%3A142%2Ck%3Awalter+moers+zamonien](http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss_1?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&url=node%3D142&field-keywords=walter+moers+zamonien&rh=n%3A186606%2Cn%3A142%2Ck%3Awalter+moers+zamonien)> (09/03/2014)

maneira inesperada, com uma missão. Essa missão exigirá dele que abandone sua vida e seu universo particular para que saia em uma jornada, normalmente longa e por territórios distantes e desconhecidos. Durante sua jornada, o herói irá enfrentar diversos desafios, porém contará com auxílio e com a proteção de personagens que surgirão em seu caminho. Depois de se deparar com os mais inusitados imprevistos, o herói há de superar as adversidades e cumprir sua missão. Satisfeito e recompensado por todos seus feitos, ele volta mais amadurecido e, de certa forma, modificado ao seu universo inicial.

A *quest* apresenta, portanto, um movimento cíclico iniciado com a partida e finalizado com o retorno do herói. O objetivo de sua jornada é, em primeira instância, coletivo. O herói há de cumprir sua missão por um bem maior de um povo ou até mesmo de todo o mundo. No entanto, há também um objetivo centrado no indivíduo, pois as provações, às quais ele será submetido farão com que ele próprio se modifique (cf. PESCH 2009: 169).

O “final feliz” da *Fantasy* é, como se pode ver, previsto e esperado pelo leitor. Não caberia no esquema narrativo que o personagem principal eventualmente falhe em sua missão ou que ele sucumba e morra em um de seus desafios mortais. J. R. R. TOLKIEN (2006: 77), cujas obras acabaram por se tornar o modelo de romance para o gênero, afirma que o final feliz não só é constitutivo da *Fantasy*, como também é indicador da qualidade literária da obra:

[...] O sinal de uma boa história de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo, é que, não importa quão desvairados sejam seus eventos, quão fantásticas ou terríveis as aventuras, ela pode proporcionar à criança ou ao adulto que a escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão de fôlego, um batimento e ânimo no coração, próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes como aqueles dados por qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar.

No modelo esquemático da *quest*, comumente o protagonista da narrativa parte em busca de algo valioso ou simbólico. Esse “algo” remete quase sempre a um objeto real, como um anel, um tesouro; ou então, a algo simbólico e abstrato, como o bem da humanidade, a salvação do mundo ou o amor. Todavia, no caso da jornada de Mythenmetz, esse quadro inverte-se na narrativa: o protagonista já tem o objeto valioso em suas mãos – o manuscrito – procurando então, o escritor que concebeu aquela obra. Durante a jornada forma-se outro escritor, o próprio protagonista. Essa

*quest* transforma-se, por sua vez, em um processo de formação, cujo final o leitor já conhece, pois o próprio Mythenmetz apresenta-se como escritor do livro e autor consagrado (cf. HANUSCHEK 2011: 50-51).

No entanto, a jornada de Mythenmetz não completa o movimento cíclico com o retorno a sua terra natal. É possível supor que o protagonista retorne a Lindwurmfest e que lá ele escreva o seu grande romance, porém essa ação não se realiza durante a narrativa, que se encerra com a fuga de Mythenmetz da cidade de Buchhaim enquanto esta é consumida pelo fogo causado após uma grande disputa com “Phistomefel Smeik”, o grande antagonista da narrativa.

“Phistomefel Smeik” é o livreiro mais poderoso de Buchhaim, que secretamente manipula e administra todo o mercado editorial de Zamonien. É ele quem define o que é boa ou má literatura, o que será vendido ou não, qual escritor receberá destaque e qual será completamente esquecido pelo público. É inevitável associar a figura de “Phistomefel Smeik” a uma outra figura da literatura alemã que representa o mal ardiloso, Mephistofeles. Isso devido ao anagrama a partir do qual foi criado o nome do personagem (cf. FESLER 2008: 61-62). O antagonismo entre Smeik e Mythenmetz se dá por causa do manuscrito que o Lindwurm tem em mãos. Sua qualidade literária é tão grande que seria capaz de destruir todo o mercado literário que Smeik comanda.

Dentro desse contexto, MATTENKLOTT (2003: 48) identifica um segundo motivo central da *Fantasy*: a eterna luta entre o bem e o mal: “Das Böse erscheint dabei oft [...] als allgegenwärtig drohende, schwer zu fassende, gesichtslose Macht. Es wird als gewaltige Übermacht gezeichnet, denn wenn es sich auch in einer Person konzentriert, so verfügt es doch über unzählige ergebene Helfershelfer.”. No romance de Walter Moers, essa figura representativa do mal surge inicialmente no personagem “Schattenkönig”<sup>9</sup>, um monstro que habita as catacumbas de Buchhaim, um labirinto infinito de estantes de livros. No desenvolver da trama elucida-se que essa interpretação inicial é errônea e que Phistomefel Smeik é de fato o personagem maléfico da narrativa

---

<sup>9</sup> Personagem de grande importância para a narrativa. O leitor descobre no final do romance que Schattenkönig é o autor do aclamado manuscrito. Ele foi um dia humano, um escritor muito talentoso que partiu para Buchhaim na intenção de publicar seu manuscrito. No entanto, Smeik decidiu bani-lo da cidade, transformando-o em um monstro: uma criatura feita a partir de livros e órgãos de outros seres, que deveria viver nos labirintos de livros que constituem as catacumbas de Buchhaim.

e estabelece seu antagonismo não só com relação ao protagonista Mythenmetz, como também a Schattenkönig.

Tratemos agora do cenário no qual a história de Mythenmetz se passa. Um continente fictício denominado “Zamonien” é o palco de todas as aventuras vividas pelo protagonista. Nesse universo vivem seres completamente desconhecidos para nós, leitores: “Lindwürme”, “Bücherjäger”, “Buchlinge”, “Lebende Zeitungen”, “Fhernhachenzwerge”, “Eydeete”, “Haifischmaden”, “Schweinsäugleine”, entre tantos outros. Completam esse cenário uma fortaleza de dragões escritores, uma cidade feita de livros, labirintos subterrâneos que mais se assemelham a uma biblioteca infinita, laboratórios para experimentos dos “Buchimisten”, um castelo habitado por sombras e livros que estão vivos e sonham com o dia em que serão lidos. Em Zamonien fala-se “zamonisch”, um idioma do qual não há registros no mundo “real” do leitor. Lá regem outras leis, que não as nossas.

Walter Moers cria em Zamonien um “Anderswelt”, um mundo completo e complexo, inventado pelo autor em seus mínimos detalhes. Tudo nesse universo bastante característico da *Fantasy* pode ser criado, contanto que a construção do espaço ficcional seja lógica, consistente, coerente e coesa (cf. SOLMS 1994: 20).

Naturalmente nem tudo é criado exclusivamente pelo autor, pois muito do universo ficcional é construído a partir daquilo que já é conhecido como algo elementar da vida: a mudança das estações, o tempo, os fenômenos naturais, a necessidade das personagens dormirem e se alimentarem, etc. Grande parte do cenário inventado é, inclusive, parte do mundo real, como flores, pedras, montanhas, colinas, cavernas, campos, cidades, etc. (cf. FESLER 2008: 10-11).

Quando o leitor é introduzido no “Anderswelt”, há inicialmente uma quebra da continuidade espacial, uma vez que se trata de outro mundo bastante diferente daquele com o qual o leitor está familiarizado. Ao mesmo tempo, é interrompida a continuidade temporal, remetendo-se frequentemente a um passado longínquo e também desconhecido pelo leitor, de maneira que se faz necessário preenchê-lo com informações da nova realidade ficcional. A retomada do passado aponta para tempos pré-industriais, eventualmente medievais, quando a natureza ainda era intocada por homens e regida por forças maiores, muitas vezes míticas (ibid.: 11).

Em *Die Stadt der träumenden Bücher* não há datação específica, mas estão implícitos tempos passados, pois os personagens locomovem-se através de animais, quando não a pé; a vida cotidiana dos habitantes de Zamonien acontece sem grande uso de tecnologia; as figuras secundárias vivem de trabalhos manuais, agricultura ou arte; e quando há cenas de luta, os personagens estão munidos frequentemente apenas de suas mãos ou então, de aparatos muito simples e antiquados (cf. FESLER 2008: 42).

Um suporte textual bastante utilizado na *Fantasy* para sustentar a referência temporal a um momento histórico passado é o estilo linguístico adotado pelo autor. Frequentemente são utilizadas formas linguísticas elevadas, arcaicas e pouco usuais, que por um lado causam estranhamento ao leitor, mas, por outro, aproximam-no do universo fictício. Walter Moers, no entanto, não faz uso desse recurso em nenhum de seus romances. Pelo contrário, o autor preza por um uso atual, irreverente e informal da língua alemã. Expressões e gírias modernas e atuais são encontradas a cada página de suas obras, tanto em diálogos entre personagens, como em descrições de cenário (cf. FESLER 2008: 94). Um pequeno exemplo do registro coloquial bastante atual utilizado por Moers pode ser lido no trecho a seguir, quando Mythenmetz está prestes a receber o misterioso manuscrito no leito de morte de seu padrinho literário:

[...] Ich muss es hier gestehen, dachte ich etwas Unerhörtes. Denn was mir im nächsten Augenblick durch den Kopf ging, war im exakten Wortlaut: "Hoffentlich kratzt er jetzt nicht ab, bevor er mir erzählt hat, was in diesem verdammten Brief stand."  
Nein, ich dachte nicht "Hoffentlich stirbt er nicht" oder "du musst leben, Dichtpate!" oder so etwas ähnliches, sondern obenstehenden Satz, und ich schäme mich bis auf den heutigen Tag, dass darin das Wort "abkratzen" vorkam. (MOERS 2008:18)

Sua forma de lidar com a língua alemã mostra-se tanto mais criativa e irreverente ao se analisar os neologismos e as brincadeiras que o autor faz com palavras e seus significados para nomear personagens, espécies de habitantes de Zamonien, assim como cenários do continente. Tomem-se, como exemplo, os termos utilizados em alemão para designar pessoas ávidas por leitura: "Bücherwürmer" e "Leseratten". Estes não indicam personagens que encontram prazer no ato da leitura, mas sim, figuras reais encontradas nas catacumbas da cidade dos livros e que representam um perigo genuíno aos passantes desavisados (cf. FESLER 2008: 37).

O processo de composição de palavras, ao qual Moers recorre para denominar personagens é tematizado diversas vezes em seus romances. Um exemplo é um dos monstros retratados nas catacumbas de Buchhaim: a “Spinxxxxe”, uma aranha gigante que possui dezesseis patas. Em uma nota de rodapé, encontra-se um comentário a respeito da ortografia do termo na língua alemã, feita pelo suposto tradutor do romance, no caso Walter Moers (MOERS 2008: 190):

Im Zamonischen Alphabet gibt es einen Buchstaben, der Vielbeinigkeit symbolisiert und der in jedem Namen einer Daseinsform vorkommt, die über mehr als acht Beine verfügt. Ein solcher Buchstabe fehlt in unserem Alphabet, daher mußte ich mir mit der vielfachen Verwendung des Buchstaben X behelfen, die meiner Meinung nach recht schön Sechzehnbeinigkeit symbolisiert. Das heißt aber nicht, daß man alle vier X aussprechen muß. Sprechen Sie den Namen der Spinxxxxe einfach so aus, als hätte er nur ein X.

O registro coloquial da linguagem nos romances de Moers, a informalidade de sua escrita, assim como a criação de neologismos, ou mesmo a atribuição de novo sentido a termos da língua alemã já conhecidos pelo leitor servem inicialmente de suporte ao caráter humorístico e satírico de seus textos, marca registrada do autor desde a publicação de seus primeiros quadrinhos. Embora o humor e a sátira distanciem seus romances das convenções da *Fantasy*, na qual o tom sério geralmente prevalece, esses elementos ressaltam a originalidade e o potencial criativo de Walter Moers.

Nota-se também que o humor em *Die Stadt der träumenden Bücher* é construído principalmente a partir de referências encontradas na diegese ao nosso mundo real. Diferente de muitas obras da *Fantasy*, nas quais o “Anderswelt” apresenta-se como um universo distante, inacessível e até mesmo como um cenário já extinto do mundo que conhecemos, Zamonien é bastante próxima do leitor: um continente dentro de um mundo que não é tão diferente do nosso, até mesmo se compararmos os mapas desse universo fictício com o nosso mapa-múndi “real”<sup>10</sup>. Um continente no qual podemos

<sup>10</sup> A topografia de Zamonien é documentada visualmente através de doze mapas, divididos nos romances de Moers. No primeiro romance, *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* (MOERS 2002: 10-11), encontra-se uma representação continente fictício: “Zamonien und seine weitere Umgebung“. De acordo com o mapa pode-se ver Zamonien representada em um mapa-múndi, o que indica ao leitor que este continente faz parte do mesmo planeta que ele habita. Nesse mapa estão ilustrados continentes inteiramente fictícios (“Ü”, “Unland”, “Mumien”, “Yhöll”, “Nafklathu”, “Perm”, “Urien”, “Go”, “Zamonien”), continentes reais (Amerika, Südamerika, Afrika, Asien, Australien) e algumas ilhas, cujos nomes podem ser associados a ilhas reais (“Kalt”/Ártico, “Eisland”/Antártida,

reconhecer hábitos, instituições, personalidades, ciências, artes e também escritores consagrados da literatura mundial que conhecemos da nossa própria realidade.

É nesse ponto que chegamos ao aspecto mais inovador da *Fantasy* de Walter Moers: o jogo com a ficcionalidade a partir de elementos metaficcionais.

## ○ humor a partir do jogo com a ficcionalidade

A temática da literatura e da escrita literária, de escritores e leitores, tão recorrente na literatura pós-moderna também se faz notar na *Fantasy*, seja ela voltada para o público jovem ou adulto. Walter Moers e seus romances de Zamonien são um exemplo bastante claro desse fenômeno.

Uma vez que *Die Stadt der träumenden Bücher* tem a literatura como eixo temático central, é inevitável que se estabeleçam relações intertextuais com outras obras literárias. Da mesma maneira, identifica-se uma clara referência à literatura, à escrita literária e ao próprio texto que o leitor tem em mãos. Trata-se de uma literatura que tematiza a própria literatura, ou seja, uma metaficção.

Segundo BÖHN (2010: 11), textos ficcionais e não ficcionais tem algo em comum: ambos se referem a fatos e acontecimentos, ou seja, a algo do mundo. A diferença entre ficção e não ficção consistiria, principalmente, nas exigências com relação ao caráter de verdade das asserções feitas pelo escritor de uma obra. Em contrapartida, a metaficção não se refere exclusivamente ao mundo, e sim, ao próprio texto e às características da ficcionalidade. O principal elemento constitutivo de obras metaficcionais é, portanto, a autorreferencialidade. Em outras palavras, a literatura fala de si mesma.

Muitos são os exemplos que apontam para o caráter metaficcional de *Die Stadt der träumenden Bücher*: a composição dos nomes das personagens, digressões do protagonista que tratam de gêneros literários e da escrita de romances, referências a lugares fictícios de outras obras literárias, paralelos com personagens consagradas da

---

“Grünland”/Groenlândia, “Kleintroll”/Islândia, “Großtroll”/Escandinávia). O continente de Zamonien é, dessa forma, integrado em um mundo que não nos é de todo desconhecido (Cf. LEMBKE 2011: 91-93).

literatura mundial, anagramas a partir de nomes de escritores consagrados, referências ou citações diretas a obras clássicas da literatura mundial, assim como paródias das mesmas, entre outros. Tratarei brevemente desses aspectos apresentando alguns exemplos tirados desse romance, a começar pelos nomes dos personagens.

Existem algumas figuras que apresentam já na composição de seus nomes uma referência direta à literatura e à escrita literária. É o caso de Hildegunst von Mythenmetz. A palavra “Mythenmetz” é um composto a partir de “Mythen” e “Steinmetz”. Atribui-se ao escritor, no caso, o protagonista, a função de talhar os mitos de forma artesanal, de construir de maneira quase que manual as suas palavras e ideias em narrativas. O mesmo se dá com o nome do padrinho literário de Mythenmetz “Danzelot von Silbendrechsler”. O nome do personagem é composto a partir dos termos “Silben” e “Drechsler” que também associam o trabalho da escrita literária à arte artesanal (cf. LEMBKE 2011: 23).

Em diversos momentos da história, Mythenmetz, um escritor em formação, tece comentários a respeito de diferentes gêneros literários ou então, de certas correntes e tendências literárias. É o que acontece, por exemplo, em determinado momento da narrativa, no qual Mythenmetz chega ao “Schloss Schattenhall” – a reclusa e assustadora moradia do “Schattenkönig”. O personagem encontra-se do lado de fora do castelo e reflete sobre a situação em que se encontra. Ele reconhece então, elementos narrativos característicos da literatura trivial (na obra descrita como “Schauerliteratur”) e resolve comportar-se de maneira mais esperta do que as personagens de tais narrativas fariam:

Es gibt etliche Werke der Zamonischen Schauerliteratur, in denen der Held in eine ähnliche Situation gerät. Eine Situation, in der man als Leser am liebsten das Buch anschreien möchte: "Geh nicht! Geh da bloß nicht rein, du Idiot! Das ist eine Falle!" Aber dann läßt man das Buch sinken, lehnt sich zurück und denkt: "He – wieso eigentlich nicht? Soll er doch reingehen! Da drinnen lauert bestimmt eine hundertbeinige Riesenspinne, die ihn in einen Kokon einwickeln will oder so was – das wird bestimmt lustig. Das ist schließlich ein Held der Zamonischen Schauerliteratur, der muß das aushalten können". Und er geht natürlich rein, der Held der Zamonischen Schauerliteratur, gegen jede Vernunft, und prompt wird er von einer hundertbeinigen Riesenspinne in einen Kokon entwickelt oder so was. Aber nicht mit mir! Ich würde nicht hineingehen. Ich war gebrannt und fallengeprüft durch schmerzliche Erfahrung, ich war kein stupider Held, der zur Befriedigung niedriger Unterhaltungsbedürfnisse sein Leben riskierte! Nein, ich würde nicht wirklich hineingehen – ich würde nur ein bißchen hineingehen. Denn was konnte daran schon verkehrt sein? [...] (MOERS 2008: 324)



O personagem-narrador acaba por se comportar como qualquer outro protagonista desse tipo de literatura esquemática e trivial, o que traz um efeito cômico aos comentários irônicos a respeito da “Schauerliteratur”.

*Die Stadt der träumenden Bücher* apresenta três cenários diferentes para o desenrolar do enredo: a “Lindwurmfeste”, local de nascimento de Mythenmetz, onde todos os habitantes se dedicam à literatura e às questões estéticas, sem se preocupar com questões práticas e cotidianas e nem mesmo com o mercado editorial; a cidade de “Buchhaim”, onde todo o mercado literário está em efervescência, e, por fim, as catacumbas de “Buchhaim”, uma biblioteca subterrânea infindável, onde os maiores tesouros da literatura de Zamonien podem ser encontrados. É nesse último lugar que se passa a maior parte do romance.

A partir desses três diferentes cenários, identificamos referências intertextuais a outras obras da literatura fantástica: a Lindwurmfeste assemelha-s à torre de Marfim em *Unendliche Geschichte* (1979), de Michael Ende. Um local recluso, onde reside a Imperatriz-Menina e o único lugar em Fantasia que ainda está protegido e preservado do Nada que assola o reino. As inúmeras livrarias e bibliotecas de Buchhaim, assim como os corredores infindáveis repletos de estantes de livros nas catacumbas subterrâneas da cidade remetem imediatamente à simbólica *Biblioteca de Babel* (1944), de Jorge Luis Borges, ou mesmo à misteriosa biblioteca do mosteiro beneditino representada em *O nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco (Cf. GOSLAR 2011).

Outros exemplos de referência intertextual podem ser encontrados na clara menção a personagens literários conhecidos de outras obras. É o caso, por exemplo, da relação entre Phistomefel Smeik e Mephistofeles, como mencionado anteriormente. Tal paralelo pode também ser estabelecido entre a figura de Schattenkönig e o monstro de Frankenstein do romance de Mary Shelley. Ambos são criaturas concebidas em um laboratório e escoraçadas por seus criadores. Ambos os monstros ressentem-se, são vistos como criaturas abjetas e, por fim, procuram a vingança, causando sofrimento a seus respectivos criadores (cf. SCHÄBLER 2011).

É, no entanto, em um tipo de criatura de Zamonien que podem ser encontrados os maiores exemplos de intertextualidade e de manifestação da metaficcionalidade em *Die Stadt der träumenden Bücher*, os “Buchlinge”. Estas são criaturas parecidas com ciclopes, que vivem no subterrâneo de Buchhaim e que sobrevivem da literatura. Para

eles, tudo gira em torno de livros e leituras, de maneira que até sua alimentação é realizada por meio da leitura. Cada uma dessas criaturas é batizada com o nome de um escritor de Zamonien e, a partir desse momento, ele deverá dedicar sua vida ao estudo e à memorização das obras desse escritor<sup>11</sup>.

Ao nos depararmos com alguns nomes desses personagens, podemos reconhecer anagramas formados a partir de nomes de escritores mundialmente conhecidos: “Ojahnn Golgo van Fontheweg” (Johann Wolfgang von Goethe), “Gofid Letterkerl” (Gottfried Keller), “Perla La Gadeon” (Edgar Allan Poe), “Ali Aria Ejmirner” (Rainer Maria Rilke), “Eseila Wimpershlaak” (William Shakespeare), entre outros<sup>12</sup>.

Esses personagens são, na maioria das vezes, apresentados ao leitor juntamente com uma citação de alguma de suas obras e, não raro, seguem-se comentários pessoais do narrador com relação a esses escritores. É o caso do Buchling “Ojahnn Golgo van Fontheweg”, quando este se apresenta a Mythenmetz e recita alguns versos de sua obra mais conhecida:

[...]

**"Die Frage scheint mir klein**

**Für einen, der das Wort so sehr verachtet,**

**Der, weit entfernt von allem Schein,**

**Nur in der Wesen Tiefe trachtet. «**

Ich versuchte die Ansprache des Gnoms zu deuten. [...] »Wie meinst du das? « fragte ich. »Sag doch einfach, wer du bist!« Er wagte sich noch weiter aus seiner Deckung hervor.

**» Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,**

**Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar.«**

Wieso kam mir das so bekannt vor? Moment mal! Das war ein Zitat! Ein Zitat von... von...

»Das war ein Zitat von Ojahnn Golgo van Fontheweg«, rief ich. Klar war das Fontheweg – dieser unerträgliche Platzhirsch der Zamonischen Klassik. Der Liebling aller Kritiker und der Schrecken aller Schulkinder. Das war eine Stelle aus **Weisenstein**, seinem bekanntesten Buch. [...]

[...]

»So ist es. Das ist mein Name.«

**»Dein Name? Du bist Ojahnn Golgo van Fontheweg? «**

**»Jawohl. Du kannst mich Golgo nennen, das tun alle!«**

<sup>11</sup> Podemos traçar aqui também um paralelo com personagens da ficção científica *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, os quais preservam as grandes obras literárias gravadas em suas mentes.

<sup>12</sup> A lista completa dos anagramas que surgem no romance, assim como o nome equivalente dos escritores pode ser encontrada em < [http://www.mythenmetz.de/zamonische\\_dichter.php](http://www.mythenmetz.de/zamonische_dichter.php)> (09/03/2014)

Prado, L. A. – Fantasia e metaficcionalidade nos romances de Zamonien

Ich war verwirrt. Fontheweg war seit neunhundert Jahren tot.<sup>13</sup>

(MOERS 2008: 210-211)

Os trechos citados *ipsis litteris* pelo “Buchling” são versos da cena “Quarto de Trabalho”, da tragédia *Faust*, de Goethe, na qual Mefisto apresenta-se a Fausto e lhe propõe e aposta (GOETHE 2004: 136-140). Fausto, no entanto, se chama em Zamonien “Weisenstein” e Goethe, “Golgo”. Golgo é, no continente de fictício de Zamonien, “der Lieblieng aller Kritiker umd der Schrecken aller Schulkinder”, o que talvez não se distancie tanto da figura do próprio Goethe em nosso mundo real.

Há também exemplos de citações que modificam o texto original, como em uma cena, na qual Ojahnn Golgo van Fontheweg declama um poema intitulado “Der Nurnenwald”, que remete imediatamente a *Ein Gleiches*, de Goethe<sup>14</sup>:

*Der Nurnenwald*

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch  
**Die Nurnen** schweigen im Walde  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch

*Ein Gleiches*

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
**Die Vögelein** schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

Há apenas uma pequena modificação na citação feita no romance de Walter Moers, que consiste na alteração do termo “Vögelein” por “Nurnen”, seres fictícios que se assemelham à madeira e que possuem oito patas. Essa é a forma encontrada pelo autor de “zamonizar” um poema tão conhecido na literatura alemã, para que ele possa ser inserido de maneira coerente no universo fictício de Zamonien (cf. GOSLAR 2011: 270). Nesse continente não há passarinhos voando e sim, “Nurnen”, seres estranhos, porém cabíveis a esse universo. A substituição dessa única palavra traz o leitor que começava a

<sup>13</sup> Grifos nossos.

<sup>14</sup> Grifos nossos. Disponível em:  
<[http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+\(Ausgabe+letzter+Haud.+1827\)/Lieder/Ein+gleiches](http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+(Ausgabe+letzter+Haud.+1827)/Lieder/Ein+gleiches)> (09/03/2014)

relacionar o poema com algo conhecido por ele em sua realidade de volta para o mundo inventado por Walter Moers.

## Conclusão

A partir desses exemplos pôde-se observar como Moers faz uso de recursos da intertextualidade e de elementos metaficcionais para estabelecer um jogo com a ficcionalidade e trazer humor para seus textos. Essa é a característica mais marcante de sua obra.

O jogo com a ficcionalidade vai além do texto, quando pensamos na ficção autoral criada por Moers no peritexto e em epitextos. Ao reiterar que não é autor de *Die Stadt der träumenden Bücher* e que um “Lindwurm” chamado Hildegunst von Mythenmetz é o autor legítimo dessas memórias, Moers faz uso de um recurso próprio da ficção: o de tratar algo inventado como se fosse real. Enquanto ele insiste em sua não autoria e na autobiografia de Mythenmetz, acaba por evocar todo o seu universo fictício, presentificando-o e expondo-o aos olhos dos leitores, de maneira que sua autoria seja apenas confirmada. Dessa maneira, ele acaba por chamar a atenção de seu leitor para o caráter de invenção de seu romance (cf. BUNIA 2010: 199)

Moers cita claramente suas fontes, ainda que elas estejam escondidas em anagramas ou em breves referências. Ao fazer uso desses recursos, ele convida seus leitores a participarem de um jogo de adivinha e a interagir com o texto. Se a intenção do autor é, por um lado, fazer uma brincadeira que leve seu leitor a abrir um sorriso ou até mesmo a dar risada, por outro lado, Moers também chama a atenção de seu leitor para o caráter de construção intertextual de seu romance, instigando-o a manter uma postura atenta a possíveis referências e associações do mundo inventado ao mundo real.

Walter Moers desconstrói textos amplamente conhecidos, para construí-los novamente em cima de uma nova base de significado. Dessa maneira, ele conduz seus leitores para que eles estabeleçam relações com tudo aquilo que já leram e com seus conhecimentos a respeito da literatura. As relações intertextuais são inúmeras, assim como as associações feitas pelos leitores a partir do confronto com essas referências.

A leitura dos romances de Moers é uma leitura leve, divertida, dinâmica e bastante instigante. Além disso, muitas camadas de leitura – umas mais superficiais, outras mais profundas –, abrem-se para aquele leitor mais atento. A leitura de *Die Stadt der träumenden Bücher* não pressupõe que todas as referências intertextuais e os mecanismos metaficcionais sejam identificados pelo leitor para que o livro cumpra seu objetivo: entreter e transportar-nos a um mundo onde tudo é possível, inclusive acompanhar as aventuras de um dragão-escritor que se tornou amigo de Goethe e Keller, os quais ainda estão vivos em algum lugar nas catacumbas da Cidade dos Livros Sonhadores.

## Referências bibliográficas

- BÖHN, Andreas. Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: BAREIS, A. / GRUB, F. T. (org). *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kaleidogramme 57, 2010. 11– 34.
- BUNIA, Remigius. Mythenmetz & Moers in der Stadt der Träumenden Bücher – Erfundenheit, Fiktion und Epitext. In: BAREIS, A. / GRUB, F. T. (org). *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kaleidogramme 57, 2010. 189– 201.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*, New York, 1949.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FESLER, Mario. *Die Zamonien-Romane von Walter Moers als zeitgenössische Vertreter der Gattung Fantasy*. Norderstedt, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Fiktion und Diktion*. München: Wilhelm Fink, 1992.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: Uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOSLAR, Tim-Florian. Zurück nach Arkadien. Die Kulturlandschaften Zamonien in “Die Stadt der träumenden Bücher“. In: Lemnke, Gerrit (org.). *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R unipress GmbH, 2011. 261-280.
- HANUSCHEK, Sven. Die Antworten auf fast alle Fragen von heute stehen in alten Büchern. Trivialdramaturgie und ihre Rettung in Walter Moers' Zamonien-Romane. In: LEMKE, Gerrit (org.). *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R unipress GmbH, 2011. 45-58.
- LEMBKE, Gerrit. "Hier fängt die Geschichte an". Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R Unipress GmbH, 2011. 15-41.
- MATTENKLOTT, Gundel. Harry Potter – phantastische Kinderliteratur. Auf den Spuren eines globalen Erfolgs. In: *Stimmen der Zeit*, 221. Band, Freiburg 2003. 39-51.

- MOERS, Walter. *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär*. Die halben Lebenserinnerungen eines Seebären; mit zahlreichen Illustrationen und unter Benutzung des "Lexikons der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung" von Prof. Dr. Abdul Nachtigaller. Frankfurt a. M.: Wilhelm Goldmann Verlag, 2002. [1999].
- \_\_\_\_\_. *Die Stadt der Träumenden Bücher*. Ein Roman aus Zamonien von Hildegunst von Mythenmetz. Aus dem Zamonischen übertragen und illustriert von Walter Moers. München: Piper, 2008. [2004].
- PESCH, Helmut W. *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Köln: Eigenverlag, 2009. Disponível em <http://www.helmutwpesch.de/downloads.htm> (09/03/2014)
- SCHÄBLER, Daniel. Frankenstein und die Folgen. Zur Poetik des Monströsen bei Walter Moers. In: LEMNKE, Gerrit (org.). *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R unipress GmbH, 2011. 139-156.
- SOLMS, Wilhelm. Einfach Phantastisch. Von der Wundererzählung zur phantastischen Literatur. In: LEBLANC, Thomas. SOLMS, Wilhelm (org.). *Phantastische Welten. Märchen. Mythen Fantasy*. Regensburg: Erich Röth Verlag, 1994. 9-22.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva: São Paulo, 2008.
- TOLKIEN, J.R.R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

recebido em: 10/03/2014

aceito em: 17/05/2014

# Autobiographie, Autofiktion, Metafiktion und Literatur. Der Fall *Stadt der Engel* von Christa Wolf

[Autobiography, autofiction, metafiction and literature. The case of *Stadt der Engel* by Christa Wolf]

Celeste Ribeiro de Sousa<sup>1</sup>

**Abstract:** The key issue of the book *Stadt der Engel* by Christa Wolf (1929-2011) revolves around the apprehension of reality nowadays. In this work, published in 2010, there is a simple and irrelevant plot which functions, however, as a narrative frame to support all the modes of discourse present in the text: the romanesque, the historical, the autobiographical. There is even a surreal presence of a guardian angel who helps the female protagonist to withstand the vicissitudes of a foreign country and, in particular, to deal with the “discovery” of her own past as informal collaborator of the former GDR secret police (STASI). This essay aims to show how all these discourses are articulated in one literary tissue.

**Keywords:** autobiography; autofiction; metafiction; RDA

**Resumo:** O tema da obra *Stadt der Engel*, de Christa Wolf (1929-2011), gira em torno da problemática apreensão do real nos dias de hoje. Há nesta obra, publicada em 2010, uma ação curta e irrelevante que constitui, contudo, uma moldura narrativa a sustentar todos os discursos presentes no texto: o romanesco, o histórico, o autobiográfico. Há até a presença surreal de um anjo protetor que ajuda a protagonista a suportar as vicissitudes de uma estrangeira em terras estranhas e, em particular, a descoberta de seu passado como membro colaborador informal da outrora polícia secreta da DDR (Stasi). Este ensaio objetiva mostrar como todos esses discursos se articulam na forma de um tecido literário.

**Palavras-chave:** autobiografia; autoficção; metaficção; RDA.

**Zusammenfassung:** Hauptthema des Buches *Stadt der Engel* von Christa Wolf (1929-2011) ist die problematische Feststellung der Realität in unseren heutigen Tagen. Dieses Buch, veröffentlicht im Jahr 2010, stellt eine kurze und unbedeutende Handlung dar, welche jedoch als

---

<sup>1</sup> Post-doc in Literaturtheorie und Komparatistik, Universität São Paulo. Sie leitet die Forschungsgruppe RELLIBRA (Linguistische und literarische Beziehungen Brasilien-Deutschland) - [www.rellibra.com.br](http://www.rellibra.com.br) – und ist tätig in der Post-Graduierung (deutsche Literatur) an der FFLCH der Universität São Paulo. Email: [celeste@usp.br](mailto:celeste@usp.br). Dieses Essay wurde in portugiesischer Sprache mit ein paar Veränderungen am 24.04.2012 beim Seminar “GT Literaturas Estrangeiras ANPOLL” an der UNESP - São José do Rio Preto und am 17.10.2013 beim “1. Simpósio de Literatura Alemã: Literatura contemporânea” an der USP vorgelesen.

ein Erzählrahmen funktioniert, der alle Diskurse im Text stützt: den romanhaften, den historischen, den autobiographischen. Sogar die surrealistische Figur eines Schutzengels wird dem Leser geboten, eine Figur, die der Protagonistin als Ausländerin in einem fremden Land hilft, Schicksalsschläge wie die „Entdeckung“ der eigenen Vergangenheit als IM Margarete der Stasi zu überwinden. Absicht dieses Essays ist es zu zeigen, wie alle diese Diskurse im Text zu einem literarischen Gewebe artikuliert werden.

**Stichwörter:** Autobiographie; Autofiktion; Metafiktion; RDA

## Historischer Kontext

Vor 25 Jahren ist die Berliner Mauer gefallen. Die beiden deutschen Staaten wurden unter der Führung der BRD vereinigt. Die Sowjetunion zerfiel in einzelne Republiken. Der Kommunismus wurde in Frage gestellt. Viele Deutsche wurden glücklich. Andere wurden es nicht. Einige glaubten weiter an die Ideale der Solidarität und Gleichheit der DDR. Manche sahen die Vereinigung als eine große wirtschaftliche Belastung für die BRD. Viele Menschen hatten gehofft und erwartet, dass sich die Wiedervereinigung sehr schnell vollziehen würde, tatsächlich aber war es ein langer - und schwieriger - Prozess, der auch heute noch nicht ganz abgeschlossen ist. Echos von diesem schwierigen Prozess sind noch in Christa Wolfs letztem Buch *Die Stadt der Engel* (2010) zu hören.

Zur Zeit der Veröffentlichung des Buches *Stadt der Engel* gab es in ganz Deutschland große Erwartungen in Bezug auf die frühere DDR-Schriftstellerin. Vom westlichen Gesichtspunkt aus glaubten und wollten die meisten, dass sie eine vermutliche politische/ethische Schuld in einem Buch erklären würde. Aber sie tat es nicht. Christa Wolf ist am 1. Dezember 2011 gestorben, ohne ein *mea culpa* in den alten Bundesländern zu machen. Was sie in ihrem letzten Buch *Stadt der Engel* den Lesern anbietet, ist ein literarisches „Gewebe“, ein poetisches Experiment, in dessen Bau sie versucht, ihre eigene Identität möglichst gut zu verstehen.

Tatsächlich war Christa Wolf der Star der Literatur in der ehemaligen DDR.<sup>2</sup> Anlässlich ihres Todes bezeichnete sie *Der Spiegel* als die Schriftstellerin, die die

---

<sup>2</sup> Christa Wolf wurde in der Tat während ihrer literarischen Karriere mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt. Die wichtigsten von ihnen sind: der Heinrich-Mann-Preis, 1963; der Theodor-Fontane-Preis des Pandaemonium, São Paulo, v. 17, n. 23, Jun./2014, p. 119-137



Hoffnungen und Niederlagen einer ganzen Generation erlebt hatte. Daher wurde sie von der Öffentlichkeit sehr geliebt, einer Öffentlichkeit, die sie in ein "literarisches Denkmal" verwandelt hatte, was nur sehr wenigen nach der „Wende“<sup>3</sup> gelungen ist.

Einige kurze Bemerkungen über die historische Person Christa Wolf sind nötig, um einen Vergleich zwischen ihr und der namenlosen Protagonistin der *Stadt der Engel* schließen zu können. Christa Wolf, geborene Ihlenfeld, lebte in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik und gehörte während vierzig Jahren (von 1949 bis 1989) der SED an, der einzigen Partei im Lande. Sie wurde am 18. März 1929 in Landsberg an der Warthe, heute Polen, geboren. Nach 1945 flohen ihre Eltern nach Mecklenburg-Vorpommern. Von 1949 bis 1953 studierte sie in Jena und Leipzig unter der Leitung von Hans Mayer, einem berühmten Germanisten des Landes. Schon zu dieser Zeit hatte sie sich der Partei angeschlossen. Im März 1959 nahm sie an einem politischen Treffen in Ost-Berlin teil, wo sie als Geheime Informantin (GI) der Stasi (Abkürzung für Staatssicherheit, d.h. für die Geheimpolizei in der DDR), unter dem Decknamen "Margarete" angeworben wurde. Ab dann begann sie dem Regime Informationen über Intellektuelle und Schriftsteller zu geben.

Die Beziehungen zwischen Christa Wolf und der Stasi aber sollten sich bald ändern, als sie sich 1965 bei einem Treffen der Partei gegen die Zensur und gegen die steifen Regeln des sozialistischen Realismus (den in der Sowjet-Union offiziellen

---

Bezirk Potsdam, 1972; der Georg-Büchner-Preis, 1980; der Schiller-Gedächtnis-Preis, 1983; der Österreichische Staatspreis für Europäische Literatur, 1985; der Nationalpreis 1. Klasse der DDR, 1987; der Geschwister-Scholl-Preis, auch im Jahre 1987; die Ehrendoktorwürde der Universität Hildesheim, 1990; der Elisabeth-Langgässer-Literaturpreis, 1999; der Nelly-Sachs-Preis, auch im Jahre 1999; der Deutsche Bücherpreis, 2002; der Thomas-Mann-Preis, 2010; der Uwe-Johnson-Preis, auch im Jahr 2010 und die Auszeichnung "Hörkules" im Jahr 2011 für *Die Stadt der Engel*. Ins brasilianische Portugiesisch wurden zwei der Bücher von Christa Wolf bereits übersetzt: *Nachdenken über Christa T.*, von 1968 (*Em busca de Christa T.*, 1975) und *Kassandra*, von 1983 (*Cassandra*, 1990). Ins europäische Portugiesisch wurden auch folgende Texte übertragen: *Störfall. Nachrichten eines Tages*, von 1987 (*Acidente: notícias de um dia*, de 1990); *Medea: Stimmen*, von 1996 (*Medea: vozes*, 1996); *Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten*, von 1974 (*Unter den Linden – três histórias inverossímeis*, 1991).

<sup>3</sup> „Wende“: Bezeichnung für die Zeitperiode, die sich vom 9. November 1989, als die Mauer gestürzt wurde, bis zur offiziellen Anerkennung der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 erstreckt. In der Deutschen Demokratischen Republik wurde „Wende“ im Sinne von Endstation in einer Rede von Egon Kreuz, dem Übergangspräsidenten des Landes, zum ersten Mal am 18. Oktober 1989 benutzt. ([http://de.wikipedia.org/wiki/Egon\\_Krenz](http://de.wikipedia.org/wiki/Egon_Krenz)). In der Bundesrepublik Deutschland wurde der Begriff zuerst im August 1981 vom Vizekanzler Hans-Dietrich Genscher gebraucht. ([http://de.wikipedia.org/wiki/Wende\\_\(Bundesrepublik\\_Deutschland\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Wende_(Bundesrepublik_Deutschland))).

Sousa, Celeste Ribeiro de – Autobiographie, Autofiktion

Kunststil von 1930 bis 1960<sup>4</sup>) positionierte. Christa Wolf war also Mitarbeiterin der Stasi und später auch ihr Opfer, weil sie sozusagen eine Art „Dissidentin“ aus Sicht der DDR wurde. Als sie nach einiger Anstrengung das Buch *Nachdenken über Christa T.* (1968) in einem kleinen Verlag veröffentlichte, wurde sie selbst schon bespitzelt.

1976 wurde der Dichter Wolf Biermann aus der DDR ausgebürgert und Christa Wolf unterschrieb den Protestbrief gegen seine Verbannung, was ihre Marginalisierung durch das Regime noch vergrößerte. Am 3. Oktober 1990 wurde die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten offiziell besiegelt, aber die Mauer war bereits im Vorjahr, am 9. November 1989, gefallen und die Einrichtung der Gauck-Behörde (Stasi-Unterlagen-Behörde), d. h. der öffentliche Zugang zu den Akten der Geheimpolizei (zwischen Dezember 1989 und Januar 1990), öffnete auch Christa Wolfs geheimes Leben. Die Offenbarungen verursachten natürlich einen großen Skandal, ähnlich dem, der Günter Grass' Bekenntnis zur SS ausgelöst hatte.

Noch 1990 veröffentlichte Christa Wolf *Was bleibt*, ein autobiografisches ab 1979 geschriebenes Werk, wie die zwei Daten am Ende der Erzählung anzeigen. In diesem Werk beschreibt die Erzählerin das tägliche Ausspioniertwerden einer Schriftstellerin, die sich ganz am Ende des Textes mit der eigenen Protagonistin mit den folgenden Worten identifiziert:

Was sie daran hinderte, in ihrer literarischen und politischen Opposition, ihrer „leisen Dissidenz“ gegenüber dem SED-Regime [Sozialistische Einheitspartei Deutschlands] noch weiter zu gehen, weniger Kompromisse zu schließen und die Grenzen des für diesen Machtapparat noch Zumutbaren zu überschreiten, hat sie selbst genau gesehen, beschrieben, analysiert und kritisiert. (WOLF 2007)

Das Erscheinen dieses Buches auf dem Markt entfesselte in Deutschland eine breite Debatte über die Mittäterschaft, über die Mitschuld der Schriftsteller in den Regimen, in denen sie leben. Zahlreiche kritische Artikel wurden geschrieben, die die Autorin beschuldigten. Einige jedoch, wie Günter Grass, verteidigten sie. Tatsache aber war die

---

<sup>4</sup> Kurz gesagt, handelt es sich um einen normativen Stil, der dem literarischen Werk die Form eines Verwandlungszeuges der Gesellschaft nach sozialistischer Ideologie sichert. Auf diese Weise müssen alle literarischen Werke fleißige, emanzipierte, exemplarische Figuren darstellen, die immer für die Gemeinde und für die Revolution arbeiten.

ewige Frage: wie konnte Christa Wolf die Episode (die GI Margarete) vergessen haben? Warum hatte sie niemals darüber gesprochen?

Laut Uwe Wittstocks Rezension<sup>5</sup> hatte Christa Wolf im Mai 1992 Zugang zu den geheimen Dateien der Stasi über sich selbst, und auch zu denjenigen, die sie selbst als Margarete produziert hatte, was ein Schock für sie war, obwohl der Inhalt der Informationen nur Banalitäten enthielt. Laut Aussagen von Christa Wolf selbst aber waren diese Wochen die schwierigsten ihres Lebens.

Vielleicht hat sie deshalb im September 1992 eine Einladung zu einem neunmonatigen Aufenthalt in das Getty Center in Los Angeles angenommen, wo sie bis Mai 1993 geblieben ist. Sie befindet sich schon in Los Angeles, als sie von ihrer Tätigkeit bei der Stasi schreibt, und den Text in der *Berliner Zeitung* vom 21. Januar 1993 veröffentlichen lässt.

Am 25. Januar aber macht *Der Spiegel* bekannt, dass Christa Wolf in der Woche zuvor in der *Berliner Zeitung* erklärt hatte, dass sie 1959 von der Sicherheitspolizei als Geheime Informantin (GI) und als inoffizielle Mitarbeiterin (IM) angeworben wurde und es bis 1962 blieb. Der Artikel im *Spiegel* jedoch geht darüber hinaus und enthüllt auch, was die Schriftstellerin weggelassen hatte: dass sie den Decknamen Margarete führte, und dass sie der Geheimpolizei Informationen über Kollegen übergeben hatte.

Noch im Jahr 1993, um Spekulationen über den Gegenstand zu vermindern, lässt Christa Wolf den gesamten Inhalt der Unterlagen über sie unter dem Titel *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation* veröffentlichen. Im Jahr 2010 veröffentlicht sie ihr letztes Buch *Stadt der Engel oder oder The Overcoat of Dr. Freud* im Suhrkamp Verlag.

---

<sup>5</sup> “Im Mai 1992 hatte Christa Wolf in der Gauck-Behörde 42 Ordner eingesehen, die von der Stasi angelegt worden waren über die Versuche, sie auszuspionieren - ihre Opfer-Akten. Danach legte ihr die zuständige Mitarbeiterin, entgegen den Regeln der Behörde, einen schmalen Hefter mit Unterlagen vor, in der sie dreißig Jahre zuvor unter dem Decknamen ‚Margarete‘ geführt worden war - ihre Täter-Akte. Eine Verpflichtungserklärung gab es nicht, die Berichte enthielten Banalitäten. [...] Im Januar 1993, also lange nachdem man ihr die alten Spitzelberichte vertraulich vorgelegt hatte, machte sie von Kalifornien aus in einem Zeitungsartikel ihre Stasi-Episode öffentlich.“ (WITTSTOCK 2011)

## Literarischer Kontext

*Stadt der Engel* ist eine Erzählung vom Leben der anonymen deutschen Ich-Erzählerin während eines Stipendiums in der Stadt Los Angeles und von ihrer Beteiligung an der Stasi, also eine Art Antwort auf all die Aufregung, die 1993 um die Autorin gewachsen war. Das Buch könnte auch als eine Fortsetzung von Christa Wolfs *Kindheitsmuster* aus dem Jahr 1976 betrachtet werden, in dem sie durch die Verarbeitung von Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugend ihr Leben unter dem Nazi-Regime betrachtet. Hier versucht sie schon, in den komplexen Bildungsprozess ihres eigenen Werdens einzudringen, um das Gedächtnis und seine Verformungen der inneren und äußeren Realität in Frage zu stellen.

*Stadt der Engel* ist eine Erzählung von 415 Seiten, die mit der folgenden Warnung beginnt:

Alle Figuren in diesem Buch, mit Ausnahme der namentlich angeführten historischen Persönlichkeiten, sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebenso wenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen. (WOLF 2010: 6).

Jedoch wird *Stadt der Engel*, wie bereits erwähnt, durch eine namenlose Protagonistin erzählt, die sich in vielen Punkten des Textes mit der eigenen Schriftstellerin Wolf deckt. Warum hat Christa Wolf diese Warnung geschrieben, die uns unpassend erscheint? Um uns zu erinnern, dass autobiografische Texte unbedingt auch Fiktionen in einem höheren oder niedrigeren Grad sind? Oder um als vehemente literarische Strategie ein letztes Mal zu erklären, dass sie auf die schematischen Regeln des sozialistischen Realismus nicht antwortet?

In der Tat gehört die Erzählung keiner bestimmten Gattung an und in Christa Wolfs eigenen Worten ist sie ein (poetisches) Gewebe, das so gewebt ist, um der Realität möglichst nahezukommen:

Ich wollte ein Gewebe schaffen, das der Wirklichkeit möglichst nahekommt. Ich glaube, es geht fast jedem Schreiber so, dass man unglücklich ist, weil man nicht so schreiben kann, wie man denkt. Was ich in einem Moment erlebe, was in einer Minute. Was ich denke, was ich sehe. Alles auf einmal. Wenn ich schreibe, muss ich eins nach dem anderen aufschreiben, also linear. Man ist sich bewusst: Man kann die Wirklichkeit

Sousa, Celeste Ribeiro de – Autobiographie, Autofiktion

nicht so fassen, wie sie ist. Um ihr näher zu kommen, stelle ich mir ein Geflecht als Idealform vor. Ich versuche die unterschiedlichsten Erfahrungen, Erlebnisse, Erinnerungen gleichrangig nebeneinanderzustellen, das Ich der Gegenwart, das Du der Erinnerung und dazu noch vieles Mögliche und den Alltag: Also ein in sich verschlungenes Muster, aus dem bestimmte Fäden hervorstreben. (apud KAMMERTÖN & LEBERT 2010: 3)

Die Erzählung stützt sich auf eine Verflechtung der wichtigsten drei fragmentierten Hauptfäden: 1. das tägliche Leben der Protagonistin im Getty Center in Los Angeles; 2. die Wiedergewinnung der Geschichte der Figur L.; 3. das Schreiben einer sekundären Erzählung, die allmählich und spontan in kleinen Fragmenten entsteht, Fragmenten, die gleich in der Schreibmaschine in großen Buchstaben, die im Text hervortreten, notiert werden. Außerdem gibt es unendliche andere Fragmente von kleineren Fäden, die in die Hauptgeschichte gewebt und verflochten sind. Der Erzählung versuche ich etwas Ordnung zu geben, um davon sprechen zu können.

## Alltag am Getty Center in Los Angeles

In der textuellen poetischen Verwicklung ist der festeste Faden zweifellos der, der das tägliche Leben der Protagonistin in der Stadt LA - genannt Weimar unter Palmen - enthält, weil dort die deutschen Exilierten zur Nazizeit, unter ihnen Freud, lebten. In der Pension, wo die Protagonistin in LA wohnt, erscheint auch ein Mantel, der Dr. Freud gehört haben soll. So lässt sich der Untertitel „Oder the overcoat of Dr. Freud“ erklären. Die wörtliche Übersetzung des Stadtnamens ins Deutsche klingt ironisch, und der Zusatz eines zweiten Titels oder Untertitels, der scheinbar und auf den ersten Blick nichts mit dem ersten zu tun hat, löst alle Grenzen eines möglichen Erwartungshorizontes des Lesers. Alles ist möglich. In der Tat ist LA die Stadt, wo die Protagonistin einen Mantel findet, der eigentlich Dr. Freud gehört hat, wie auf Seite 155 zu lesen ist.

Der Name "Stadt der Engel" (besonders die Elemente „Engel“, die schützende Wesen *par excellence* sind) enthält, wie gesagt, eine große Dosis Ironie, denn das unerwartete Elend und die Gewalt, denen die Protagonistin auf den Straßen des reichsten Landes der Welt begegnet, lassen sie ganz erstaunt, stimmlos. Es ist eindeutig

die entschlossene Absicht der Autorin, die negative Seite der Stadt hervorzuheben, um den *american way of life* zu entmythologisieren.

Der Mantel, der nicht nur die Menschen vor der eisigen Rauheit des Äußeren bewahrt, sondern auch, weil er von Freud ist, vor den Unruhen der inneren Welt schützt, behütet letzten Endes, wenn auch auf eine metaphorische Weise, die Protagonistin vor dem psychologischen Schmerz, den die neuen Entdeckungen um ihren Namen entfesselt haben, denn nicht nur die Autorin sondern auch die Protagonistin hat mit der Stasi verhandelt. Es ist dieser dreifache Schutz – auf der einen Seite der der Engel in der Stadt; auf der anderen Seite der des Mantels in doppeltem Sinne – physisch und psychologisch - , der es erlaubt, dass die Protagonistin ruhiger an ihre Vergangenheit denkt, diese Vergangenheit rekonstruiert, interpretiert, bewertet, während sich die amerikanische Stadt in einen Ort der Enthüllungen verwandelt, aber auch in einen Ort, wo eine Art Epiphanie entsteht.

Das tägliche Leben der Protagonistin im Getty Center in Los Angeles ist ein von in der Stadt erzeugten Mikrogeschichten gewebter Faden, der sich inmitten Erinnerungen der Protagonistin und Aufzeichnungen von historischen Ereignissen abwickelt.

Christa Wolf versucht in diesem Buch, den gesamten subjektiven Prozess ihrer Bildung wiederzugewinnen: a) wie sie Marxistin wurde, b) was dies für sie bedeutete, und c) was verursachte, dass sie sozusagen als eine „Dissidentin“ aus der Sicht der DDR gesehen wurde. Also wichtige autobiographische Aspekte. All dies ist gemischt mit ihren Eindrücken der Landschaft der eigenen Stadt, der Denkmäler, der Wohnungen, wo berühmte deutsche Exilierte damals gelebt hatten – unter ihnen Thomas Mann, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Heinrich Mann und andere –, mit ihren Eindrücken über den *american way of life*. In diesem Fall beobachtet sie: die Spannung zwischen Reichen und Armen; die *Fast-Food*- und Konsumgesellschaft; die Begegnung mit dem Buch der buddhistischen Nonne Pema Chödrön *The wisdom of no escape*, das ihr eine Freundin aus LA geschenkt hat, und das sie liest; die Begegnung mit den Schwarzen; die Almosen; die Nachrichten über Spiritismus, über UFOs, über eine indianische Gemeinschaft, die sie besucht. Auch die politischen Diskussionen zwischen ihr und den anderen Gästen im Center z. B. über die Vor- und Nachteile des Kapitalismus und des Sozialismus. Überrascht wird sie auch von der Unverständlichkeit der Leute in

Amerika, denn sie glauben ohne den Schatten eines Zweifels, dass ihre Lebensweise die beste für die ganze Welt ist, d.h. man sollte nur für den Gewinn und Erfolg leben. Ironische Befremdung verursacht ihr auch die demokratische Präsidentschaftswahl in den Vereinigten Staaten durch nur 1/3 der Wähler. Mit großer Verwunderung stellt sie auch fest, dass sich die deutschen Einwanderer in den USA noch für ihre Herkunft schämen. Außer den Überraschungen streut Christa Wolf gleichfalls andere Informationen über Amerika, wie zum Beispiel, Rodney Kings Verurteilung, die Wahl von Bill Clinton und George Bush, die Erscheinung des Buchs *The secret life of Mr. Hoover* von Anthony Summers (1993) und – *last but not least* – die Verfolgung der Kommunisten.

Schon am Anfang beginnt Christa Wolf das Buch mit einer erstaunlichen Behauptung der Protagonistin: Als sie auf dem Flughafen in Los Angeles ankommt, durch das Zollamt geht und dem Beamten ihren alten Reisepass der Ex-DDR zeigt (mittlerweile existiert das Land nicht mehr), fragt sie der Beamte: „Germany?“ Da antwortet sie: „Yes. East Germany“, was den Beamten zwingt, seine Vorgesetzten zu fragen, die aber keine Probleme schaffen. Der Beamte jedoch widersteht der Neugier nicht und fragt sie noch einmal: „Are you sure this country does exist?“ Ohne zu zögern, antwortet sie wieder: „Yes, I AM.“ Doch in ihrem Inneren wird sie von ihrer spontanen Antwort auch überrascht.

Bei einer anderen Gelegenheit erzählt sie, dass sie während des Mauerfalls im Kino war, und dass sie bei der Rückkehr nach Hause entdeckte, was geschehen war, als sie die vielen Autos in Richtung Berlin-West sah und dabei Angst, Scham, Unterdrückung und Resignation fühlte. Es war passiert. Sie verstand. Der Vergleich mit den hypothetisch imaginierten Gefühlen ihres Vaters, als Hitler zur absoluten Macht griff und ihn verhaftete, gewann Form in ihrem Kopf. Erfahrungen anderer Leute anlässlich der "Wende", die sich von der BRD kolonisiert fühlten, werden in Gesprächen ausgetauscht. Auch Gespräche über den lange verstummten Kontakt mit der Familie. Und wieder kommt ins Licht die Parallele zu den Juden, die 1939 Deutschland verlassen mussten.

Die Verflechtung dieses Erzählfadens entspricht jedoch nicht dem literarischen Gesetz der Spannung und Festigkeit. Er ist wahrhaftig ein dicker und umfangreicher Faden, aber locker, schlaff, ohne eine bestimmte Handlung zu gestalten; er ist aus vielen verschiedenen Rohstoffen gewebt, die sich überlagern, und die in einer schier endlosen Pandaemonium, São Paulo, v. 17, n. 23, Jun./2014, p. 119-137

Kette von Ideen-Assoziationen erfolgen; er ist ein Faden, der eine Nachahmung des Gedächtnisprozesses darstellt. Damit versucht die Schriftstellerin, sich der Wahrheit – ihrer Wahrheit – maximal zu nähern. Auf diese Weise wechselt der Fokus der Fragmente und Mini-Erzählungen ständig, indem er sich von der Gegenwart hier zu der Gegenwart da, von der Vergangenheit hier zu der Vergangenheit da bewegt. Auf einmal entfaltet sich die Protagonistin sogar in ein Ich und ein Du, welche untereinander in bestimmten Umständen in Dialog treten. Es handelt sich um eine schwierige Archäologie, um eine Sammlung von verstreuten winzigen Fragmenten. Christa Wolf erinnert uns an Hegels Subjektivismus und Dialektik, laut denen die Realität nicht erscheint, wie sie wirklich ist, sondern wie wir sie sehen, d.h. die Realität ist eine ständige Konstruktion des Geistes und wird aus endlosen Perspektiven wahrgenommen.

In dieser Fadenverwirrung gibt es auch ein Fädchen, das die eigenen Betrachtungen der Protagonistin über den Akt des Schreibens in den Text einflechtet: die Grenzen der Wahrnehmung im Kenntniserwerb und die Einschränkungen ihrer Übersetzung aufs Papier. Das Ergebnis ist die Schaffung von etwas Neuem, das trotz der Bemühungen nicht mehr der Vergangenheit entspricht. Die Protagonistin selbst erklärt: die Art und Weise, wie ich die Realität sah und sehe, entspricht nicht der Geschichte.

Im ganzen Buch verwendet die Protagonistin daher jede Gelegenheit, ihr Werden aus ihrer eigenen Vergangenheit auszugraben: die Umstände ihrer Geburt, ihre Ausbildung während des Nationalsozialismus, die Flucht der Eltern in die sowjetisch besetzte Zone, die utopischen Ideale des Kommunismus, die sie genährt haben und noch nähren, woran sie geglaubt hat und noch glaubt. Sie spart keine Argumente, ihren Glauben zu verteidigen: Zitate von Goethe, Brecht, Thomas Mann, Adorno, Benjamin, KuBa und anderen, wie dem deutschen Barock-Dichter Paul Fleming (1609 – 1640), in dessen Gedichten die anonyme Protagonistin psychologische Unterstützung sucht. Als Beispiel dieser psychologischen Unterstützung bei Paul Fleming wird in Wolfs *Stadt der Engel* das Sonett „An sich“ (2010: 156) zitiert.<sup>6</sup> Von Brecht erwähnt Christa Wolf z.

---

<sup>6</sup> "Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren, /Weich keinem Glücke nicht, steh höher als der Neid,/ Vergnüge dich an dir und acht es für kein Leid, /Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.// Was dich betrübt und labt, halt alles für erkoren,/ Nimm dein Verhängnis an, laß alles unbereut/ Tu, was getan muß sein, und eh man dir's gebeut./ Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.//Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke/ Ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an:/Dies alles ist in dir. Laß deinen eitlen Wahn,// Pandaemonium, São Paulo, v. 17, n. 23, Jun./2014, p. 119-137



B. das Gedicht „Lob des Kommunismus“, wovon die Zeilen „Die Ausbeuter nennen ihn ein Verbrechen/Aber wir wissen: /Er ist das Ende der Verbrechen“ (2010: 82) stammen.<sup>7</sup> Bei Brecht sucht die anonyme Protagonistin ideologische Unterstützung, politische Legitimität.

Von allen Fädchen aber, die dieser Hauptfaden umfasst, ist das wichtigste Fädchen zweifellos das, welches die Informationen über das Verhandeln der Protagonistin mit der Stasi enthält. Es ist dieses Fädchen, das die Neugier des Lesers erweckt und Erwartungen beim Lesen schafft. Jedoch gibt es keine Aussage, die die Erwartungen befriedigt, so etwas wie Reue, so etwas wie "mea culpa". Obwohl die Protagonistin keine Fundamentalistin, keine Revolutionärin ist, bleibt sie ihrer eigenen, persönlichen sozialistisch/kommunistischen Weltanschauung treu und bedauert, dass diese Weltanschauung nicht vervollständigt wurde.

Die Protagonistin entzieht sich dem Helden-Modell des sozialistischen Realismus: die Wahrheit erscheint ihr nicht als absolut. Außerdem scheint sie ihre Kinder und ihren Ehemann über alles zu lieben. Sie liest paradoxerweise Tarot-Karten, wenn auch nur im Scherz. Sie glaubt an einen Schutzengel, der sie schützt.

Doch die Auseinandersetzung zwischen ihrer persönlichen, subjektiven Weltanschauung und der in der Bundesrepublik markiert die schwierigste, die schmerzvollste Phase ihres Lebens und bringt sie in die psychologische Praxis von Dr. Kim in Los Angeles.

---

Und eh du förder gehst, so geh in dich zurücke./Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,/Dem ist die weite Welt und alles untertan."

<sup>7</sup> "Er ist vernünftig, jeder versteht ihn. Er ist leicht./Du bist doch kein Ausbeuter, du kannst ihn begreifen./Er ist gut für dich, erkundige dich nach ihm./Die Dummköpfe nennen ihn dumm, und die Schmutzigen nennen ihn schmutzig./Er ist gegen den Schmutz und gegen die Dummheit./Die Ausbeuter nennen ihn ein Verbrechen./Aber wir wissen:/Er ist das Ende der Verbrechen./Er ist keine Tollheit, sondern/Das Ende der Tollheit./Er ist nicht das Chaos/Sondern die Ordnung./Er ist das Einfache/Das schwer zu machen ist."

## Der Wiedergewinn der Geschichte der Figur L.

L. ist der erste Buchstabe eines Namens, mit dem ein Bündel Briefe an Emma unterschrieben ist. Emma ist eine Freundin der Protagonistin und diese Briefe werden auf eine besondere Weise im Text transkribiert: sie werden durch Anführungszeichen und mit einem größeren linken Rand im Text angekündigt.

Ich ging an das Regal, in dem die Mappe mit den Briefen von L. lag. Ihr zweiter Brief an meine Freundin Emma war vom Januar 1947. Er begann mit Freudenausrufen darüber, daß Emma lebte und daß sie wieder in Verbindung gekommen waren.

„Wenn auch“, schrieb sie weiter, „ein Brief niemals unsere Küchengespräche ersetzen kann, da wirst du mir zustimmen. Weißt Du noch? Wir saßen am Küchentisch, die S-Bahn fuhr beinahe durch die Stube, Stube und Küche, das war, was Du bezahlen konntest, wir tranken Blümchenkaffee, du warst ja arbeitslos, die Ämter konnten sich eine Suchthelferin nicht mehr leisten, aber ich hielt mich noch als Assistenzärztin in der Armenklinik, in der wir uns kennengelernt hatten. Damals lernte ich auch meinen lieben Herrn kennen. Da wurde mein Leben mir kostbar. Und so ist es geblieben.

So, nun habe ich alte Frau Dir das Wichtigste gesagt, daß ich verrückt bin wie als junges Ding, und ich seh Deinen erstaunt-spöttischen Gesichtsausdruck. Mein Abgesandter, der junge Korrespondent, hat Dir wohl erzählt, daß ich seit langem als Psychoanalytikerin arbeite.

Und, da ich Deine Neugier kenne: Ja. Auch seine Frau, Dora ist noch da, sie leben zusammen wie eh und je. Lach nicht. Nein zum Lachen ist es nicht.

Während ich dies schreibe, steigt alles wieder in mir auf. Ich seh Dich. Weißt Du eigentlich, wie schön Du damals warst?“

War Emma schön? Nicht, als ich sie kannte. Da hatte sie ihre Haftzeit im Gefängnis in dem mecklenburgischen Städtchen Bützow.... (WOLF 2010: 93-94)

Außer ein paar Habseligkeiten bekommt die Protagonistin nach Emmas Tod dieses Bündel Briefe, ein altes Parteibuch aus den 20er Jahren und Kopien von Emmas Urteilen in den 50er Jahren, als sie zwei Jahre lang in der DDR für unangemessenes Verhalten verhaftet wurde.

Über L. aber weiß die Protagonistin fast nichts. Nur dass sie in den USA lebte und Emmas Freundin oder Begleiterin war. Als die Protagonistin zu diesen Informationen die Erklärung hinzufügt, dass sie glaubt, Emma sei ihre eigene größte, engste Freundin, zeigt sie etwas Eifersucht.

Sousa, Celeste Ribeiro de – Autobiographie, Autofiktion

Ein Profil für diese Unbekannte zu gestalten und ihr eine schriftliche Form zu geben, verwandelt sich im Buch in das Forschungsobjekt, das die Annahme der Einladung vom Getty Center in Los Angeles rechtfertigt.

Die Daten über diese Geschichte, d.h. L.s Geschichte, erscheinen aber im Text fragmentarisch, auf eine nicht lineare Weise (vgl.: 2007: 19, 21, 56, 62, 64-67, 93-94, 119, 132-133, 165-167, 212, 243-244, 296-298). Schon am Anfang gibt es Schwierigkeiten bei dem Ausgangspunkt der Forschung. L. soll sehr wahrscheinlich der erste Buchstabe eines Eigennamens sein. Jedoch ist er durch das Computerprogramm „Orion“ nicht zu finden. Dann sucht man Informationen über den Namen „Emma“. Im Computer erscheint die folgende Information: *Linke Presse in der Weimarer Republik*. Es handelt sich um Emma Schulzes 1932 in Frankfurt a. M. herausgegebenes Buch.

Obwohl die Protagonistin dieses Buch schon kannte, hatte es ihr gegenüber ihre Freundin nie erwähnt. Mehrere Seiten vorher geht die Suche in einem Computer der Universitätsbibliothek weiter, jetzt aber unter den folgenden Schlüsselwörtern "Frauen in der USA-Emigration". Zum Schluss entdeckt man, dass Emmas Buch vor kurzem ausgeliehen wurde. Im Speicher kann man aber die folgenden Daten lesen: Emma gehörte zur Kommunistischen Partei. Sehr wahrscheinlich war sie schon zu dieser Zeit mit L. befreundet. Für die Protagonistin bedeutet diese Freundschaft dann eine Möglichkeit, L.s Persönlichkeit durch Emma und die Briefe zu erfassen. Mehrere Seiten weiter präsentiert die Protagonistin bereits ein physisches Profil von L.: mutige Gesichtszüge, nach hinten gekämmte graue Haare, mittlere Körpergestalt, weder dünn noch dick, immer in Bewegung, nüchtern in hochwertiger Kleidung gekleidet (im Gegensatz zu Emma, die das Aussehen verachtete, welches sie für ein Zeichen des Bürgertums hielt).

Die Protagonistin versucht, zwischen den Zeilen der Briefe die Vorsicht, die Selbstlosigkeit, den ständigen Verzicht zu sehen, die L.s Liebe zu einem verheirateten Mann verlangte. Und sie imaginiert die Gespräche zwischen den Liebenden und bemerkt, dass das, was L. über die revolutionären Dogmen ihrer Jugend schreibt, ein Echo in sich selbst findet: es war die Revolution die einzige Möglichkeit, die Menschheit zu retten, nicht die Liebe.

45 Seiten weiter ermöglicht das Briefelesen der Protagonistin-Forscherin, L.s imaginiertes Profil schärfer zu machen: die Gestalt, das Gesicht, die Frisur, die Stimme.

Und 31 Seiten weiter wird ein vorletzter Brief transkribiert. Da entschuldigt sich L. für die lange Pause, denn die Geliebte war gestorben und die Traurigkeit hatte sie überkommen. Diesen Brief erhält Emma schon mit Schilddrüsenkrebs im Krankenhaus. Der letzte Brief hat das Datum vom Mai 1979 und gehört L. nicht mehr, sondern einer Fremden namens Ruth, die Emma L.s Tod kommuniziert. 8 Seiten voraus taucht Ruths Figur auf, diejenige, die Emma den letzten Brief von L. gesandt hatte. Ruth hatte dieses Mal auch der Protagonistin einen weiteren Brief ins Center geschickt. Sie lud die Protagonistin zu einer Diskussion in einer jüdischen Gruppe. Ruth sollte daher, dachte die Protagonistin, nicht nur L. sondern auch Emma kennen.

Die Folge dieser Geschichte erscheint erst 44 Seiten nachher. Auf Seite 296 liest man, dass Ruth tatsächlich eine nichtjüdische Freundin mit dem Namen Lily hatte, die Psychoanalytikerin in Berlin war, die aber während des Nationalsozialismus keinen Raum für ihre Praxis bekommen hatte, und die mit einem jüdischen Liebhaber wohnte. Sie musste also aus Deutschland fliehen. Allerdings wusste die Protagonistin schon von den Briefen alles, was Ruth von Lily erzählt.

## Das Schreiben einer sekundären Geschichte

Inmitten aller zuvor erwähnten erzählerischen Fäden und Fädchen enthüllt ein anderer sehr fragmentierter Erzählfaden eine tiefere nachdenkliche Stimme, die sich im Alleingespräch ausdrückt und die durch die Anwendung von großen Buchstaben sichtbar/hörbar wird. Es ist, als ob diese Stimme unerwartet im Unbewussten oder Unterbewussten gespeicherte Fragen, Probleme (nicht Antworten) zur Bewusstseinschicht brächte, und sie gleich spontan per Schreibmaschine registrierte, so dass die Naturalität, die Wahrhaftigkeit nicht verloren ginge, so dass sie nicht dem Filter der Vernunft unterworfen würden. Die ersten beiden Sätze dieser ungewöhnlichen Erzählung erscheinen auf Seite 9 und 28 und verdienen einen Kommentar. Es sind: „AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN“ und „VOM ENDE HER ERZÄHLEN“. Die Seite 9 beginnt so:

Sousa, Celeste Ribeiro de – Autobiographie, Autofiktion

Die wirkliche Konsistenz von gelebtem Leben

Kann kein Schriftsteller wiedergeben.

E. L. Doctorow

AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN

Das war der Satz, der mir einfiel, als ich in L. A. landete und die Passagiere des Jets dem Piloten mit Beifall dankten, der die Maschine über den Ozean geflogen, von See her die Neue Welt angesteuert, lange über den Lichtern der Riesenstadt gekreist hatte und nun sanft aufgesetzt war. (WOLF 2010: 9)

Mit dem ersten Satz „AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN“ beginnt das Buch gleich nach dem Motto, und findet Parallelen im idiomatischen Ausdruck "aus allen Himmeln fallen", oder "aus allen Wolken fallen". Die Erzählerin ersetzt jedoch das Verb "fallen" durch ein anderes heftigeres: "stürzen", das bedeutet "hinfallen", "heftig fallen". Es gibt also eine direkte Anspielung auf die Landung des Flugzeuges in Los Angeles, aber auch auf andere im Text impliziten Bedeutungsschichten wird in dieser drastischen Bewegung hingewiesen. Das Wort "Himmel", verbunden mit „Engeln“, verweist auf die oberen, unergründlichen, geheimnisvollen Welten, die fast immer mit religiösen Utopien verknüpft sind. Im vorliegenden Fall, in dem die Protagonistin eine Kommunistin ist, könnte die evozierte Utopie die einer perfekten kommunistischen Welt sein, woran sie glaubte. Eine mögliche Deutung könnte ebenfalls zeigen, dass dieselbe Protagonistin im Augenblick der Flugzeuglandung die Erfahrung des Mauerfalls und des Endes der DDR, d.h. der kommunistischen Utopie, auf eine dramatische Weise wiedererlebt. Auch könnte sie durch die Worte „aus allen Himmeln stürzen“ die Vermutung ausdrücken, dass ihre ganzen Bemühungen umsonst gewesen waren, die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft - durch die Unterwerfung unter und das Gehorchen einem totalitären Staat gegenüber - durchzuführen. Außerdem verstärkt die Art und Weise, wie der Satz so emphatisch isoliert im Text erscheint, die noch nicht rationalisierte Perplexität der Protagonistin, denn sie hatte im Grund ihre Privatutopie nicht sterben lassen.

Der zweite Satz „VOM ENDE HER ERZÄHLEN“ weist auf das Ende einer Geschichte hin, auf das Ende der Geschichte der DDR, auf das Ende der eigenen Geschichte der Protagonistin und der Schriftstellerin, denn *Stadt der Engel* ist ihr letztes Buch (Christa Wolf stirbt ein Jahr später), sowie auch auf die Absicht der Erzählerin,

eine Geschichte vom Ende zum Anfang hin aufzubauen. So erscheint der Satz auf Seite 28:

[...] Ja, excellente Reinigung von living room, bedroom, bathroom und kitchen, Mrs. Ascott. Wenn Sie wüßten, wie egal mir das ist.

#### VOM ENDE HER ERZÄHLEN

kann auch ein Nachteil sein, man kommt in die Gefahr, sich unwissender zu stellen, als man ist, zum Beispiel, was Mrs. Ascott betrifft, die ich unvermeidlicherweise doch eines Tages treffen mußte, falls das der richtige Ausdruck ist für unsere erste Begegnung. [...] (WOLF 2010: 28)

Also weist dieser zweite Satz auf den Wunsch hin, durch den Entfernung-/Entfremdungsfiler über die Vergangenheit nachzudenken, um zu versuchen, die Entstehung, die Verkettung und die Entfaltung der Überzeugungen zu gestalten, die den Intellekt der Protagonistin, ihre Welt der Emotionen und ihre Welt der Gefühle bilden. In anderen Worten handelt es sich um eine Suche nach der Wahrheit, nach der eigenen Wahrheit der Protagonistin. Es ist ein lobenswerter Versuch, der aber schon am Anfang scheitert, denn so sehr man die Vergangenheit zur Gegenwart bringt, funktioniert der Gedächtnismechanismus auf eine assoziative und selektive Weise, was es unmöglich macht, die Vergangenheit in denselben gleichen Parametern von damals zu gestalten. Dieser Einschränkung ist sich die Protagonistin sehr wohl bewusst, da sie auf Seite 40 in einem anderen Fragment denselben Erzählfaden erklärt:

Und wenn all meine Geschäftigkeit, die verdammt nach Fleiß aussehen soll, nichts weiter wäre als der Versuch, das Tonband in meinem Kopf zum Schweigen zu bringen. Aber ich kann ja noch nicht wissen, welche Untiefe in mir hier umgepflügt oder im Gegenteil zugedeckt werden soll. (WOLF 2010: 40)

Andere Fragmente vertiefen dasselbe Problem. In einem von ihnen ist der Einfluss der Lehre der buddhistischen Nonne Pema Chödrön im Buch *The wisdom of no escape* offenkundig. Die kommunistische Protagonistin überlegt in Los Angeles:

Die Gelegenheit ist günstig. Warum nicht herausfinden, wie ich wirklich bin, wenn diese Nonne mir ins Gesicht hinein behauptet, dass ich mich durch und durch kenne und doch mit mir befreundet sein könnte. Sie nennt das "Loving kindness" und bringt mich in Verlegenheit, weil ich das nicht ins Deutsche übersetzen kann. Anscheinend haben wir nicht diese Freundlichkeit uns selbst gegenüber. Es gibt Selbsthass und Eigenliebe und Eitelkeit, und auf der anderen Seite der Medaille dieses bohrende Minderwertigkeitsgefühl. Das ist doch merkwürdig. (WOLF 2010: 55)

Die Protagonistin fragt sich oft selbst, ob sie eine andere Person wäre, wenn sie unter anderen Umständen erzogen worden wäre. Dies ist eine Frage, die in tiefes Nachdenken führt. Könnte jemand, der innerhalb eines diktatorischen Regimes erzogen wird, in dem die Welt rundum nach eigenen Gesetzen gestaltet wird, die die Verschiedenheit nicht anerkennen, innerhalb eines Regimes, in dem es unmöglich ist zu unterscheiden, was in Wirklichkeit richtig und falsch ist, könnte jemand unter diesen Umständen divergente Ideen in einem solchen begrenzten Universum entwickeln? Und wenn auch jemand divergente Ideen in einem solchen begrenzten Universum entwickeln kann, hat er die Bedingungen, den Preis der Rebellion zu leisten, der immer sehr hoch ist? Hoch ist auch der Preis des Schweigens, wenn die Diktatur fällt, wie im Fall der DDR.

Es sieht so aus, als ob Christa Wolf hinter ihrer Protagonistin durch diese in großen Buchstaben notierten Überlegungen zeigen wollte, dass das Leben nicht einfach linear ist, dass das Leben nicht in exklusive Muster eingesperrt werden kann, die in bestimmten Zeitperioden der Geschichte verlangt werden. Es sind von der Protagonistin die folgenden Worte: “Jede Zeile, die ich jetzt noch schreibe, wird gegen mich verwendet werden.” (WOLF 2010: 232).

Und über die Enttäuschungen der Leute sowohl in Europa als auch in den USA in Bezug auf die in diesem Buch geschriebenen Erklärungen der ostdeutschen Schriftstellerin, die mit der Stasi zusammengearbeitet hat, erklärt die Protagonistin:

In der Stadt der Engel wird mir die Haut abgezogen. Sie wollen wissen, was darunter ist, und finden wie bei einem gewöhnlichen Menschen Muskeln Sehnen Knochen Adern Blut Herz Magen Leber Milz. Sie sind enttäuscht, sie hatten auf die Innereien eines Monsters gehofft. (WOLF 2010: 140ff.)

In der Tat ist es schwierig für die Protagonistin, dieses Erzählgewebe, das Verhalten der sogenannten kapitalistischen Welt, zu verstehen, die skrupellos in die Privatsphäre jedes einzelnen Staatsbürgers eindringt. Sie klagt: “Ich möchte sein, wo es noch Geheimnisse gibt. Wo nicht einem jeden jedes Geheimnis mit Gewalt entrissen wird, weil nur so die Welt sauber sein kann.” (WOLF 2010: 381).

Und das Ende dieses Erzählfadens weist auf eine Utopie hin, weist auf die andere Seite des Lebens hin, auf die Bewahrung der Privatsphäre, des Subjektivismus,

Sousa, Celeste Ribeiro de – Autobiographie, Autofiktion

welche paradoxerweise weder im Kommunismus der Ex-DDR noch im amerikanischen Liberalismus zu finden ist. Eine Utopie, die so angekündigt wird:

Das weiß ich doch schon lange, dass die eigentlichen Verfehlungen diejenigen sind, die im Stillen geschehen, und nicht die öffentlich sichtbaren. Und dass man diese stillen Verfehlungen sehr lange vor sich selbst verleugnet und verschweigt und dass man sie niemals ausspricht. Zäh und dauerhaft hüten wir dieses innerste Geheimnis. (WOLF 2010: 406)

Und dieses andere Gesicht des Lebens wäre "ein wunderbares Welt-Paradies".

Zum Schluss, obwohl die graphischen Differenzierungen zwischen den verschiedenen übergelagerten Reden bleiben und Dr. Freuds Mantel aus der Szene verschwindet, erhalten alle Erzählfäden im großen Erzählgewebe einen Sinn, der Leser versteht ihre Funktion im Ganzen, d.h., dass alle Fäden eine wiedergewonnene Identität gestalten, eine wiedergewonnene Identität, die ins deutsche kollektive Gedächtnis greift. Es handelt sich aber um ein Ganzes, das sich nicht schließt, da das Buch mit diesen folgenden zwei Zeilen endet: "Wohin sind wir unterwegs? Das weiß ich nicht. (WOLF 2010: 415).

## Fazit

Die erste Schlussfolgerung offenbart, dass Christa Wolf die neuesten formalen Innovationen im Bereich der Literatur benutzt, indem sie eine extrem fragmentierte Erzählung mit so zahlreichen Erzählfäden schafft, vielleicht darüber hinaus, was sie je getan hat, eine Erzählung, der die Schriftstellerin einfach den Namen eines narrativen Gewebes gibt, d.h. eines autobiographischen, metafiktionalen und historischen Experiments. Natürlich ist die Technik der Fragmente keine Erfindung im Werk Christa Wolfs; sie wurde besonders in der Romantik benutzt. Auch *the stream of consciousness* oder der Wechsel bewusst/unbewusst sowie die Montage sind in der Literatur der Moderne und in der Avantgarde zu finden. In diesem Roman von Christa Wolf aber werden diese literarischen Strategien fast zu einer Abfallgrenze geführt und ausdrücklich gebraucht, um die Komplexität der eigenen Wirklichkeit, der eigenen Identität, der eigenen Wahrheit der Protagonistin/Autorin festzustellen, sie

Pandaemonium, São Paulo, v. 17, n. 23, Jun./2014, p. 119-137



Sousa, Celeste Ribeiro de – Autobiographie, Autofiktion

niederzuschreiben und sie zu verstehen/problematisieren. Das ist eine Tendenz der Literatur in den letzten Jahren. Die zweite Schlussfolgerung, die man nach dem Lesen des Textes erhalten kann, ist, dass die Protagonistin dieses Buches (oder Christa Wolf), obschon sie so unterschiedliche Gegebenheiten erfahren hat, oder genau deshalb, weiterhin an die Utopie einer Welt glaubt, in der sich die Menschen in Fülle vervollkommen könnten. Die dritte Schlussfolgerung verweist auf die echte Frustration der westlichen Kritik wegen Mangel an größeren und bombastischeren Geständnissen oder Erklärungen über die Intimität der Protagonistin/Schriftstellerin mit der ostdeutschen Geheimpolizei. Dieses Problem wird im Buch auf keine frontale Weise behandelt.

Im Rahmen meiner literarischen Kenntnisse präsentiert das Buch *Stadt der Engel* - weil es in hohem Grad verwickelt ist - eine textuell etwas originelle literarische Machart und eine Reflexion, die irgendeinen ideologischen Binarismus verneint, indem der Text eine Vielzahl von subjektiven, höchst bedeutungsvollen und imponderablen Daten und Tatsachen literarisch verarbeitet.

## Literaturverzeichnis

- BRECHT, Bertolt. Lob des Kommunismus. In: [http://erinnerungsort.de/lob-des-kommunismus-\\_124.html](http://erinnerungsort.de/lob-des-kommunismus-_124.html). (18/05/2014).
- FLEMING, Paul. An sich. In: <http://www.text-raum.de/zweiraum/sei-dennoch-unverzagt> (18/05/2014).
- HAMMELEHLE, Sebastian. Zum Tode Christa Wolfs: Genossin einer ganzen Generation. In: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,801074,00.html> (18/05/2014).
- KAMMERTÖN, Bruno & LEBERT, Stephan. „Was war der Geschmack Ihrer Kindheit, Frau Wolf?“ Interview von Christa Wolf. In: *Zeit online*, 30.06.2010. <http://www.zeit.de/2010/27/Christa-Wolf>, S. 3 (18/05/2014).
- OHNE AUTOR. Die ängstliche Margarete. In: *Der Spiegel*, 25.01.1993. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680284.html> (18/05/2014).
- WITTSTOCK, Uwe. „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ Christa Wolf denkt in Los Angeles nach über Christa Wolf. In: <http://uwe-wittstock.de/blog/?p=316> (18/05/2014).
- WOLF, Christa. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Was bleibt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Kindheitsmuster*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*. München: Luchterhand, 1993.

Recebido em: 10/03/2014 ; aceito em: 18/05/2014

# Para entender Marcel Reich-Ranicki

[Understanding Marcel Reich-Ranicki]

Klaus Eggensperger<sup>1</sup>

**Abstract:** The article presents the literary critic Marcel Reich-Ranicki and tries to explain his extraordinary success in Germany. It highlights some qualities of his criticism as well as his special relation to mass media and entertainment. Finally, by going into details of his biography, the text surveys the relation of the Polish-born Jewish critic with Germany and German culture.

**Key-words:** literary criticism; German literature; German literary field; Reich-Ranicki

**Resumo:** O artigo apresenta o crítico literário Marcel Reich-Ranicki e também procura explicar o fenômeno de seu sucesso na Alemanha. Aprofunda algumas particularidades de sua crítica, sua relação com a mídia de massas e o entretenimento. Finalmente investiga o percurso incomum de sua vida como crítico judeu das literaturas de língua alemã nascido na Polônia e sua relação com a cultura alemã.

**Palavras-chave:** crítica literária; literatura alemã; campo literário alemão; Reich-Ranicki

## Introdução

Quem conhece as críticas de Marcel Reich-Ranicki (1920-2013) pode achar estranho o título desta contribuição. Nenhum crítico literário que publicou em língua alemã é mais fácil de ser compreendido do que ele; escrever e falar ao alcance de todos foi um de seus preceitos. Como fenômeno sociocultural, porém, tem ocupado uma posição singular no campo literário e na esfera pública alemães. Tem sido uma estrela, um *star* da vida pública na Alemanha. O que quer dizer isso em termos da sociologia cultural? Uma pessoa pode se tornar *star* dentro da indústria cultural moderna a partir da segunda metade do século XIX. Diferentemente de uma celebridade qualquer, a imagem de um

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Email: [klausegge@gmail.com](mailto:klausegge@gmail.com)

*star* abrange tanto sua vida pessoal quanto seu êxito profissional. A atratividade de esportistas, artistas ou músicos famosos depende não exclusivamente, mas em boa parte, de seus feitos, de seu trabalho (cf. HÜGEL 2003). Reich-Ranicki influenciou a vida literária na Alemanha por cinco décadas e fez sucesso de tamanho tal que, ao final de sua vida, ficou mais famoso do que qualquer um dos escritores de seu tempo que recenseou criticamente. Em seguida, abordaremos três aspectos em torno deste fenômeno: as qualidades e particularidades de sua crítica, a sua relação com a mídia de massa junto com a questão do entretenimento e o lado biográfico – aspectos que nem sempre são separáveis um do outro.

## 1 ○ crítico

Em seu ensaio *Sobre a crítica literária*, Marcel Reich-Ranicki constata, com toda a razão, um déficit de discussão e crítica intelectual na esfera pública alemã desde o iluminismo até o século XX (REICH-RANICKI 2002: 14-17; o ensaio é de 1970). Tradicionalmente, boa parte da classe média na Alemanha hostilizava a crítica pública, que considerava rabugenta, contraproducente ou “corrosiva” (*zersetzend*). Ser crítico implicava ser traidor da própria cultura e do espírito nacional. Isso culminou na atitude do ministro nazista da propaganda, Goebbels, de proibir a crítica de arte. Em 1936, quando Reich-Ranicki ainda era adolescente e aluno do ensino médio em Berlim, os nazistas substituíram *Kunstkritik* por *Kunstbetrachtung*, contemplação “construtiva” da arte.

Reich-Ranicki opôs-se a essas ideias antidemocráticas durante toda sua vida profissional. Gostava da discussão, do debate inflamado sobre pontos de vista contrários. Sempre procurou o grande público, fazendo uso de uma linguagem clara, distinta e compreensível. Na TV, discursando na pose típica com o dedo indicador erguido, deixou a imagem de um especialista apaixonado por literatura que insiste em ter razão; no entanto, mais importante para ele, ainda, era procurar a discussão em si, a troca de argumentos, a polêmica até que se chegasse ao desacordo. Proclamou que o crítico verdadeiro deveria opinar de forma aberta e direta, elogiar ou depreciar a obra em questão, falar sim ou falar não. Consequentemente, publicou uma coletânea de seus ensaios sob o título *Lauter Verrisse*, que pode ser traduzido por “condenações” (em

alemão, “criticar duramente” diz-se *verreissen*; literalmente, “rasgar” em português), e outra chamada *Lauter Lobreden* – “elogios”. No campo literário alemão e na esfera pública em geral, suas críticas duras tiveram muito mais impacto do que seus discursos em louvor de alguém. “A clareza é a cortesia dos críticos” ou “Existem livros bons e livros ruins” são frases atribuídas a Reich-Ranicki que apareceram em muitos necrológios na mídia alemã em setembro de 2013.

Obviamente, essa concepção de crítica implica em forte redução da complexidade de uma obra literária. Colegas e escritores repreenderam Marcel Reich-Ranicki por ser autoritário e, ao mesmo tempo, banalizar a crítica literária que se destacou na Alemanha, desde o Iluminismo, com nomes como Lessing, Friedrich Schlegel, Benjamin e Adorno. Reprovou-se também o tipo de autoencenação como aparece na capa do *Spiegel* sobre um romance de Günter Grass (figura 2):

O secundário prepondera sobre o primário com todo poder midiático. Cada vez mais a literatura serve como pretexto para encenar ou ser encenada, criticando ou louvando. Quanto mais alguns provocam barulho, tanto mais forte os outros têm de participar, se quiserem ser ouvidos. (RUOSS 2007: 59; todas as traduções são do autor do artigo.)



Figuras 1 e 2: capas do semanário *Der Spiegel* de 1993 e 1995

Reich-Ranicki, por sua vez, partiu invariavelmente do princípio de que existe sempre uma maneira simples de se apresentar matérias complexas, desprezando raciocínios de grande sutileza. Nos anos cinquenta, no clima cultural do pós-guerra, quando começou a trabalhar na Alemanha Ocidental, uma posição como essa não era incomum. Hans-

Werner Richter, fundador e organizador do famoso Grupo 47, comentou a função da crítica no grupo:

Não éramos uma instituição samaritana. Queríamos reanimar a literatura alemã, a literatura do pós-guerra. Queríamos restabelecer sua importância no mundo. E, para se fazer isso, precisa-se de uma crítica aguda, não se pode trabalhar respeitando tudo, isto é impossível. (apud BÖTTIGER 2012: 270).

Algumas décadas mais tarde, a situação é bem diferente. Apontar defeitos de determinada obra ou falar mal dela é cada vez mais incomum. A recensão crítica que examina e avalia uma produção literária tem cedido lugar ao aviso que mal se diferencia do marketing das editoras (NEUHAUS 2009: 205). Atualmente, na mídia em geral, na TV, nos cadernos culturais da mídia impressa ou na internet, dominam recomendações. Na televisão, a escritora e jornalista Elke Heidenreich, que fez sucesso com o programa *Lesen!* (ler), desistiu declaradamente da recensão crítica em favor de indicações. Iris Radisch, a responsável pela seção de literatura no semanário *Die Zeit* e, nesta função, uma sucessora de Reich-Ranicki, apresenta *Lesetipps* (“dicas de leitura”) em vídeos on-line de aproximadamente três minutos e meio de duração.

Marcel Reich-Ranicki não foi contra esses novos formatos, embora a falta total de qualquer polêmica não combinasse com seu estilo. Desde seu início profissional, identificou-se com a crítica não acadêmica de cunho fortemente jornalístico. Isso provavelmente tem a ver com sua formação intelectual e profissional. Diferentemente dos antecessores ilustres citados acima, e também de colegas críticos contemporâneos do Grupo 47 como Walter Jens, Walter Höllerer, Hans Mayer ou Joachim Kaiser – todos professores universitários –, Reich-Ranicki não tinha formação universitária, visto que, na Alemanha nazista, foi impedido de entrar em uma universidade alemã por ser judeu. Mais tarde, compensou essa desvantagem nos círculos intelectuais da nova República Federal com grande diligência, um temperamento ágil e uma retórica tão brilhante como polarizante. Na interface entre literatura e jornalismo, considerou-se um mediador que dava voz à causa literária na mídia impressa e audiovisual. Viu-se como comunicador de massa, como educador do público (ANZ 2010, *Literaturkritik*) e, também, como educador de outros mediadores no campo literário. A partir dos anos 70, depois da mudança do semanário *Die Zeit* para o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), convidou vários professores universitários de nome para publicar naquele jornal.

Relata, em sua biografia, que lhes ensinou a escrever não como catedrático, mas exprimindo-se de maneira compreensível e divertida. “Fez-se necessário um trabalho educativo discreto e paciente” (REICH-RANICKI 1999: 386), que finalmente teve sucesso. É provável que um ou outro dos seus colaboradores tenha uma perspectiva diferente sobre os méritos deste novo *Literaturpapst* ou ‘papa’ da crítica literária, uma designação predominantemente pejorativa na crítica de língua alemã desde Lessing e Börne. Muitos observadores da vida literário-cultural na Alemanha, porém, concordam que Reich-Ranicki se esforçou de maneira bem-sucedida para diminuir a distância entre a crítica literária culta e o público.

Um bom exemplo desse esforço é a *Frankfurter Anthologie*, que o crítico iniciou em 1974. Ao longo do tempo, até sua morte, publicou semanalmente no jornal *FAZ* um poema seguido de uma concisa interpretação pessoal de um colega, jornalista, professor ou autor. Chegou a cerca de dois mil poemas (cf. [www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/frankfurter-anthologie/](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/frankfurter-anthologie/) 01/06/2014). A ideia por trás disso foi a de popularizar a poesia:

O abismo entre a poesia e o público deveria ser diminuído e, talvez, anulado completamente. E, para não esquecer: queríamos e continuamos querendo mostrar o que o gênero lírico pode e o que ele deve ser - alegria, divertimento, prazer, satisfação. (apud SALAMANDER 2014)

Até hoje os poemas escolhidos são publicados anualmente em livro pela editora Fischer. Assim, tem se formado a maior antologia lírica comentada em língua alemã.

Outro projeto antológico gigantesco, *Der Kanon* (o cânone), começou mais tarde. Tratou-se de uma iniciativa que nasceu dentro da comunicação de massa para o grande público. O que deveria entrar ou não foi determinado não somente pelo crítico, mas também discutido na mídia. A tentativa de se estabelecer um cânone que não partisse da escola ou da academia foi algo incomum no campo literário alemão. Além disso, o projeto abrangeu também sua implantação, ou seja: entre 2002 e 2006, Marcel Reich-Ranicki divulgou todas as obras escolhidas em formato de livro. Foram editadas as seguintes antologias canônicas por uma importante editora alemã: Romances em vinte volumes, onze volumes de Contos, nove de Literatura Dramática, oito de Poesia e, finalmente, Ensaios em seis volumes. Claro que a lista definitiva das obras representou o gosto do seu editor, sempre em sintonia ou “cumplicidade” (BOURDIEU 1996: 191)

com o público. “Reich-Ranicki tem apreço por uma literatura que não exige de mais nem de menos de seus leitores. Seu engajamento crítico visa o romance de entretenimento inteligente e culto” (ANZ 2010, *Literaturkritik*). Experimentos estéticos muito radicais ou literatura de forte engajamento político não obtiveram sua aprovação. Retirou seus modelos narrativos tanto dos romances e contos do século XIX como dos modernistas moderados do século XX, com ênfase em Thomas Mann. Rejeitou autores como Hubert Fichte, Peter Handke ou Elfriede Jelinek, prêmio Nobel do ano de 2004. Também não demonstrou interesse por obras literárias de língua alemã anteriores ao século XVIII, com a exceção da poesia medieval, que o crítico apreciava.

Além de incentivar esses e outros empreendimentos, Reich-Ranicki esteve presente em instituições e comissões literárias encarregadas de premiar autores. Foi, por exemplo, um dos idealizadores – e durante anos chefe do júri – do prêmio literário austríaco Ingeborg Bachmann, importante condecoração para autores contemporâneos em língua alemã. Todas essas atividades demonstram o peso de sua posição na vida literária alemã. Nas últimas duas décadas de sua vida, era comum que seu veredicto positivo a respeito de um determinado livro levasse imediatamente a um aumento significativo da venda deste. Pierre Bourdieu observou para o campo artístico e literário francês:

A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor e tirar lucros dessa operação. (BOURDIEU 1996: 170).

Marcel Reich-Ranicki soube fazer um nome conhecido e ser reconhecido. Vários necrológios de 2013 apontam para o fato de que 98% dos alemães dizem já ter ouvido seu nome (p. ex. o necrológio na *Süddeutsche Zeitung*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/marcel-reich-ranicki-ist-tot-der-mann-der-uns-das-lesen-lehrte-1.1379918-3/> 01/06/2014). No campo literário alemão pós-guerra, ninguém alcançou, junto com o grande público, tanto poder de consagração como Marcel Reich-Ranicki. Isso tem a ver também com sua relação com a mídia de massa.

## 2 Only entertainment?

Desde que as mídias de massas audiovisuais se desenvolveram, sua relação com uma cultura literária mais expressiva em países europeus e na América do Norte tem sido conflituosa. Isso vale principalmente para a relação literatura/televisão. Neil Postman constatou para a sociedade americana dos anos oitenta (POSTMAN 2006: 84): “Television does not extend or amplify literature culture. It attacks it.” Quando a lógica dominante é a lógica comercial da TV privada – um ponto crucial sobre qual o pesquisador americano discursa menos claramente –,

[...] the problem is not that television presents us with entertaining subject matter, but all subject matter is presented as entertaining. [...] Entertainment is the supra-ideology of all discourse on television. No matter what is depicted or from what point of view, the overarching presumption is that it is there for our amusement and pleasure. (POSTMAN 2006: 87)

Nesse sentido, o sucesso de um defensor da cultura literária culta na mídia televisiva não deixa de ser surpreendente. No entanto, na Alemanha pós-guerra, as emissoras de rádio e TV ainda não estavam comercializadas; eram instituições públicas exclusivas com a missão de não só entreter, mas também de informar e de elevar a formação cultural dos seus ouvintes ou telespectadores. Durante os anos cinquenta e sessenta, boa parte dos intelectuais da Alemanha oriental vivia de trabalhos para a rádio pública, que pagava bem mais do que os grandes jornais (cf. PFOHLMANN 2007: 173; também PEITSCH 2009, cap. 9: *Rundfunk und Fernsehen*). A rádio e depois a TV públicas forneceram o ambiente ideal para o desenvolvimento do crítico Reich-Ranicki. Embora fosse capaz de escrever ensaios cultos e longos sobre questões literárias, seu lado forte foi o discurso oral. Já no Grupo 47, a apresentação pessoal foi decisiva tanto para o êxito dos escritores convidados, que liam trechos de suas obras para o público de colegas, quanto para o sucesso dos críticos presentes que, depois das leituras, discursavam sobre as qualidades e defeitos das obras apresentadas. Reich-Ranicki aperfeiçoou sua crítica oral durante os encontros anuais do grupo (BÖTTIGER 2012, cap. 13, dá uma avaliação da atuação do crítico no Grupo 47). Na rádio pública, assumiu junto com Hans Mayer, entre 1964 e 1967, o programa *Das literarische Kaffeehaus*. Nesses quatro anos, os dois críticos debateram com intelectuais e autores conhecidos



como Adorno, Bloch, Böll, Walser e Max Frisch. Alguns poucos encontros foram transmitidos pela TV na época; o registro audiovisual do debate entre Mayer, Reich-Ranicki e Friedrich Dürrenmatt encontra-se facilmente online no site da empresa YouTube.

O programa que contribuiu decisivamente para a fama do crítico foi *Das literarische Quartett*, transmitido entre 1988 e 2001 pela ZDF, uma produtora e emissora de TV pública na Alemanha. Foi repreendido por vários intelectuais do campo literário por ser populista, banal e simplificador. O formato previa o debate entre quatro críticos, liderado por Marcel Reich-Ranicki, sobre cinco livros, em 75 minutos. Logicamente, poucos minutos de fala de cada participante por obra não são suficientes para desenvolver uma análise literária. Aliás, é possível popularizar a literatura na televisão sem simplificar e trivializar? O próprio idealizador e estrela do programa admitiu, na sua biografia: “Resumindo: Acontece no ‘Quarteto’ uma análise razoável de obras literárias? Nunca. Simplifica-se? Sempre. Será que o resultado é superficial? É muito superficial mesmo.” (REICH-RANICKI 2013: 432) O público, por sua vez, gostou desse tipo de divertimento literário-televisivo principalmente pela encenação retórica do apresentador, que sempre opinava de forma insinuante e engajada, e pelas discussões polêmicas entre os participantes. Em junho de 2000, acirrou-se o debate entre Reich-Ranicki e a sua colega austríaca Sigrid Löffler a respeito de um romance de Haruki Murakami. Löffler, participante do quarteto desde o início, saiu do programa.

Como avaliar esse tipo de popularização do discurso sobre literatura e o procedimento do seu agente Marcel Reich-Ranicki? Trata-se da democratização de um discurso tradicionalmente elitista ou da depreciação de uma disciplina florescida antigamente na interface entre literatura, filosofia, estética e jornalismo? Uma resposta a essas perguntas depende do ponto de vista individual, que nunca é simplesmente singular, mas influenciado pela posição social de cada um e, especificamente, pela posição no campo literário. Escritores renomados, autores vanguardistas, editores, críticos, jornalistas, professores de ensino médio, professores universitários, estudantes de Letras etc., costumam ter perspectivas diferentes. HARTMANN (2011) oferece uma análise valiosa do “Quarteto Literário” em comparação com outros programas literários televisivos, examinando sua iconografia, sua realização cênica no estúdio e os conceitos literários de cada um dos críticos envolvidos.

Para nós é instrutivo mostrar em um exemplo como Reich-Ranicki justifica sua posição e lida com as contradições inerentes a ela. A respeito disso é importante compreender que certas discrepâncias e incoerências não são simplesmente falhas subjetivas, mas refletem os conflitos nos próprios campos da produção cultural como música, dança, pintura, literatura, teatro etc. Estes, na Europa moderna, encontram-se divididos entre os polos da alta cultura e da cultura popular, e, mais tarde, da cultura de massas. Na Alemanha, costumam-se usar as categorias de *E-Kultur* para designar a cultura “séria”, que é a Cultura escrita com maiúsculo (a expressão é de EAGLETON 2000, cap. 2), e de *U-Kultur*, a cultura de mero entretenimento, do al.: *Unterhaltung*, “entretenimento”, “diversão”. Uma divisão parecida tem estruturado a vida cultural nos Estados Unidos. Embora de forma historicamente diferente e menos impactante, *highbrow* e *lowbrow* são os dois polos culturais opostos até hoje. No que diz respeito especificamente à literatura, Pierre Bourdieu (BOURDIEU 1996, *passim*) analisou o campo literário francês como dividido, desde o século XIX, entre os extremos da autonomia (*l'art pour l'art*) e da heteronomia (literatura trivial, *bestseller*), estrutura que não é idêntica, mas que tem relação estreita com as terminologias alemã de *E* e *U* e angloamericana de *high* e *low*. Na academia, intelectuais como Umberto Eco começaram, nos anos sessenta do século passado, a investigar e publicar sobre produtos da indústria cultural como quadrinhos e filmes de Hollywood. Fascinado pela cultura de massas e pelo movimento *pop* nas artes, para o professor universitário e crítico norte-americano Leslie Fiedler, o distanciamento da cultura das elites não estava mais adequado aos novos tempos pós-modernos (cf. FIEDLER 1999 [o ensaio é de 1968/1969], com o título programático *Cross the border, close the gap*). Independentemente disso e partindo de uma agenda político-emancipatória, formaram-se naqueles anos os Estudos Culturais da escola de Birmingham, enfatizando pesquisas em torno dos meios de comunicação de massas.

Apesar desse contexto internacional, o ponto de partida de Marcel Reich-Ranicki foi bem diferente. Nunca se interessou pela cultura popular ou por produtos da indústria cultural. Sua intenção foi popularizar a crítica literária, e soube usar a mídia para esse fim. Um de seus dez mandamentos como crítico diz: “Nunca causarás tédio” (cf. ANZ, *Marcel Reich-Ranickis Zehn Gebote für Literaturkritiker*), lema este que já indica maior compatibilidade com a ideologia da televisão. Nos últimos anos de vida, gostava de citar um texto de Friedrich Schiller, “Sobre o uso do coro na tragédia”,

prefácio à peça *A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos*, de 1803: “Toda arte se consagra à alegria, e não há tarefa mais elevada e mais séria do que tornar os homens felizes” (SCHILLER 2009: 186). Reich-Ranicki cita a frase na introdução da sua antologia de Schiller e também em entrevistas, veja-se o debate com o apresentador Thomas Gottschalk ou sua declaração *Ein Satz, den ich nie vergessen habe*, ambos de 2008. Será que Schiller, que publicou famosas cartas sobre a educação estética do homem foi, na perspectiva do nosso crítico, um precursor do teatro de revista? Reich-Ranicki, tão versado em literatura alemã, certamente o sabia bem, mas como mestre da polêmica aguda estava disposto a fingir até mesmo ignorância, de fazer-se de desentendido em favor do efeito retórico. Conheceu Schiller como poucos e sabia que a estética clássica de Weimar sempre procurou afastar-se do popular, condenando o mero divertimento. No prefácio mencionado, Schiller declara “guerra ao naturalismo” (SCHILLER 2009: 190); assim, lança mão da linguagem em verso e reintroduz o coro da tragédia antiga em sua peça. Trata-se de medidas estéticas que visam uma espécie de distanciamento do público um século e meio antes de Bertolt Brecht:

Pois a mente do espectador deve preservar sua liberdade mesmo na paixão mais violenta, não deve ser presa das impressões, mas separar-se sempre clara e alegremente das emoções que sofre. O que o juízo comum costuma censurar no coro, que ele faz cessar a ilusão, que interrompe o poder dos afetos, é o que o torna altamente recomendável, pois é exatamente esse poder cego dos afetos que o verdadeiro artista evita, é essa ilusão que ele desdenha provocar. (SCHILLER 2009: 194)

Nem mesmo diante do maior poder dos afetos, um espectador adulto deveria desligar temporariamente juízo e razão. Schiller obviamente não serve para justificar a indústria cultural que, conforme uma observação de Theodor W. Adorno, tem como inimigo a inteligência de seus consumidores: “O inimigo que se combate é o inimigo que já está derrotado, o sujeito pensante” (ADORNO/HORKHEIMER 1985: 140). A peça *A noiva de Messina*, aliás, foi considerada pouco acessível e “artificial”; por isso, não tem feito sucesso nos palcos alemães até hoje (SCHULZ 2011: 201).

Na sua recente antologia de Schiller, Reich-Ranicki incluiu o mencionado ensaio “Sobre o uso do coro na tragédia”, a fim de que todo leitor pudesse conhecer o texto completo. Quem faz isso logo percebe que a alegria de que o autor alemão fala é um afeto solene, semelhante àquele de sua famosa “Ode à Alegria”. O teatro verdadeiro

não deveria suprimir a diversão do espectador, “mas enobrecê-lo” (SCHILLER 2009: 186). Nos países de língua alemã do século XVIII, o intelectual que mais contribuiu para a nova autonomia do campo literário foi o kantiano Friedrich Schiller. Mesmo assim, nunca desistiu de certos fins educativos. Somente a literatura e a arte autônomas conseguem cumprir, na sua concepção, os valores humanitários que vêm do Iluminismo e da Antiguidade, da Grécia clássica. A formação do homem para a liberdade deveria acontecer por intermédio de suas experiências com a esfera estética: “Numa palavra: não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo antes estético” (SCHILLER 2013: 109).

Reich-Ranicki compartilhava dessa visão de literatura pelo menos parcialmente, mesmo nas últimas décadas de sua vida, quando tanto enfatizava a diversão. Em entrevista ao semanário *Spiegel* sobre sua proposta do cânone, intitulada “Literatura deve divertir”, ressaltou: “Acima de tudo, o ensino da literatura alemã na escola deveria ser divertido. Tudo depende, porém, de divertir os alunos com literatura superior, e não inferior.” (REICH-RANICKI 2001). Esse divertimento ou entretenimento (*Unterhaltung*), portanto, está ligado a um tipo de educação estética. Não se refere ao *entertainment* americano, que pode ser definido como “a type of performance produced for profit, performed before a generalized audience (the 'public'), by a trained, paid group who do nothing else but produce performances which have the sole (conscious) aim of providing pleasure” (DYER 2002: 19). No fundo trata-se de conceitos e práticas bem diferentes.

Não podemos prosseguir aqui com a interessante questão sobre como é possível “divertir alunos com literatura superior”, cuja socialização midiática aconteceu dentro do padrão *entertainment*, que há muito tempo já não se restringe mais aos Estados Unidos, mas domina mundialmente. De qualquer maneira, provocam-se conflitos quando não são consideradas as diferenças básicas entre conceitos diferentes de entretenimento. O que o crítico Reich-Ranicki, no meio da polêmica, omitiu por vezes para justificar seu posicionamento no campo literário, o espectador/leitor/consumidor Reich-Ranicki nem sempre conseguiu reprimir. Ficou famosa a sua rejeição do maior prêmio da TV alemã (*Deutscher Fernsehpreis*) em outubro de 2008. Durante o programa, Reich-Ranicki foi o último a receber a homenagem no estúdio depois da exibição parcial e premiação de shows e dramalhões. Além disso, teve de

presenciar, por parte da apresentação, todo pintar cor de rosa, toda autoadulação da elite do *show business* alemão presente na plateia. Não aguentou. Quando foi a sua vez de receber esse prêmio pelo conjunto de sua obra, rejeitou-o publicamente. Declarou que não deveria fazer parte do grupo dos premiados e articulou sua profunda desaprovação, exigindo uma programação mais inteligente.

Articulou-se, dessa maneira, um conflito entre um defensor da cultura literária alemã tradicional e os agentes do popular massivo comercializado. Confirmando diretamente a mencionada tese de Neil Postman, até o protesto contra o estado lamentável da principal mídia audiovisual virou imediatamente entretenimento e contribuiu, assim, para aumentar ainda mais a fama do crítico octogenário. Até hoje existem dezenas de vídeos do YouTube na internet com esse conteúdo.

### 3 “Minha vida”

Marcel Reich-Ranicki obteve seu sucesso mais impressionante não como crítico nem como estrela televisiva, mas escrevendo sua autobiografia. *Mein Leben*, publicada em 1999, vendeu nos primeiros dez anos mais de um milhão de exemplares somente nos países de língua alemã e foi traduzido para 19 idiomas (cf. *Internet-Portal Marcel Reich-Ranicki*). Seu autor recebeu vários prêmios importantes pelo livro, a trama foi filmada como documentário e, mais tarde, também como longa-metragem (roteirista: Michael Gutmann, diretor: Dror Zahavi). Depois da leitura da segunda parte do livro, que vai de 1938 até 1944, entende-se que, de certa forma, trata-se de um milagre Reich-Ranicki ter chegado aos noventa e três anos de vida.

Nascido na Polônia, de pai judeu polonês e mãe judia alemã, sofreu as mesmas perseguições que o povo judeu na Europa em geral. Foi deportado da Alemanha para a Polônia em 1938. Depois da invasão alemã foi internado no gueto de Varsóvia, onde trabalhou para a administração judia em razão de seu domínio da língua alemã. Em julho de 1942, quando os nazistas iniciaram a deportação dos habitantes do gueto para o campo de concentração de Treblinka, Marcel Reich foi encarregado de cuidar dos registros. Conseguiu, junto com sua esposa Teofila, escapar do gueto em 1943 e, com isso, da morte certa. Com muita sorte sobreviveu em um esconderijo oferecido por um

trabalhador polonês desempregado, Bolek, e sua esposa. Em troca, ajudou na fabricação ilegal de cigarros e contou histórias que lembravam a literatura alemã e outras literaturas do mundo, aplicando assim a arte literária, ou melhor: sua simplificação radical, como meio de sobrevivência (REICH-RANICKI 2013: 227):

Um dia, a mulher de Bolek teve a ideia de que eu deveria contar alguma coisa, uma história empolgante. A partir disso, assim que escurecia, contava diariamente todos os tipos de histórias ao Bolek e sua Genia – durante horas, semanas, meses. Com uma única finalidade: entreter os dois. Quanto mais gostavam de uma história, tanto mais ganhávamos em comida: um pedaço de pão, algumas cenouras. Não inventei essas histórias, nenhuma delas. Antes contava das que me lembrava: na cozinha pobre e escura ofereci aos meus ouvintes agradecidos histórias descaradamente estropiadas, de romances e contos, peças de teatro e de ópera, todos simplificados ao palpite. Contava do “Werther”, do “Guilherme Tell”, do “Jarro Quebrado”, de “Immensee” e do “Schimmelreiter”, de “Effie Briest” e “Frau Jenny Treibel”, “Aida”, “Traviata” e “Rigoletto”. Mostrou-se que minha reserva de temas era enorme e suficiente para muitas noites longas de inverno.

Finalmente, o casal foi liberado pelo exército soviético e conseguiu fundar uma vida nova na Polônia pós-guerra. Primeiro, Reich-Ranicki entrou no serviço da polícia secreta comunista e foi vice-cônsul do governo polonês em Londres, onde nasceu o filho Andrew Alexander, em 1948. Sua carreira político-administrativa chegou ao fim dois anos mais tarde por motivo de uma campanha antissemita na Polônia stalinista. Depois de algumas semanas na prisão, reorganizou sua vida e começou trabalhando como mediador da literatura do país que tinha organizado o massacre de grande parte da população judia europeia, inclusive de quase toda sua família e da família de sua esposa. Essa decisão profissional é difícil de entender, mesmo quando se sabe que o jovem já havia passado boa parte de sua infância e toda a adolescência em Berlim onde, em 1938, ainda concluiu o ensino médio, o *Abitur* (conclusão no *Gymnasium*, nos anos trinta ainda escola pública da elite/classe média alta). Naquele tempo de antissemitismo aberto e terrorismo estatal crescente, foram a literatura, a música e o teatro que proporcionaram refúgio para o judeu excluído da comunidade do povo alemão, da chamada *Volksgemeinschaft*. Nem alemão, nem polonês, nem cem por cento judeu (cf. a citação na página seguinte), identificou-se a vida inteira com a arte literária de língua alemã. Quando relata na sua biografia as maiores atrocidades dos alemães nazistas na Polônia, não desiste de pequenas citações literárias de Thomas Mann, Schnitzler, Dante, Shakespeare etc., e também de versos de autores poloneses como Wladyslaw



Broniewski. Lembra da vida musical no gueto, resgatando a memória de dirigentes, músicos e cantoras, fossem famosos ou desconhecidos. Evoca assim a cultura burguesa culta na Europa central em contraste às barbaridades dos alemães nazistas.

Figura 3: Reich-Ranicki por ocasião do começo das filmagens do longa-metragem *Mein Leben*, em 2008.

Em 1958, Marcel Reich-Ranicki decidiu sair da Polônia comunista e retornar para a Alemanha, dessa vez com a esposa e o filho. Nas décadas pós-guerra, ser judeu na Alemanha não implicava vantagens, pois a sociedade ainda estava impregnada de um antissemitismo que, no entanto, não poderia ser articulado abertamente. O crítico também não fez questão de articular com o público suas experiências com o racismo alemão. Visto que estava precisando de um passaporte válido, até pediu – e conseguiu – a cidadania alemã.

Entretanto, a relação da sociedade alemã com o sinistro episódio nazista e com o povo judeu em geral tem mudado bastante. Na vida cultural e especificamente no campo literário alemão, o holocausto e os crimes cometidos durante a Segunda Guerra são temas recorrentes mesmo setenta anos depois dos acontecimentos históricos (EMMERICH 2006: 118). Principalmente a partir dos anos noventa e, no mais tardar, depois da publicação de sua autobiografia, os telespectadores alemães descobriram, com certo espanto, que aquele baixinho esperto que lutava zelosamente, com seu sotaque característico, pela causa literária, era um sobrevivente do holocausto. Sua presença na TV parecia significar para o grande público duas coisas ao mesmo tempo: lembrança da culpa histórica e reconciliação com o povo judeu.

Apesar do sucesso, Reich-Ranicki manteve uma boa dose de ceticismo. Sendo irreligioso, detestava ser restringido a uma identidade judia. Abre sua biografia com uma autocrítica acerca da resposta a uma pergunta que lhe foi feita em 1958 durante a primeira conversa com Günter Grass na Alemanha:

Ele, Günter Grass de Gdańsk, queria saber de mim: ‘O que o senhor é, afinal – um polonês, um alemão ou o quê?’ Como as palavras indicaram provavelmente uma

terceira possibilidade, respondi rapidamente: ‘Sou meio polonês, meio alemão e judeu por inteiro.’ [...] esta fórmula aritmética fez efeito, mas não era verdadeira: palavra nenhuma estava certa. Nunca fui meio polonês, nunca meio alemão, e não tinha dúvida de que nunca me tornaria um. E nunca na minha vida fui inteiramente judeu, nem hoje sou. (REICH-RANICKI 2013:6)

Nos anos setenta, principalmente a partir de sua nova atuação no jornal *FAZ*, Marcel Reich-Ranicki abandonou um posicionamento político-literário mais de esquerda; até ali, havia defendido a literatura engajada (ANZ 2010, *Literaturkritik*). Contudo, mesmo tomando publicamente posições conservadoras, repugnou sempre qualquer tentativa procedente de jornalistas ou professores universitários de relativizar o holocausto e os crimes de guerra. Devido a isso, brigou com seu amigo Joachim Fest, um dos editores do *FAZ*. Tornaram-se famosas também suas brigas com autores renomados como Günter Grass e Martin Walser. O último chegou a publicar, em 2002, depois de muitos anos de relação conflituosa com o crítico, um *roman à clef* com um protagonista crítico literário judeu que parece uma caricatura malévola de Reich-Ranicki. *Morte de um crítico* foi o título dado à obra que, pela maioria dos críticos, foi considerada fraca e parcialmente antissemita; uma avaliação instrutiva do debate e da qualificação “antissemita” nesse contexto encontra-se em SCHMITT (2002). Mesmo assim, Reich-Ranicki inseriu um conto mais antigo de Walser em sua antologia canônica, chamado “Autorretrato como romance policial”, onde o próprio autor é um criminoso e seu crítico tem o papel de delegado (cf. ANZ 2010, *Freunde und Feinde*).

O último grande discurso público do crítico nonagenário que viveu uma vida tão incomum como representativa para a história europeia do século XX aconteceu em 2012. Para lembrar o gueto de Vársóvia e o extermínio do povo judeu, Marcel Reich-Ranicki falou no *Bundestag*, no parlamento alemão, diante de uma plateia composta pelos deputados e pela cúpula do governo federal. Engana-se quem acha que, com essa e outras homenagens públicas, o crítico finalmente se sentiria em casa na República Federal da Alemanha. Nos anos setenta, em entrevista com o mencionado Joachim Fest, perguntou-se sobre onde se sentiria à vontade, onde seria a sua pátria. Fechamos aqui nossas considerações com sua resposta tão perspicaz como comovente (apud ANZ 2010, *Judentum*; cf. também REICH-RANICKI 2013: 296):

Provém de Heine a bela observação que os judeus no exílio tivessem transformado a Bíblia em sua pátria portátil. Da mesma forma, eu não sou, por fim, um ser humano



sem terra nem pátria. Também tenho uma pátria portátil – é a literatura alemã, é a música alemã.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANZ, Thomas. Beiträge im Internetportal Marcel-Reich-Ranicki, 2010. Disponível em: <<http://www.literaturkritik.de/reich-ranicki/>> (21/02/2014).
- ANZ, Thomas; BAASNER, Rainer (eds.). *Literaturkritik: Geschichte, Theorie, Praxis*. München: C.H. Beck, 2007.
- BÖTTIGER, Helmut. *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. München: DVA, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CZERNIN, Franz Josef. Marcel Reich-Ranicki oder die Kritik einer Literaturkritik.1995. Disponível em: <<http://www.ejournal.at/Kritik/czernin/index.html>> (21/02/2014).
- DYER, Richard. *Only entertainment*. 2nd. edit. New York: Routledge, 2002.
- EMMERICH, Wolfgang. Das literarische Feld Deutschland –15 Jahre nach der Wende. In: *Revista de Filología Alemana*. 2006, 14: 113-130.
- FIEDLER, Leslie. Cross the border, close the gap. In: *A New Fiedler Reader*. Amherst, N.Y. : Prometheus Books, 1999 [1977]: 270-294.
- HARTMANN, Rainer: *Literaturkritik im literaturfernen Medium Fernsehen. Literaturvermittlung im Spannungsfeld zwischen kritischem Anspruch und TV-Realität am Beispiel des „Literarischen Quartetts“ mit Marcel Reich-Ranicki*. Marburg: LiteraturWissenschaft.de, 2011.
- HÜGEL, Hans-Otto. (ed.). *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2003.
- Internet-Portal Marcel Reich-Ranicki*. Disponível em: <<http://www.literaturkritik.de/reich-ranicki/>> (21/02/2014).
- NEUHAUS, Stefan. *Literaturvermittlung*. Konstanz: UVK, 2009.
- PFOHLMANN, Oliver. Literaturkritik in der Bundesrepublik. In: ANZ/BAASNER 2007: 144-159.
- PEITSCH, Helmut. *Nachkriegsliteratur 1945 - 1989*. Göttingen: V&R unipress, 2009.
- POSTMAN, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin, 2006 [1985].
- REICH-RANICKI, Marcel. *Mein Leben*. Stuttgart; München: DVA, 2013 [1999].
- \_\_\_\_\_. *Über Literaturkritik*. Stuttgart; München: DVA, 2002 [1970].
- \_\_\_\_\_. (Hg.). *Frankfurter Anthologie: Gedichte und Interpretationen*. Frankfurt a.M: Insel, 1985.
- \_\_\_\_\_. (Hg.). *Mein Schiller*. Frankfurt a.M.; Leipzig: Insel, 2009.
- \_\_\_\_\_. „Literatur muss Spaß machen.“ Marcel Reich-Ranicki über einen neuen Kanon lesenswerter deutschsprachiger Werke. *Der Spiegel* 25/2001, 18. Juni 2001. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20081219234638/http://derkanon.de/interviews/spiegel.html>> (21/02/2014).
- \_\_\_\_\_. Ein Satz, den ich nie vergessen habe. Declaração de 2008. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/marcel-reich-ranicki/marcel-reich-ranicki-ein-satz-den-ich-nie-vergessen-habe-12580041.html>> (21/02/2014).

- \_\_\_\_\_. Discussão com Thomas Gottschalk, 17.10.2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iiEUNeEnJwU>> (21/02/2014).
- RUOSS, Hardy. Erst gefressen, dann gerülpst. Die Literaturkritik und ihre Tischmanieren. Em: Rusterholz, Peter; Zwahlen, Sara Margarita (eds.). *Am Ende das Wort – das Wort am Ende? Literatur als Ware und Wert*. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt, 2007: 47-62.
- SALAMANDER, Rachel. Die Zukunft der Frankfurter Anthologie. FAZ, 15.02.2014. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/frankfurter-anthologie/lyrik-in-der-f-a-z-die-zukunft-der-frankfurter-anthologie-12802707.html>> (21/02/2014).
- SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. Trad. Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. R. Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, <sup>13</sup>2013.
- SCHMITT, Axel. "Herr Reich-Ranicki, in unserem Verhältnis bin ich der Jude". Martin Walsers Tod eines Kritikers und das Antisemitismus-Spiel in den deutschen Feuilletons. *literaturkritik.de* Nr. 6, junho de 2002. Disponível em: <[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=508](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=508)> (24/04/2014).
- SCHULZ, Georg-Michael. Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören (1803). In: Luserke-Jaqui, Matthias (ed.). *Schiller-Handbuch*. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2011 [2005]: 195-214.

*recebido em: 06/03/2014*

*aceito em: 01/05/2014*

Belforte, M. - Imágenes del despertar

# Imágenes del despertar. La influencia proustiana en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin

[Images of awakening. The Proustian influence in Benjamin's *Das Passagen-Werk*]

Maria Belforte<sup>1</sup>

**Abstract:** The influence of *À la recherche du temps perdu* in Benjamin's thought was such that the Berliner philosopher felt that his intellectual independence was at risk. Benjamin not only translated Proust, but also provided new meaning to many of the novelist's images and concepts by introducing them in a philosophical context. In *Das Passagen-Werk* these concepts play an important role and the notion of awakening is regained in political terms. This paper aims at showing the continuity and differences of the Benjaminian reading of Proust by stressing the political content of his interpretation.

**Keywords:** awakening; involuntary memory; political project; dialectical image

**Resumen:** La influencia de Marcel Proust en el pensamiento de Benjamin fue tal que llevó al filósofo berlinés a plantearse el peligro de una pérdida de la independencia intelectual de su propio pensamiento. Benjamin no solamente tradujo parte de *À la recherche du temps perdu*, sino que recuperó imágenes y conceptos del novelista que incorporó a su pensamiento filosófico. Es de una importancia destacada el rol de ciertos conceptos proustianos en *Das Passagen-Werk* en donde Benjamin recupera su noción de despertar en términos políticos. Este trabajo se propone mostrar entonces las continuidades y rupturas de la lectura benjaminiana del novelista francés, poniendo especial interés en su significación política.

**Palabras clave:** despertar; memoria involuntaria; proyecto político; imagen dialéctica

---

<sup>1</sup> Doutora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires/ CONICET. Email: [maríabelforte@yahoo.com](mailto:maríabelforte@yahoo.com)

## Introducción

La relación de Walter Benjamin con los escritos de Marcel Proust se estableció mediante dos abordajes distintos pero a la vez complementarios: Benjamin por un lado traduce y, por otro lado, se convierte en crítico de la obra proustiana. Ambos caminos, el de la traducción y el de la crítica, son resignificados por Benjamin no sólo en los casos en los que la recepción se hace explícita, sino también en trabajos que se extienden más allá del interés específico en el narrador francés. Traducir es para Benjamin una técnica,<sup>2</sup> pero también una forma que expresa la traducibilidad propia del original (GS IV/1: 10) en la que éste se eleva y se purifica lingüísticamente. Este movimiento no puede lograrse acabadamente pero consigue trasplantar el original a un ámbito lingüístico más definido.<sup>3</sup>

Críticar en el marco del pensamiento benjaminiano, implica, por su parte, no sólo el análisis de una obra, sino también su transformación. Si bien el concepto de crítica se va modificando a lo largo de las distintas etapas de su filosofía,<sup>4</sup> la crítica constituye para él una forma de resignificación de lo dado. Más aún, en el primer caso, Benjamin se dedica a la traducción de *Sodoma y Gomorra* hacia 1925 (GS II: 1044), aunque había ya leído tempranamente el primer tomo de *En busca del tiempo perdido* en 1919. Es decir, comienza la traducción, una vez que ya ha tenido la decisión de virar sus intereses intelectuales hacia problemáticas que exceden el trabajo de crítico literario (WITTE 1990: 103s.). Se puede encontrar entonces en esta época, una incorporación del pensamiento dialéctico que Benjamin emplea en su lectura de Proust. La apropiación llevada a cabo distingue nociones que son separadas de la obra original para

---

<sup>2</sup>La concepción de traducción como técnica aparece en las notas del manuscrito Ms 1344-1346 de aproximadamente 1935 o 1936 bajo el título “La Traduction – Le pour et le contre”. Aunque aquí la aproximación conceptual al análisis de la traducción es distinta de la de 1924, no implica necesariamente una contradicción con la intención más metafísica del primer escrito. Sí resulta en cambio importante destacar la continuidad y relevancia dada por Benjamin al problema durante distintos períodos de su pensamiento.

<sup>3</sup> El texto original dice: “Übersetzung verpflanzt also das Original in einen wenigstens insofern – ironisch – endgültigeren Sprachbereich, als es aus diesem durch keinerlei Übertragung mehr zu versetzen ist, sondern in ihn nur immer von neuem und an andern Teilen erhoben zu werden vermag.” (GS IV/1: 15).

<sup>4</sup> Ver carta 447, del 5 de agosto de 1925 (GB III: 74).

recomponer su sentido en el interior de un nuevo texto que Benjamin construye, ya sea mediante el ensayo, como en el caso de “Zum Bilde Prousts”, ya sea en el contexto de su proyecto sobre los pasajes de París que incorpora imágenes y concepciones proustianas para retomarlas desde una nueva perspectiva.

Se pueden diferenciar dos períodos interpretativos en la lectura de Proust. Una perspectiva crítica se observa en un segundo acercamiento de Benjamin a la obra del narrador cuando vuelve a leerlo después de cinco o seis años, como lo explica en una carta a Gershom Scholem el 5 de julio de 1932 (GB IV: 108s.).

Este proceso de destrucción para la construcción y resignificación interpretativa de una obra contiene un aspecto negativo y uno positivo y no se mantiene en la mera destrucción de la unidad de la obra. El proceso de fragmentación de la unidad recibe su sentido de la yuxtaposición de elementos incorporados en la nueva configuración. La crítica como forma acabada del pensamiento cae bajo las generalidades de éste: es posible, según Benjamin, actuar desde un lugar de afirmación sin reservas, pero no pensar (GS III: 397).<sup>5</sup> Pero por otro lado, la crítica, para ser una crítica radical, debe retornar a un nivel de conciencia (GS VI: 162). La crítica entonces posee un componente de negatividad que tiende a quebrar, a hacer pedazos el objeto analizado para retornar desde esa fragmentación a un nuevo momento de la conciencia.

Una serie de nociones se descubren en la apropiación benjaminiana de las narraciones proustianas: 1) la noción de memoria involuntaria, 2) la noción de despertar, 3) la concepción de aura proustiana. Los tres elementos involucran a su vez una ruptura de las categorías espacio-temporales de la tradición que Benjamin incorpora a su proyecto político de los últimos años. Pero el interés más determinante que encuentra Benjamin en Proust es un tipo de pensamiento alternativo a las tradiciones y tendencias políticas que lo rodean: el fascismo y el comunismo. Si bien en muchos aspectos cercano a este último, Benjamin intenta constantemente conservar su independencia intelectual de toda forma de pensamiento institucionalizada.

En el contexto de su viaje a Moscú se encuentra en plena tarea de traducción de la obra del narrador francés. La problemática moral que aborda la obra de Proust sugiere a

---

<sup>5</sup> Esta reflexión tiene lugar en su reseña del libro de Willi Koch sobre Stefan George de 1933.

Benjamin un camino alternativo a esa mirada monolítica que advierte en su viaje a la Unión Soviética prácticamente diez años antes de lo que lo haría André Gide. Este camino es de interés para Benjamin ya que constituye una alternativa a la respuesta vitalista a la crítica de la moral. Benjamin se posiciona en la orilla contraria a las tendencias irracionalistas de la escuela de George o, aún más marcadamente, de las de los revolucionarios conservadores durante la República de Weimar, y no deja de advertir la necesidad de una modificación radical en las concepciones tradicionales de la experiencia. De allí que la noción de vida subyacente en el pensamiento proustiano interese profundamente a Benjamin no solamente por su contenido, sino por la manera en que presenta una destrucción de la teoría tradicional de lo vital. En una carta a Hofmannsthal el 23 de febrero de 1926 escribe desde Berlín que Proust da una imagen de la vida completamente nueva, en ella hace del paso del tiempo su medida. Para Benjamin el lado más problemático de su genio consiste en la crítica a la moral junto a una suprema sutileza en la observación de todo lo físico y lo espiritual (GB III: 121). Habla aquí de una “completa eliminación de lo moral” y de las múltiples impresiones que el texto proustiano le sugiere como un procedimiento experimental llevado a cabo en el inmenso laboratorio de la narrativa proustiana. Asimismo reconoce la dificultad de traducir aquello que en alemán sólo puede producir tensiones con el original francés (íd.). La apuesta de Benjamin es doble y al mismo tiempo dialéctica: la técnica de la traducción como forma se pone al servicio de un fin metafísico: hacer aparecer el original en una materialidad lingüística otra que lo conserva y lo transforma. Esa completa eliminación de la moral proustiana debe tomar la palabra en alemán para elevar el sentido original del texto primario a un estadio que, si bien, momentáneo, hace de la obra su representación más acabada. No es en el original mismo en donde aparece intermitentemente esta posibilidad expresiva, sino en el movimiento llevado a cabo en la traducción, que pone en juego las semejanzas lingüísticas fundadas, en última instancia, en una lengua primera y originaria. La tarea del traductor (“Die Aufgabe des Übersetzers”) es, sin embargo, una tarea técnica en un sentido material y pone en juego aquello que está presente en todo momento en el pensamiento de Benjamin: la preocupación por la posteridad de las obras como la determinación objetiva y material

de la vida en la historia. La tarea del traductor coincide en este punto con la tarea del filósofo: abarcar toda la vida natural por medio de la vida más amplia de la historia. La supervivencia de las obras es el medio de lo vivido, en donde la vida le permite al hombre ser reconocida.<sup>6</sup> Esta concepción proustiana de la vida junto a su noción de tiempo y de memoria sirve a Benjamin como molde en el que reconstruir una concepción vital de lo político que, arraigada en la historia, pudiera reconfigurar las bases vitales del hombre desde un fundamento metafísico pero a la vez dialéctico. Proust es traducido a la materialidad de la lengua alemana, y su pensamiento, reelaborado en el marco de una tarea intelectual ya no solamente lingüística, sino también filosófica.

## 1 Proust: inteligencia e instinto

Las críticas de Proust a Sainte-Beuve, publicadas póstumamente pero anteriores a la escritura de *À la recherche du temps perdu*, ponen en juego a un mismo tiempo una doble forma de la escritura: la de la reflexión y la de la narración. El debate respecto de qué aspecto es el predominante en esta obra inconclusa se origina en la intención misma de su autor que ideó el escrito como una novela-ensayo de donde surgirían varios de los elementos centrales para la concepción de su obra más destacada.

Ya desde el prólogo, Proust plantea un ataque a la inteligencia como forma de acceso al pasado: “sólo al margen de ella puede rescatar el escritor alguna parcela de sus impresiones pasadas [...]. Lo que la inteligencia nos devuelve con el nombre de pasado no es tal” (PROUST 2006: 41). La impotencia de la inteligencia para resucitar impresiones pretéritas se debe a un doble sentido del pasado en Proust: a) la impresión pretérita es “vida pura conservada pura”, es decir, sólo accesible como conservada y nunca como vivida en el presente ya que se da en medio de sensaciones que la anulan; b) las horas del pasado que conservan algo de poesía se esconden, se agazapan en

---

<sup>6</sup> El texto sostiene: “Daher entsteht dem Philosophen die Aufgabe, alles natürliche Leben aus dem umfassenderen der Geschichte zu verstehen. Und ist nicht wenigstens das Fortleben der Werke unvergleichlich viel leichter zu erkennen als dasjenige der Geschöpfe?” (GS IV/1: 11).

objetos en los cuales quedan a la espera de ser descubiertos: tan pronto como se extingue, “cada momento de nuestra vida se encarna y se oculta tras algún objeto material” (í.d.).

Proust establece un paralelo entre el proceso de recuperación de esos momentos del pasado y ciertas leyendas populares que sostienen la supervivencia del alma de los muertos en los objetos. El azar juega un papel central para que esos instantes se revelen al hombre en un objeto, en la materia en la que están encarnados. Es una verdadera resurrección temporal de lo perdido, de lo borrado por la fuerza destructora del tiempo. Si el objeto dispara la asociación que, por semejanza, trae al presente ese pasado conservado como vida pura, la inteligencia cumple un rol irrelevante en esa dinámica asociativa, ya que la voluntad no tiene acceso consciente a lo vivido en estado puro. Ese estado puro de la vida es para Proust una forma, la más alta forma de la dicha en el hombre.

Proust se propone una novela-ensayo, que recupere esos momentos perdidos que al artista se le presentan en su memoria involuntariamente. Es la memoria involuntaria la que tiene acceso a un día en sí mismo y no a su fantasma. Los fantasmas del pasado son las verdades pasadas que traen al presente la conciencia en su intento voluntario de resucitar a los muertos. La verdad de la inteligencia es menos real (ibíd.: 45).

Resultaría inútil, sin embargo, escribir un ensayo en el que presentar este problema ya que su forma misma se apoya en la inteligencia y en la reflexión, en ese volver de la conciencia sobre sí misma. Este es el punto en el que Proust le ofrece una concesión al camino racional de la inteligencia: su valor consiste precisamente en ser el único medio disponible para reconocerle a la memoria involuntaria el lugar privilegiado que posee. Sólo sabemos de lo inconsciente a través de lo consciente, a través de la reflexividad de la conciencia. Un escritor, sostiene Proust, es más que un poeta, es aquel que mediante la inteligencia puede calibrar la inferioridad de ésta respecto al instinto (ibíd.: 46s.). Y es así que en este trabajo, Proust reflexiona sobre un episodio análogo al de la magdalena. Su abordaje ensayístico hace que cada uno de esos recuerdos que trae al presente horas muertas por la inteligencia se encuentre jerarquizado como superior a los de la memoria voluntaria a través de un proceso de reflexión sobre lo inconsciente.



Lo novelístico se entrelaza con la reflexión y la crítica, lo que demuestra el rol central de la inteligencia en la obra proustiana. Si aceptamos este elemento reflexivo en su obra, que se confirma también en el último libro de *En busca del tiempo perdido*, se lo puede acercar aún más al pensamiento de Benjamin.

En *Contra Sainte-Beuve*, Proust sostiene como reacción contra la crítica de Sainte-Beuve y Taine, que las obras de arte no pueden ser juzgadas por medio de la biografía de sus autores. El arte no debe ser homologado a la ciencia ni apropiarse de sus métodos. Equipararlos implica desconocer los elementos independientes de toda ciencia que existen en el arte. El problema central que esta concepción acarrea se basa en la confusión que imposibilita separar al hombre de la obra. Esa dificultad para desvincular la biografía del autor de su libro está acompañada por un error más profundo en la comprensión del arte: la obra es el resultado de un yo profundo, íntimo, que nada tiene que ver con el yo mundano, social, que interactúa en la vida cotidiana. Nadie que haya conocido a un autor aporta información relevante para juzgar su obra porque no es ese yo, el yo que vive en sociedad, el que se convierte en artista. Proust le adjudica a la fuerza de lo inconsciente el poder creador del artista. No es el yo en el mundo el que escribe literatura, sino aquel con el que “nos enfrentamos con nosotros mismos” (ibíd.: 113). El oficio exterior del escritor es acompañado en el artista por un yo profundo que sólo se alcanza en un proceso de abstracción de los demás.

De lo anteriormente dicho se desprende otro elemento en común entre la concepción de la literatura en Proust y el pensamiento de Benjamin: la percepción del mundo, implícita en ambos, como un universo de afinidades y semejanzas. Lo que dispara el recuerdo es la capacidad de percibir impresiones que son en sí mismas semejantes: existe una relativa constancia en el mundo sensible tal como lo concibe Proust. Así, el trasfondo de sus pensamientos posee un tinte platónico: existe una esencia común a nuestras impresiones que es superior a cualquiera de nuestras realidades. Uno de los ejemplos de los que se sirve Proust para dar cuenta de esas esencias es el de un rayo de sol que se asoma en el balcón. Ese rayo de sol no consistía simplemente en la impresión visual que experimentaba al percibirlo, Proust escribe: “innumerables recuerdos indistintos, unos tras otros, procedentes de lo más hondo de mi

pasado, hacían aflorar la impresión de ese rayo de sol al mismo tiempo que ahora lo ven mis ojos, y conferían a esa impresión una suerte de volumen” (ibíd.: 87ss.). Todas las impresiones pasadas refuerzan esa impresión presente confiriéndole algo admirable. Se trata de algo común, ese algo que es la esencia compartida de nuestras impresiones y que nos permite olvidar el peso de la muerte. De allí que su experiencia llene de placer y de dicha. Proust dice que esto es lo bello, lo que revela la proximidad del trabajo de la memoria involuntaria con un proceso de *anamnesis* platónica. El hombre de Proust es ese mismo hombre que se encuentra encadenado a la caverna y que tan sólo puede ver sombras. Es así que todo arte se erige sobre impresiones (MAUROIS 2005: 182) por lo que “el papel del artista consiste en encontrar la impresión sensible no rectificada por el juicio” (id.). Pero tal sensación pura no existe, la percepción implica siempre la intervención de la inteligencia para que reconstruya los objetos eternos e invisibles.

En lo que Proust se aleja de la filosofía platónica es en su concepción del arte cuya eternidad es la única que no se pone en dudas. El arte es para Proust una forma de salvación, un escapea de escapar del proceso destructor irreversible del tiempo. El mundo exterior es incognoscible y el mundo interior es cognoscible aunque se nos escapa por su constante cambio, “sólo el mundo del arte es absoluto” (ibíd.: 184). El arte eterniza los reflejos del pasado que aparecen en el presente como semejanzas, semejanzas ocultas que azarosamente encuentra el poeta o el artista, y es así que, como sostiene Martin-Deslias “el arte enfila el camino de la metafísica y deviene un método de descubrimiento” (ibíd.: 183).

Benjamin comparte la preocupación por el arte como esfera humana que potencialmente podría resultar un espacio redentor, aunque el tema se encuentra para el filósofo berlinés en el marco de la problemática de la teoría marxista.<sup>7</sup> Él se preocupa entonces por las condiciones de reproducción técnica y las posibilidades transformadoras del arte aunque la mirada optimista varía en sus diversos escritos y tiende a ser mucho más abarcadora que la de Proust.

---

<sup>7</sup> Si bien el problema del arte se encuentra presente en las diferentes etapas del pensamiento benjaminiano, con distintos matices y diferencias, la referencia en este punto es a sus reflexiones de los años treinta y en especial a su preocupación por la pérdida del aura en la obra de arte.

Para Benjamin, la capacidad de percibir la semejanza es una facultad humana universal que se ha ido perdiendo en la Modernidad y que posee las siguientes características: 1) se encuentra siempre ligada a lo centelleante; 2) no se puede fijar como otras percepciones (GS II/1: 206). Ambas características podrían encontrarse también en los ejemplos que Proust da de aquello que dispara un recuerdo de manera involuntaria, aunque en Benjamin prevalece lo visual, la imagen, en detrimento de otros sentidos que podrían experimentar la percepción de la semejanza.

## 2 Distancia de Proust

Si bien la cercanía de Benjamin a la concepción de la memoria en Proust influyó los conceptos centrales de *Das Passagen-Werk*, existen diferencias determinantes que los posicionan en perspectivas divergentes.

El primer punto que diferencia sus pensamientos tiene que ver con la concepción de felicidad que supone la obra de Proust y que propone una posibilidad de dicha a partir de la recuperación, mediante la escritura, de esa “vida pura conservada pura” que trae al presente la memoria involuntaria. La felicidad está en el pasado, es el tiempo quien se ocupó de destruirla. Por ello el arte es la forma de eternizar esa felicidad y de vencer al tiempo. La búsqueda de un tiempo perdido en el pasado es la búsqueda de una dicha que siempre es pretérita. La distancia respecto de Benjamin es profunda en este aspecto. Se ha relacionada la idea de redención benjaminiana con la categoría judía de *Zekher* que no designa la conservación en la memoria de los acontecimientos del pasado sino su reactualización en el presente.<sup>8</sup> Para Benjamin, la felicidad tiene sentido a partir de una redención del pasado en función del presente. El pasado contiene una promesa de futuro destruida que imposibilita un presente redimido. Sin esa redención no existe, ni existió, felicidad posible (cf. SZONDI 1978).

---

<sup>8</sup> Stéphane Mosès interpreta que Benjamin retoma en el concepto de *Eingedenken*, la categoría judía del *Zekher*, que no designa la conservación de la memoria de los acontecimientos del pasado sino su reactualización en la experiencia presente (MOSÈS 1997: 131).

Aquí aparece la segunda diferencia: la felicidad está asociada en Proust no solamente al pasado sino a un pasado individual. Pero, para Benjamin, la búsqueda de lo perdido en el pasado tal como la lleva a cabo Proust posee un interés metodológico que debe ser ampliado, trasladado a un nivel colectivo. Los sueños de ayer son sueños colectivos que se perdieron en el camino del progreso y que en las ruinas, en los fragmentos, se encuentran desperdigados. La diferencia a destacar en este punto está relacionada con el materialismo de Benjamin y la preeminencia de lo objetivo sobre lo subjetivo. Por ser productos históricos, esto es, resultado del trabajo humano, los objetos contienen un pasado no individual sino social que Benjamin se propone recuperar.

El alejamiento de Benjamin respecto de los elementos platónicos que aparecen en su estudio sobre el *Trauerspiel* indica otra diferencia con Proust. Este distanciamiento, que se evidencia en la frase de *Das Passagen-Werk*: “Das ist so wahr, daß das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee” (GS V/1: 578), señala una distancia radical respecto de Proust que podría resumirse en la idea de que Benjamin resignifica el momento del despertar proustiano al darle un giro materialista. El despertar se convierte en “Jetzt der Erkennbarkeit” ahora no ya como experiencia subjetiva de lo eterno, sino como revelación de la eternidad contenida en los objetos históricos, es decir, su ser productos humanos ocultos tras un velo mítico.

Frente a lo dicho, otra diferencia respecto de Proust se relaciona con el sentido dado a la noción de recuerdo, en especial en *Das Passagen-Werk* y en su trabajo sobre el concepto de historia. Allí, el recuerdo posee un rol constructivo (SCHÖTTKER 2000: 265ss.), no repite o recoge el acontecimiento del pasado, sino que crea una nueva forma. Benjamin sostiene que no se trata de reconstruir lo acontecido tal como realmente fue: aquí, la noción de recuerdo se convierte en fundamento de una concepción historiográfica antihistoricista (íd.).

El interés de Benjamin parece estar inclinado a definir el ser de la memoria involuntaria no como causa sino como constitución (*Beschaffenheit*) de la imagen del recuerdo (íd.). También en *Berliner Chronik* se refuerza esta idea con la metáfora de la excavación que debe ser guiada por un plan. Son esas imágenes del recuerdo las que

importan debido a que en ellas puede surgir una constelación de pasado y presente que rompa con la continuidad de la memoria histórica, lineal y progresiva.

Finalmente puede plantearse una distancia en la concepción de la memoria en relación con el grado de importancia otorgado al recuerdo consciente. Detlev Schöttker (2000) sostiene que Benjamin se aleja de Proust en tanto lo espontáneo y lo no espontáneo de la rememoración no son en su pensamiento mutuamente excluyentes. Esta posición podría ser puesta en duda si se recupera el trabajo sobre Sainte-Beuve, debido a que allí la inteligencia es revalorizada en una función complementaria a la de lo instintivo.

El texto que se menciona para dar cuenta de este alejamiento de Proust es *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932-1934). En tanto búsqueda de una alternativa literaria, este trabajo muestra una reflexión consciente sobre la actualidad de lo recordado que lejos estaría de la “vida pura conservada pura” de la que habla Proust. Finalmente, esta alternativa a la narración tradicional parece encontrarla Benjamin en el quiebre de la linealidad, el *shock* de imágenes y sensaciones que narran desde la discontinuidad como ruptura del principio de continuidad épica de la antigua mnemotécnica.

### 3 La presencia de Proust en *Das Passagen-Werk*

Un primer elemento a destacar es la explícita presentación política del París del siglo XIX que Benjamin plantea como eje central de su proyecto. En comparación, la perspectiva política en Proust está ausente, aunque no dejan de aparecer en su obra las problemáticas que convocaron a los intelectuales de su tiempo. Sin embargo, lo social se presenta como un elemento más que pone en evidencia la multiplicidad de los “yoes” del sujeto en tanto aferrado al paso destructivo y cambiante del tiempo. La diversidad del yo lo une a la experiencia de la muerte; ésta sí es recuperada en la narración como experiencia a ser redimida en la obra de arte.

Lo fantasmagórico constituye un ejemplo para mostrar la distancia temática de ambos abordajes. Para Proust los fantasmas surgen del intento voluntario de la

conciencia de recuperar el pasado resucitando a los muertos. Debido a esta tendencia de la conciencia, el libro recoge los fantasmas de los muertos y los devuelve a la vida al convertirse en “un gran cementerio, en la mayor parte de cuyas tumbas no pueden ya leerse los nombres borrados” (PROUST 1975: 1462). El nombre permanece, fantasmagóricamente, nombrando una ausencia, nombrando lo difuso. La conciencia nombra a los sujetos que no existen y que bajo ese nombre vuelven como fantasmas. Los nombres de las personas las convierten en fantasmas pues “presentan de las personas [...] una imagen confusa que extrae de ellos, de su sonoridad refulgente o sombría, el color con que está uniformemente pintada, como uno de esos avisos, enteramente azules o enteramente rojos” (ibíd.: 407). Esto se debe a esa multiplicidad de los “yoes” sucesivos que nacen y mueren y que el nombre intenta asir. Lejos se encuentra Proust, sin embargo de una postura nominalista, por el contrario, la lectura proustiana de los nombres muestra la falsa identidad de la subjetividad en el tiempo.<sup>9</sup>

En *Das Passagen-Werk*, Benjamin cita a Proust para recomponer los nombres propios como fórmulas vacías. Los nombres propios no son racionalizados por el lenguaje y por lo tanto son completados con sentimientos (GS V/1: 646-647). Ya hacia mediados de los años veinte, a punto de comenzar la primera etapa del estudio sobre los pasajes, esboza esta idea en *Einbahnstraße*, en donde las personas que se aman se aferran sobre todo a sus nombres.<sup>10</sup>

Por otra parte, la mirada de Benjamin respecto de lo fantasmagórico lo sitúa en el ámbito, no de lo meramente subjetivo-existencial, sino de lo objetivo y de las relaciones políticas y sociales. Partiendo de la influencia de la interpretación marxista del fetichismo de la mercancía, la fantasmagoría no es para Benjamin meramente lo que aparece como ausencia o borramiento de un yo pasado, aquello que la conciencia intenta

---

<sup>9</sup> Sobre la teoría de los nombres en Proust, Gérard Genette escribe: “On voit ici que l’opposition traditionnelle (et contestable) entre l’individualité du nom propre et la généralité du nom commun s’accompagne d’une autre différence, apparemment secondaire mais qui résume en fait toute la théorie sémantique du nom selon Proust: l’ ‘image’ que le nom commun présente de la chose est ‘claire et usuelle’, elle est neutre, transparente, inactive, et n’affecte en rien la représentation mentale, le concept d’oiseau, d’établi ou de fourmilière; au contraire, l’image présentée par le nom propre est *confuse* en ce qu’elle emprunte sa couleur unique à la réalité substantielle (la ‘sonorité’) de ce nom” (GENETTE 1969: 232s.).

<sup>10</sup> *Einbahnstraße*, el original en alemán dice: “Geranie. Zwei Menschen, die sich lieben, hängen über alles an ihren Namen” (GS IV/1, 119).

en vano recuperar mediante un ejercicio de memoria voluntaria; lo fantasmagórico es en cambio lo real en el mundo de las mercancías.

El segundo punto a destacar está dado en la idea del despertar. Si bien la centralidad de esta imagen se muestra como tal desde los comienzos del proyecto, se irá modificando a lo largo de los trece años en los que Benjamin se ocupó del tema.

Susan Buck-Morss señala la existencia de tres etapas en el desarrollo de su obra inconclusa (BUCK-MORSS 2001: 66-68). En la primera, que va desde 1927 a 1934, la intención de Benjamin está marcada por la idea de relatar una versión politizada del cuento de La Bella Durmiente como relato sobre el despertar. La perspectiva es marxista, pero aún no aparece la impronta de la segunda etapa, cuyo viraje, en 1934, llevará a colocar el fetichismo de la mercancía en el centro del proyecto.<sup>11</sup> En la tercera etapa, que va aproximadamente desde 1937 hasta 1940, la intención de escribir un libro sobre Baudelaire deja una marca sobre el proyecto de los pasajes.<sup>12</sup> El interés sobre Proust se remonta a mediados de los años veinte y se plasma en un artículo publicado en 1929, durante lo que es considerada la primera etapa de formulación del proyecto. Aún no había iniciado entonces Benjamin la recolección de citas de los fajos, lo que muestra la persistencia del universo proustiano como referente de sus reflexiones y la consecuente exposición de su lectura a todos los cambios implicados en períodos tan extensos.

La perspectiva de transformación es de carácter aditivo, lo que se demuestra con el hecho de que ninguno de los temas planteados desde sus comienzos como entradas en los fajos fue dejado de lado por Benjamin (cf. BUCK-MORSS 2001: 68s.). Es así que las citas sobre Proust no son abandonadas en los últimos años, tal como lo indican las entradas bajo los títulos “Der Sammler”, “Baudelaire” y “Malerei, Jugendstil, Neuheit”, lo cual lleva a una necesaria recuperación de su lectura del novelista francés desde la perspectiva de los estudios baudelaireanos.

---

<sup>11</sup> Véase carta a Scholem del 20 de mayo de 1935. En esa misma carta, Benjamin establece un paralelo entre este concepto y el de *Trauerspiel*, en tanto ambos eran conceptos heredados o transmitidos y criticados en sus respectivos trabajos.

<sup>12</sup> Esto se observa claramente en los dos fajos nuevos que se inician en esa etapa: “Baudelaire” (J), el más extenso de ellos, y “Müßiggang” (m).

La impronta proustiana deja su huella en esa imagen central de *Das Passagen-Werk* como obra que describe el despertar colectivo del gran sueño del siglo XIX. Pero más específicamente el interés por el despertar se encuentra unido a la revisión del espacio y el tiempo. Este es el giro copernicano indispensable sobre el que escribe Benjamin y que recorre *Das Passagen-Werk*: el despertar es idéntico al “ahora de la cognoscibilidad”. Ese ahora es el momento de la verdad, momento de muerte de la intención (*Intentio*), momento del nacimiento del auténtico tiempo histórico.<sup>13</sup>

Ese despertar, del que se ocupa el proyecto de Benjamin, es el despertar del sueño burgués del siglo XIX. Uno de los puntos nodales de su análisis sobre el despertar está dado en la definición de la relación dormir-despertar en función de la espera: “Der Traum wartet heimlich auf das Erwachen”,<sup>14</sup> existe un paralelismo con la posición revolucionaria tal como es formulada en sus reflexiones sobre el concepto de historia, de 1940. El momento de espera contenido en el sueño es el que redime al durmiente de la muerte onírica a la que se ha entregado. La pasividad del durmiente es, entonces, relativa; se encuentra latente en ella la espera que lleva al despertar. Este detenimiento es parte del proceso gradual del despertar del cual el dormir es el nivel inicial (GS V/1: 490); pero además, la espera es cercana al momento dialéctico del detenimiento en el cual el presente se inmoviliza. El “principio heurístico” de la dialéctica en suspenso, tal como lo llama TIEDEMANN (2004: 943), aparece reflejado ya aquí en la concepción benjaminiana del despertar como momento de espera. En la primera etapa de la elaboración de textos para el proyecto de los pasajes, Benjamin escribe: “Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten” (GS V/1: 161), y luego agrega: “die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten” (íd.). El desconocimiento de la espera que produce aburrimiento no limita su potencial transformador; por el contrario, en tanto suspensión de la acción traerá consigo una fuerza mayor en el momento de su superación. Así, la conciencia colectiva, sumida en un dormir profundo, espera el momento del despertar de su fuerza revolucionaria. La teoría del despertar en Benjamin

<sup>13</sup> El texto dice: “jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In Ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (Dies Zerspringen, nichts anderes, ist der Tod del Intentio, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt)” (GS V/1: 578).

<sup>14</sup> La cita es aún más explícita: “im Traumzusammenhange suchen wir ein teleologisches Moment. Dieses Moment ist das Warten” (GS V/1: 492).



es influida por los surrealistas, con los que comparte la concepción del mundo moderno como mundo mítico. Sin embargo, mientras los surrealistas, en su resistencia a la tradición cultural también rechazan la historia, Benjamin se diferencia de ellos, al considerar las imágenes de sueño como imágenes colectivas producto de la historia. Además, se aleja también de Jung al considerar estas imágenes inconscientes como resultado de experiencias históricas concretas (BUCK-MORSS 2001: 279-314). De allí que pueda interpretar el despertar colectivo como sinónimo de la conciencia de clase revolucionaria (ibíd.: 279), y marcar una distancia respecto de Freud al rechazar la idea de que los sueños son realizaciones disfrazadas de los deseos.

Puede también encontrarse una afinidad con el universo proustiano en la concepción de la imagen del despertar. En *En busca del tiempo perdido*, se lee: “Cuando un hombre está durmiendo tiene en torno, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos. Al despertarse, los consulta instintivamente, y, en un segundo, lee el lugar de la tierra en que se halla, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar” (PROUST 1975: 5). En ambos son determinantes para el dormir, el espacio y el tiempo que marcan ese círculo alrededor del que duerme. Ese es el mundo que debe descubrir al despertarse. El verdadero despertar implica un giro copernicano en la concepción del espacio y el tiempo que el que duerme necesita recordar. Y, para Benjamin, el despertar es el caso ejemplar de la memoria (GS V/1: 491), dado que toda esa determinación espacio-temporal se resignifica con el despertar. En relación con esta transformación es sugestivo el siguiente pasaje de Proust que Benjamin había leído y traducido hacia 1925:

La resurrección en el despertar – después de ese benéfico acceso de enajenación mental que es el sueño – debe de asemejarse, en el fondo, a lo que ocurre cuando se vuelve a encontrar un nombre, un verso, un estribillo olvidados. Y acaso quepa concebir la resurrección del alma allende la muerte como un fenómeno de memoria (PROUST 1975: 1044s.).

La metáfora de la vuelta a la vida del despertar asocia, finalmente, la memoria a un escape de la muerte. Para ambos el dormir representa una experiencia de muerte que es redimida en el despertar. El mundo en el que el durmiente resucita es un mundo que

pide ser nuevamente reconocido. Lo que para Proust es un reconocimiento del espacio y el tiempo que se ocupa y que el que despierta “consulta instintivamente”, en Benjamin se traduce políticamente en la transformación revolucionaria que lleva a cabo aquel que se escapa a las manos de la muerte para sustraerse del sueño y la alienación. Así, Benjamin interpreta el despertar como un apropiarse del tiempo y el espacio olvidados. La memoria es la resurrección de un tiempo y un espacio nuevos que son reconocidos tras la espera que todo dormir necesariamente implica. La dialéctica del despertar es una forma de huida de la muerte en vida; así, la recuperación que lleva a cabo Benjamin de *En busca del tiempo perdido* está regida por un eje interpretativo que coloca a la muerte en el punto central del universo proustiano. En una entrada de *Das Passagen-Werk*, escribe: “Ich gebe zu, daß Proust im tiefsten Sinne peut-être se range du côté de la mort” (GS V/2: 679). Su cosmos tiene su sol en la muerte, alrededor del cual se colocan en órbita las cosas reunidas y los instantes vividos (íd.). Benjamin señala a continuación, que el tema de Proust es el reverso, “*le revers*”, no tanto del mundo sino de la vida misma. Toma el interés por ese reverso como punto de partida para lo que debe ser la redención del mundo moderno, como universo dominado por las fantasmagorías. Y es que la muerte, desde una mirada subjetiva individual, se traduce en fetichismo, en fantasmagoría, a nivel social (cf. BUCK-MORSS 2001).

La cuestión que se plantea desde un comienzo del proyecto resulta todavía válida en los últimos años: ¿es el despertar la síntesis de la conciencia del sueño (*Traumbewußtsein*) y la conciencia despierta (*Wachbewußtsein*)? El abordaje en términos dialécticos de tesis, antítesis, síntesis arroja una pregunta que el trabajo no responde definitivamente, pero sugiere la definición de despertar como “ahora de la cognoscibilidad”, lo que convierte ese ahora en el instante espacio-temporal en el que las cosas adquieren su verdadero rostro surrealista.<sup>15</sup> Esta asociación del despertar con

---

<sup>15</sup> El texto sostiene: “Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen” (GS V/1:579). La cita contiene además una postura sugestiva respecto a la controvertida posición de Benjamin en relación con el surrealismo, que si bien es clara en su crítica a Aragón por “mantenerse en el ámbito del sueño”(H°,17), deja lugar a la interpretación llevada a cabo por estudiosos como M. Löwy que sugieren que la aspiración de *Das Passagen-Werk* era “la creación de un mundo nuevo en el que la acción fuera finalmente la hermana del sueño”, lo que lo acercaría mucho más a ciertas posiciones de los surrealistas. (Véase LÖWY 2006: 41-56; cf. también PENSKEY 1996).

el momento del rescate de los fenómenos acerca la teoría de Benjamin a la propuesta de Adorno de descartar el desplazamiento de la imagen dialéctica a la conciencia. El momento del despertar sería el instante en el que es posible la liberación de las cosas de la maldición de ser útiles.<sup>16</sup> Aunque lejana a una perspectiva marxista, esta liberación de los objetos de su condición de mercancías está presente, siguiendo a Benjamin, en la fidelidad de Proust a los objetos de su vida (GS V/2: 679). Respecto del sueño y de sus influencias sobre el mundo despierto se lee en Proust:

Y como es este estado particular de la atención el que envuelve al sueño y actúa sobre él, lo modifica, lo pone en un mismo plano como tal o cual serie de nuestros recuerdos, las imágenes que en esta primera noche llenaron mis sueños fueron tomadas de una memoria por completo distinta de la que mi sueño ponía ordinariamente a contribución [...]. Pasa con el sueño como con la percepción del mundo exterior. Basta una modificación introducida en nuestras costumbres para tornarlo poético (PROUST 1975: 1040s.).

La revolución de la obra concebida por Proust implica la transformación de la percepción del mundo exterior, al punto de redimir las cosas al inscribirlas en un mundo nuevo cuya matriz no es ya alienada, sino poética.

Otra noción que se retoma en *Das Passagen-Werk*, y que es allí vinculada con la obra de Proust, es la de aura. Benjamin cita un pasaje de *A la sombra de las muchachas en flor* que considera decisivo (*entscheidende Stelle*) en lo referente a la noción de aura (GS V/2: 696s.).

El pasaje elegido es el comienzo de la segunda parte, en el cual el narrador reflexiona sobre la experiencia de un viaje a Balbec y compara las posibilidades de realizarlo en automóvil con lo que se vivencia en un tren. Pero el viaje en automóvil, con todas las comodidades que pueda ofrecer, sostiene el narrador, carece de la magia que se percibe al sentir el viaje en su totalidad, de la manera más profunda que se pueda, en ese “salto que parece más milagroso por franquear una distancia que por unir dos individualidades distintas de tierra”. La “manifestación irreplicable de una lejanía” se manifiesta en esta “opération mystérieuse” que se hace evidente en las estaciones de trenes. Este sentido de la noción de aura lo encuentra Benjamin presente en la narración

<sup>16</sup> Adorno menciona lo relevante de este aspecto de la teoría de Benjamin en su carta del 5 de agosto de 1935. Esta idea aparece tanto en el *exposé* de 1935 como en el de 1939.

de Proust como experiencia descrita por el narrador. Pero además, otra descripción de aura<sup>17</sup> aparece repetidamente anticipada en *En busca del tiempo perdido*. El narrador sostiene que:

Ciertos espíritus que aman el misterio quieren creer que los objetos conservan algo de los ojos que los han mirado [...]. Una cosa que hemos contemplado en otro tiempo, si volvemos a mirarla, nos devuelve, con la mirada que le hemos dirigido, todas las miradas que le llenaban entonces (PROUST 1975: 1442s.).<sup>18</sup>

La cercanía con la noción de aura en Benjamin es significativa, considerando que éste conocía la obra de Proust en profundidad. Sin embargo, su apropiación invierte los términos de la cuestión planteada por Proust ya que para el novelista francés lo que se debe recuperar es la experiencia subjetiva de la relación sujeto-objeto. Escribe que: “sólo la percepción grosera y errónea lo sitúa todo en el objeto cuando está todo en el espíritu” (ibíd.: 1471 y 1474). Para Benjamin, en cambio, la relevancia de la experiencia aurática consiste, por el contrario, en la preeminencia del objeto por sobre el sujeto.

Se encuentran además en Proust pasajes que se acercan a la formulación de la imagen dialéctica presente en la obra de los pasajes. Una de las condiciones para la aparición de la imagen dialéctica, la capacidad de percibir las semejanzas,<sup>19</sup> es enunciada en *A la sombra...*: “y yo compadecía un tanto a todos los comensales, porque bien sabía que para ellos las redondas mesas no eran planetas y porque no había practicado en las cosas ese corte y sección que nos libra de su apariencia usual y nos deja ver las analogías” (ibíd.: 817).

Nuevamente, la diferencia con Benjamin está presente en la mirada subjetiva sobre estas imágenes. La constelación de pasado y presente se configura a nivel histórico individual. Es el sujeto el que experimenta el *flash* temporal de ruptura de la

<sup>17</sup> En *Zentralpark*, se resume este sentido de la siguiente manera: “Ableitung der Aura als Projektion einer gesellschaftlichen Erfahrung unter Menschen in die Natur: der Blick wird erwidert” (GS I/2: 670).

<sup>18</sup> Una formulación similar aparece en *A la sombra de las muchachas en flor*: “ya que estaba lleno de cosas que no me conocían, que me devolvieron la desconfiada mirada que les eché, y que, sin hacer caso alguno de mi existencia, denotaron que yo venía a estorbar la suya, tan rutinaria” (PROUST 1975: 668).

<sup>19</sup> Los trabajos en los que Benjamin se dedica a profundizar este análisis son “Lehre vom Ähnlichen” (1933) y “Über das mimetische Vermögen” (1933) aunque el tema le interesa ya muy tempranamente, como muestran los fragmentos sobre la semejanza y la analogía llamados “Fragmente zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik” (1918-1921).

continuidad del tiempo lineal de su vida que le permite recuperar lo perdido. También para el narrador estas imágenes tienen un carácter crítico por el hecho de resignificar la experiencia del presente:

Entonces mi vida cambió enteramente. Lo que la dulzura había hecho, y no a causa de Albertine, sino paralelamente a ella, cuando estaba solo, era, precisamente, en la llamada de momentos idénticos, el perpetuo renacimiento de momentos antiguos. Por el ruido de la lluvia repetíase el olor de las lilas de Combray; con la movilidad del sol sobre el balcón, las palomas de los Campos Elíseos; por el ensordecimiento de los ruidos en el calor de la mañana, la frescura de las cerezas; el deseo de Bretaña o de Venecia, en el ruido del viento y el retorno de la Pascua (PROUST 1975: 1035).

En Proust se reconoce una esencia temporal que libera al sujeto del aprisionamiento del tiempo lineal y destructivo; ese tiempo crea a un hombre nuevo, a un hombre que vence el dolor de la muerte de sus sucesivos “yoes”: “Un minuto liberado del orden del Tiempo ha creado en nosotros, para sentirlo, al hombre liberado del orden del tiempo” (PROUST 1975: 1430). Y es solamente la memoria involuntaria la que es capaz de introducirse en ese tiempo liberado del tiempo. También la imagen dialéctica es formulada por Benjamin en términos de memoria en el contexto de elaboración del concepto de historia.

Si bien las citas que unen a Proust y a Baudelaire en *Das Passagen-Werk*, son tomadas del artículo escrito por Proust en 1921 sobre Baudelaire,<sup>20</sup> Benjamin se ocupa de poner en relieve elementos muy precisos de su novela sobre el tiempo al introducir las notas sobre Baudelaire. Se destacan los puntos referentes a la homosexualidad y el sadismo, las muchedumbres y la alegoría. Una referencia esencial en lo tocante a las categorías filosóficas de *Das Passagen-Werk* es la cita de Proust de “Le Balcon”.<sup>21</sup> La invocación de la “Madre de los recuerdos” (*Mère des souvenirs*) (BAUDELAIRE 2003: 96-97) del poema construye un universo semejante al mundo recobrado en la novela proustiana: la felicidad de las “mieles del hogar”, de un “pasado hundido en las rodillas”, la dicha del recuerdo de los “soles en las tibias veladas”. Todas estas imágenes, tan propias a la vez de Proust, se sellan con la memoria de “los aromas, de las promesas, de los besos infinitos.” Aunque interpretado como eternización del amor, “Le

<sup>20</sup> “A Propos de Baudelaire”, en *Nouvelle Revue Française* (junio de 1921).

<sup>21</sup> La referencia citada es explícita en J 44,4 e implícita en J 44a,1, en GS V/1.

Balcon” también parece referir a un pasado hipostasiado en el reino de la plenitud de la infancia y a su vez enmarcado por un elemento primitivo que hace revivir el sueño utópico del bienestar universal: el verso que interesa a Benjamin es también recuperado por Proust para subrayar el contraste entre la unificación del estilo del mobiliario y el hecho determinante de que la única luz provenga del fuego del carbón. Las referencias que lleva a cabo en su análisis Proust a “Une Martyre”, “La vie antérieure” y “La Mort” retoman imágenes descriptivas del interior burgués: cortinas, camas y lámparas que, con toda su pureza de estilo, no logran construir un espacio que pueda prescindir del calor primitivo del fuego del carbón.

El universo de Baudelaire, subraya Proust en el pasaje citado por Benjamin, es un mundo en el que una brisa fresca trae aire puro y una cierta magia al interior de la vivienda de estilo del siglo XIX. Esa brisa es el hechizo de un paraíso perdido que pugna por retornar en las imágenes que la Modernidad oculta. El elemento de la prehistoria es el fuego que vuelve en la imagen del hogar burgués como una huella de lo que no fue: la naturaleza, sometida por el mito de la historia que narra su dominio, se revela en ese elemento disruptivo que es el fuego. La imagen del fuego en el interior de la vivienda burguesa también es recuperada en su análisis de Julien Green para hacer referencia a: “die Gewalten zu liquidieren, denen wir in Zimmern und Mobiliar unfehlbar und ahnungslos unterstehen” (GS III: 145).<sup>22</sup> Y es que el auténtico habitar una casa es un hecho lleno de magia y miedo que con la arquitectura moderna del siglo XIX desaparece. El habitante se convierte en usuario y el fuego hace arder lo que Benjamin denomina “kalte Flammen des Geizes” (id.).

En este comentario de Proust que, vale recordar aquí, tuvo lugar en la última etapa de trabajo de citas de *Das Passagen-Werk* y que coincidió con el proyecto de un libro sobre Baudelaire, Benjamin muestra un giro respecto de su anterior concepción de la prehistoria de la humanidad como eterno retorno del infierno.<sup>23</sup> Las visiones utópicas depositadas en el inconsciente colectivo “sugieren a Benjamin una trama de

<sup>22</sup> De la reseña “Feuergeiz-Saga” sobre la novela *Mont-Cinère* (1926) de Julien Green, de 1928 (GS III: 144-148).

<sup>23</sup> Este aspecto de su teoría no implicaba necesariamente el abandono de la noción de retorno infernal de la modernidad como temía Adorno. De hecho, la noción de lo infernal impregna todo el proyecto en sus distintas entradas lo cual muestra el interés que Benjamin conservaba por esta imagen.

correspondencias con la pre-historia”, correspondencias que consideró en conexión directa con una sociedad sin clases (WOLIN 1982: 176). Esta incorporación de un componente utópico a la imagen dialéctica le valió a Benjamin la crítica de Adorno, que lo acusó de haber “desdialéctizado” su teoría de la imagen.<sup>24</sup> En el *exposé* de 1935, sostiene Benjamin que la ambigüedad es la ley de la dialéctica detenida. Esta detención es allí utopía y la imagen dialéctica, imagen de sueño.<sup>25</sup> El fuego del carbón como residuo de un mundo imaginario aparece en una imagen moderna, ya que “lo moderno cita siempre a la prehistoria”; lo moderno hace aparecer siempre en imágenes los elementos de un pasado junto a la mercancía nueva. En los residuos de un mundo imaginario, Benjamin creía encontrar una forma de ejercitar el pensamiento dialéctico que condujera esos sueños hacia el despertar.

Por otra parte, el estado de la humanidad desaparecido también aparece en Proust reiteradas veces. En efecto, en *Sodoma y Gomorra* se refiere el narrador a ese paraíso con el que se sueña a menudo y que se presenta como sucesivos paraísos diferentes: “pero todos son, mucho antes de que uno muera, paraísos perdidos y donde uno se sentiría perdido” (PROUST 1975: 271). El elemento utópico en Proust se muestra en la imposibilidad de alcanzar ese estado original cuya esencia está dada en su pérdida. Pero esta pérdida es precisamente lo que conserva lo anterior como potencialmente renovador. El pasado paradisiaco resulta incompleto, carente de realización plena y por ello retorna como sueño de origen. En *El tiempo recobrado*, Proust escribe:

[...] si el recuerdo, gracias al olvido, nos hace respirar de pronto un aire nuevo, precisamente porque es un aire que se ha respirado en otro tiempo, ese aire más puro que los poetas han tratado un vano de que reinara en el Paraíso, y que no podría dar esa sensación profunda de renovación si no hubiera sido respirado ya, porque los verdaderos paraísos son los paraísos que se han perdido (ibíd.: 1428).

Es lo utópico que aparece en *Das Passagen-Werk* lo que llevó a Adorno a reprochar a Benjamin que estaba renunciando a la imagen dialéctica del siglo XIX como infierno.

<sup>24</sup> El rechazo de Adorno de esta incorporación del elemento utópico en la noción de imagen dialéctica es sólo parte de una crítica más profunda. Para un análisis pormenorizado del debate véase R. WOLIN (1982), capítulo 6 “The Adorno-Benjamin Dispute”, pp. 163-212.

<sup>25</sup> El texto en alemán dice: “Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild” (GS V/1: 55).

Benjamin afirmaba el deseo utópico colectivo “como momento transitorio en un proceso de transición cultural” (BUCK-MORSS 2001: 140s), Adorno, en cambio, lo rechazaba por considerarlo ideología. Las críticas al *exposé* de 1935 tuvieron como resultado una minimización de la noción de utopía en el *exposé* de 1939,<sup>26</sup> aunque es en el conjunto de las entradas de los fajos donde se observa que el sentido de los elementos utópicos no era el que había interpretado Adorno.

Gran parte del interés de Benjamin en Proust está dado por el intento de llevar a la narración una experiencia tal como la concibió Bergson (GS I/2: 609-610). En ese experimento poético, Proust restaura la figura del narrador. Pero la narración recuperada es una narración que arriesga la certeza de los datos de la conciencia para buscar la experiencia de ruptura del tiempo lineal mediante la liberación de los recuerdos traídos al presente por la memoria involuntaria. Ese ejercicio hace que la narrativa de Proust sea un ejemplo extremo de redención de los fenómenos. Las cosas perdidas recuperan, a nivel subjetivo, el sentido que la conciencia les quitó al otorgarle un “número clasificatorio” que las condena al orden del tiempo. Los lugares y objetos recordados en esas asociaciones de la memoria involuntaria recuperan un espacio de belleza al ser salvadas en la narración proustiana: “siempre, en estas resurrecciones, el lugar lejano engendrado en torno de la sensación común acoplábase por un instante, como un luchador, al lugar actual. Siempre había resultado vencedor el lugar actual, siempre me había parecido más bello el vencido” (PROUST 1975: 1431). La fuerza del recuerdo sostenido así por la inteligencia que se dispone a fijar el recuerdo en la narración, hace de Proust, según Benjamin el escritor que con una pasión desconocida fue más fiel a las cosas que se le cruzaron en el camino de su vida (GS V/2: 679).

Benjamin se propone con este proyecto la redención de los objetos por medio de la construcción de una forma de narración alternativa que pusiera en evidencia la

---

<sup>26</sup> Así es que el pasaje encabezado por el epígrafe de Michelet en el *exposé* de 1939 desaparece. La clave de la crítica de Adorno se centraba en las implicancias de esa frase, “Chaque époque révèle la suivante”. Benjamin sostenía que en las imágenes de ese sueño aparecían elementos de una sociedad sin clases que se depositaban en el inconsciente colectivo. Así se engendraban las utopías que dejaban huellas a ser descubiertas. De allí la importancia de la utopía de Fourier. También el final del resumen es eliminado de la versión de 1939, en ese fragmento, Benjamin aclaraba una idea que se repite en *Das Passagen-Werk*: cada época acelera en su sueño el despertar de la época siguiente. La idea hegeliana de astucia y despliegue de lo superador está recuperada allí explícitamente.



distorsión ideológica construida por la sociedad burguesa. Las diversas narrativas falsificadoras no hacían más que “expresar” (GS V/1: 495) las opresivas condiciones materiales del capitalismo. El término resulta relevante, ya que muestra uno de los objetivos del proyecto de los pasajes: construir una forma de expresión para la transformación radical que llevaría a cabo la revolución. En relación con esta reformulación de Marx, Susan Buck-Morss sostiene que uno de los propósitos de *Das Passagen-Werk* era remediar la deficiencia de la teoría marxista que Benjamin consideraba inadecuada en lo referente a lo superestructural (BUCK-MORSS 2001: 144). La deficiencia sería superada al encontrar una forma de relatar lo histórico que priorizara lo político: acercarse a “lo que ha sido” no historiográficamente sino políticamente, con categorías políticas (GS V/1: 495). Esta forma de expresión la toma especialmente Benjamin de los surrealistas y de Proust. Es decir, se encuentra aquí un aspecto del universo proustiano que es recuperado en el trabajo sobre los pasajes no sólo en lo temático, sino también en lo metodológico.

El método de *Das Passagen-Werk* copia de Proust varios elementos que explícita o veladamente le permiten a Benjamin construir una forma alternativa de expresión en la que el siglo XIX fuera expuesto a la luz de sus fantasmagorías. Es así que, en el trabajo sobre los pasajes, la influencia de los surrealistas entra en relación con la mirada proustiana de la memoria y la narración. Es éste un proyecto sobre el despertar, que se interna en las capas profundas del sueño de la burguesía del siglo XIX para exponerlas en su condición fantasmal, basándose en las citas para mostrar sin decir.

Este mostrar se asemeja a la experiencia que dispara la memoria involuntaria: presentar imágenes, no para seguir soñando, sino para hacer nacer recuerdos perdidos a partir de la narración como yuxtaposición de citas. Esta técnica de montaje de citas revoluciona la conciencia al romper con la forma tradicional de relato lineal; ofrece una manera de narrar que descompone la forma historiográfica dominante y progresiva. Proust ya lo había experimentado con sus novelas aunque la diferencia que lo aleja de

*Das Passagen-Werk* se da en la presencia del narrador como criterio subjetivo del relato.<sup>27</sup>

De esa potencialidad se nutre parte de *Das Passagen-Werk*; la técnica del montaje de los surrealistas se utiliza para narrar el despertar del siglo XIX y la narración se sustrae a la lógica de la continuidad para dejar lugar a la aparición de los desechos, de las ruinas. El materialismo histórico debe renunciar al elemento épico en la historia (GS V/1: 592) haciendo explotar la noción cósmica (*dinghaft*) de “continuidad de la historia”. El narrador de Proust, por medio de la memoria involuntaria, recupera el tiempo perdido de las cosas de su pasado, de los “yoes” que fue y que dejó de ser, de todo lo que la memoria voluntaria abandonó en el olvido. Y es que el elemento de montaje, discontinuidad y ruptura también está presente en la narrativa de Proust. No sólo desde la multiplicidad de miradas y de yuxtaposiciones que el relato lleva a cabo, sino además porque el montaje está tematizado explícitamente como reflexión final que da cuenta del método de la obra. Al final de *El tiempo recobrado*, el narrador descubre la manera de unir los papeles para su novela:

A fuerza de pegar unos a otros estos papeles, que Françoise llamaba mis papelotes, se desgarraban por todas partes. En caso necesario, Françoise podría ayudarme a conservarlos, de la misma manera que remendaba las partes usadas de sus vestidos o que en la ventana de la cocina, esperando al vidriero como yo al impresor, pegaba un trozo de periódico en el lugar de un cristal roto (PROUST 1975: 1598).

Pegar papeles para construir una continuidad narrativa desde el montaje de retazos, unir cada recuerdo por medio de la inteligencia, para lograr que ese despertar de lo no consciente se conserve. La narración como montaje de las intermitencias del corazón es una forma de revolucionar la concepción de la obra como totalidad. La idea de incompletitud aparece como parte integrante de la concepción de obra de Proust.<sup>28</sup> La

<sup>27</sup> En efecto, Benjamin rescata la figura de Proust entre los escritores franceses contemporáneos debido a la revolución implicada en la técnica de *En busca del tiempo perdido* que encuentra sobresaliente entre los intelectuales de su generación. Así lo señala en su artículo de 1934 sobre la *intelligentsia* francesa, donde Proust ocupa un lugar privilegiado por su capacidad crítica: la verdadera creación literaria es siempre revolucionaria y potencialmente peligrosa, cf. “Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers” (1934), GS II/2: 776-803.

<sup>28</sup> Así lo sostiene el texto: “Y en estos grandes libros hay partes que sólo han tenido tiempo de ser esbozadas, y que sin duda no serán jamás concluidas a causa de la misma amplitud del plano del arquitecto” (PROUST 1975: 1596s.).

revolución proustiana del tiempo es la transformación subjetiva del pasado y el presente, una recuperación de lo desechado en el relato lineal de la memoria voluntaria. Su narración enhebra uno a uno los retazos de tiempo liberados del orden oprimente y construye la novela con los “materiales de la vida pasada” (ibíd.: 1558). La continuidad disruptiva resultante resuelve la paradoja de la muerte en la vida: si la continuidad es el principio de la vida (ibíd.: 1536), la ruptura de las sucesivas muertes es recuperada en la obra de arte y así redimida en una narración que la contiene. Esos son “los fragmentos de existencias sustraídos del tiempo” (íd.) que comienzan a surgir con la experiencia del despertar hasta que nos sea dado a recordar lo más cercano, lo trivial, lo obvio (GS V/1: 491). Esos lugares y objetos cercanos permanecen a la espera de que el azar les dé la oportunidad de corresponder la mirada del que se encuentra sustraído al dominio de la intención.

Sin embargo, el método de Proust deja un lugar a la inteligencia para que reflexione sobre esos hallazgos: aunque sean las impresiones materiales las que permitan el acceso a esa redención del tiempo y el espacio, “las verdades de la inteligencia no deben ser desdeñadas por completo” (PROUST 1975: 1457). El trabajo de archivo llevado a cabo por Benjamin se vuelve paralelo a la tarea del narrador de *En busca del tiempo perdido*. Aunque es la impresión la que permite el verdadero acceso al pasado, la inteligencia es determinante a la hora de iluminar la oscuridad con que ese universo perdido de tiempo y espacio se presenta. Así lo señala el narrador en sus reflexiones al final de la obra:

Sólo la impresión [...] es un criterio de verdad porque es la única capaz, si se sabe desprender de esa verdad, de llevarla a una mayor perfección y darle una pura alegría. La impresión es para el escritor lo que la experimentación para el sabio, con la diferencia de que en el sabio el trabajo de la inteligencia es anterior y en el escritor lo es después (ibíd.: 1438).

Aquí se observa la cercanía con Benjamin en lo referente a la relevancia de la reflexión en un proceso que parte de la impresión sensible, que en éste cumple un papel fundamental en la aparición de las imágenes, pero que necesita del concepto, de la teoría, para no perderse. Esta idea aparece en Benjamin en sucesivas oportunidades; en la metáfora del que excava, pero también formulada más conceptualmente en *Das*

*Passagen-Werk*: el conocimiento llega como un *flash*, esto es, como imagen que se muestra, el texto es el desenvolvimiento de esa imagen que acontece luego como el trueno (GS V/1: 570).

Producto de este doble movimiento de espejo, la obra del novelista francés le permite no solamente identificar elementos para la destrucción de la apariencia fantasmagórica de lo real, tal como se observa en *Das Passagen-Werk*, sino también construir una teoría del despertar en clave política que incorpore aspectos de lo humano que fueron minimizados por la tradición marxista revolucionaria. La experiencia vivida constituye de esta manera un modelo en miniatura de esa experiencia colectiva mayor que Benjamin aborda desde distintos contenidos utópicos. La literatura de Proust pone de manifiesto cómo la memoria se convierte en un elemento central para dicha teoría de la experiencia. En una carta a Adorno de 1940, Benjamin afirma la íntima relación entre la teoría de la experiencia y los recuerdos infantiles (GB V: 444). La inclusión del tema de la infancia en una instancia metodológica del proyectado libro sobre los pasajes parisinos confirma esta estrecha relación entre la teoría de la experiencia y los recuerdos infantiles que Benjamin recupera de Proust. La ampliación del foco de atención lo lleva, sin embargo, a conservar la técnica proustiana y a desechar el objeto de análisis: la concepción eleática de la felicidad (GS II: 1060) de una infancia individual es traducida a términos colectivos y reconfigurada en la forma de una intemporalidad perdida en contenidos utópicos como en la teoría de los falansterios de Fourier, los cuentos infantiles o en los elementos de un paraíso perdido.

De esta manera, la traducción de Benjamin se convierte en una crítica que construye una teoría a partir de esa descomposición de la narrativa proustiana, en la que encuentra una fuente inagotable de elementos que sirven a una teoría de la experiencia. Ésta se volcará al servicio de una apuesta política en los últimos años y tomará como modelo la concepción subjetiva del individuo del escritor francés que no solamente hace estallar la ideología burguesa al poner en cuestión su moral, sino que pone en el centro de su narración una forma del tiempo y del espacio que socava la concepción liberal del individuo. Esta descomposición del sujeto individual sirve de matriz para la concepción colectiva de un sujeto revolucionario en el proyecto de los pasajes y le permite a

Benjamin comprender ese sujeto colectivo de manera independiente de las nociones de masa de la época. La infancia entonces, que en Proust posee un lugar central a nivel subjetivo, adquiere en el proyecto de Benjamin una función medular al convertirse en una metáfora de la historia y al mismo tiempo en un concepto utilizado metodológicamente.

## Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser), 7 tomos. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1972-1989. (= GS)
- \_\_\_\_\_. *Gesammelte Briefe* (ed. Christoph Götde y Henri Lonitz), 6 tomos. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1995-2000. (= GB)
- BAUDELAIRE, Charles. *Obra poética completa*, (trad. y ed. E. López Castellón). Madrid, Akal, 2003.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada*, (trad. N. Rabotnikof). Madrid, Visor, 2001.
- GENETTE, Gérard. “Proust et le langage indirect”. In: *Figures II*. París, Éditions du Seuil, 1969, pp. 223-294.
- LÖWY, Michael. *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, (trad. C. Benito, E. Castro y S. Guiard). Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2006.
- MAUROIS, André. *En busca de Marcel Proust*. Buenos Aires, Vergara Ed., 2005.
- MOSÈS, Stéphane. *El ángel de la historia*, (trad. A. Martorell). Madrid, Cátedra, 1997.
- PENSKY, Max. “Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the *Passagenwerk*”. In: *Walter Benjamin and the Demands of History*, (M. P. Steinberg ed.), Nueva York, Cornell University Press, 1996, pp.164-189.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*, (trad. Pedro Salinas, Fernando Gutiérrez y José Quiroga Pla), 2 tomos. Barcelona, Plaza y Janes, 1975.
- PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve: recuerdos de una mañana*, (trad. J. Albiñana). Barcelona, Tusquets, 2005.
- SCHÖTTKER, Detlev. “Erinnern”. In: Opitz, M., y Wizisla, E., (eds.): *Benjamins Begriffe*, 2 tomos. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 2000, pp. 260-298.
- SZONDI, Peter. “Hope in the Past: On Walter Benjamin”. In: *Critical Inquiry*, Vol.4, N°3 (primavera de 1978), pp.491-506.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin, una biografía*, (trad. A. Bixio). Barcelona, Gedisa, 1990.
- WOLIN, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley, University of California Press, 1994.

*Recebido em: 14/04/2014*

*Aceito em: 30/04/2014*

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

# “La gran grieta del mundo”. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual

[“The great Rift of the World”. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and the Debates  
about the Figure of the Intellectual]

Miguel Vedda<sup>1</sup>

**Abstract:** The article examines a set of works of Siegfried Kracauer and Walter Benjamin with the intention of reconstructing the contributions of both authors to a critical theory of the intellectuals. Placed *between the fronts*, both essayists tried to bring together the social and political commitment and the search of a *politicization of the intellectuals* with the reluctance to accept and reproduce the dictations of an dogmatic party organization. Term of comparison for the context of production of both authors is considered the Paris of the *Restaurationszeit*, in which a group of exiled German thinkers and writers constituted themselves as the first modern intellectuals, identified with the figure of the lacerated consciousness (*zerrissenes Bewußtsein*), as it was formulated by Hegel.

**Keywords:** intelectual; lacerated consciousness; essay; satire; exile

**Resumen:** El artículo examina un conjunto de obras de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin con el propósito de reconstruir los aportes de ambos autores a una teoría crítica de los intelectuales. Situados *entre los frentes*, los dos ensayistas intentaron conjugar el compromiso social y político y la búsqueda de una *politización de los intelectuales* con la renuencia a aceptar y reproducir los dictados de una organización partidaria dogmática. Como término de comparación para el contexto de producción de ambos autores se considera el París de la Restauración, en el que un grupo de pensadores y escritores alemanes exiliados se constituyeron como los primeros intelectuales modernos, identificados con la figura de la *conciencia desgarrada* (*zerrissenes Bewußtsein*), tal como fue formulada por Hegel.

**Palabras clave:** intelectual; conciencia desgarrada; ensayo; sátira; exilio

---

<sup>1</sup> Professor do Instituto de Filología Hispánica da Universidad de Buenos Aires.  
Email: miguelvedda@yahoo.com.ar

## 1

Es conocido el hecho de que Siegfried Kracauer y Walter Benjamin dedicaron arduos esfuerzos a mostrar las correlaciones existentes entre, por un lado, el París de la Monarquía de Julio, la Segunda República y el Segundo Imperio y, por otro, el contexto europeo de entreguerras. Los principales resultados de esa exploración pueden verse, en el caso de Benjamin, en los trabajos sobre Baudelaire y en el ingente material sobre los Pasajes parisinos; en el de Kracauer, en la “biografía social” sobre *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937). Las similitudes y diferencias entre ambas indagaciones acerca del París de la Restauración, entendido como prehistoria del contexto de comienzos del siglo XX – signado por la guerra mundial, la crisis económica y el ascenso del nazismo – fueron explicitadas en diversas ocasiones (Cf., p. ej., AGARD 2001: 187-191; MACHADO 2008: 95-105; AGARD 2010: 210-218). Pero no se destacó, en cambio, hasta cuál punto pudo haber sido decisiva, en la elección de los dos ensayistas alemanes, la conciencia de que en la *capital del siglo XIX* había surgido por primera vez un modelo de intelectual acorde con las condiciones críticas y cambiantes de la Modernidad, y al que responden tanto el autor de *Die Angestellten* como el de *Einbahnstraße*. El primer trazado de ese modelo se encuentra en Heine, cuyo *Ludwig Börne* (1840) es una de las primeras y más audaces tentativas para definir las peculiaridades y la función del intelectual moderno. A propósito de la disputa entre Börne y Heine escribió Hans Magnus Enzensberger (1989: 385) que ella representa “posiblemente, la controversia más rica en consecuencias de la literatura alemana. La discusión en torno a ella lleva ciento cincuenta años, y no se avizora un final”.<sup>2</sup> Nuestra intención es, en este estudio, extraer, en primer lugar, las propuestas de Heine del curso de la historia, y establecer con ellas una constelación que nos permita arrojar mejor luz sobre las reflexiones de Kracauer y Benjamin en torno al intelectual, y sobre la vigencia de este último.

En el marco de las polémicas con el ensayista y jacobino intempestivo Ludwig Börne, Heine manifestó su convicción en que la única opción razonable para el intelectual moderno no podría ser la afiliación a una *Weltanschauung* doctrinaria que habría ya

---

<sup>2</sup> “Der Streit zwischen Börne und Heine ist wahrscheinlich die folgenreichste Kontroverse der deutschen Literatur. Die Diskussion darüber dauert seit hundertfünfzig Jahren an, und ein Ende ist nicht abzusehen”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

resuelto resolver todos los problemas teóricos y que debería, por lo tanto, ser solo difundida y aplicada por sus partidarios, sino a una práctica exploratoria para la cual no existen caminos ni metas fijados de antemano. Ubicado *entre los frentes*, el intelectual no encuentra un lugar de refugio ni en el repliegue esteticista, ni en la comodidad que le brinda una doctrina política, sino en una búsqueda despojada de certezas que representa su único compromiso genuino con los condenados de la tierra. El desgarramiento propio de la Modernidad exige de los intelectuales el abandono de las seguridades dogmáticas y la incertidumbre propia de las *conciencias desgarradas*. En los *Reisebilder* (1826-1831), aludió Heine a la significación de esta homología entre la fragmentación del mundo y la fragmentación interna del ánimo del escritor:

Ah, querido lector, si quieres lamentarte por aquel desgarramiento, laméntate antes bien de que el propio mundo esté escindido. Pues como el corazón del poeta es el centro del mundo, dicho corazón tenía que hallarse lastimosamente desgarrado en la época actual. Aquel que se jacte de haber mantenido entero su corazón, debe confesar que posee un corazón prosaico [...]. A través del mío, en cambio, pasa la gran grieta del mundo, y justamente por ello sé que los grandes dioses me han honrado por encima de muchos otros, y me han considerado digno del martirio poético (HEINE 1975: II, 405).<sup>3</sup>

Una actitud tal permitió al “desgarrado” Heine convertirse en modelo inicial de una figura central para la Modernidad: la del intelectual crítico. Se sabe que Sartre identificó, como hora de nacimiento del intelectual moderno, el último tercio del siglo XIX, en el marco de la agitación producida en torno al *affaire* Dreyfus; pero con acierto destacó Gerhard HÖHN (1991: 67) que “antes de que existieran “*les intellectuels*”, existían ya intelectuales *individuales*”,<sup>4</sup> y que ya el París de la Restauración había ofrecido un terreno propicio para que ellos aflorasen.<sup>5</sup> El hecho de que, según Sartre, el desgarramiento

---

<sup>3</sup> “Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzweigerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches, weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermärtyrtums würdig geachtet haben”.

<sup>4</sup> “Bevor sich “*les intellectuels*” manifestierten, existierten schon *einzelne* Intellektuelle”.

<sup>5</sup> “Sin realizar un cambio de lugar, pero con un desplazamiento cronológico claro, es posible considerar el París de 1832, y no recién el París de 1898, como el lugar de nacimiento del intelectual moderno, con la *contestation permanente* de la vieja sociedad alemana y con la crítica radical a la sociedad francesa moderna –con, en suma, el *Prefacio* y las *Circunstancias francesas*– como partida de nacimiento” (“Ohne ein Ortswechsel vornehmen zu müssen, aber mit einer deutlichen chronologischen Verschiebung kann man deshalb Paris 1832 und nicht erst Paris 1898 als die eigentliche Geburtsstunde des modernen



Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

(*déchirure*) sea un rasgo decisivo del intelectual no hace otra cosa que avalar la propuesta de Höhn; sobre todo si se piensa hasta qué punto se sintió desgarrado Heine entre el riguroso cultivo del oficio de escritor y la necesidad de rebasar los límites del propio *métier* para comprometerse con la realidad de su tiempo; es sugestivo que Heine no solo haya sido blanco de la ofensiva conservadora a raíz de su radicalismo político, sino además cuestionado por revolucionarios que encontraban inadmisibles su respeto por la perfección artística. Pero Heine también ha sido hostigado por no colocar su crítica al servicio de *un* partido y por preservar su autonomía en cuanto intelectual independiente.<sup>6</sup> Heine anticipó uno de los dilemas que habría de enfrentar el intelectual crítico a lo largo del siglo XX: la dificultad y la necesidad de mantener la posición lúcida del individuo independiente y de sostener, sin embargo, un compromiso ineludible con la realidad social. Heine encarna, pues, la tentativa de representar el papel del intelectual que se arriesga a llevar adelante sus exploraciones trazando sus propios derroteros y eludiendo los caminos transitados por los predecesores. No es azaroso que el poeta alemán cuestione el efecto paralizador que producen las ortodoxias; menos entusiasta que sus contemporáneos republicanos o conservadores, se siente atraído hacia el escepticismo; o, mejor aún, se ve arrastrado por un movimiento pendular que lo balancea entre la certeza y la duda, entre la acción y el pensamiento, entre el *pathos* y la sátira; cada uno de los extremos contribuye, dialécticamente, a relativizar los abusos a los que podría arrastrar el otro. Esta problemática aparece en el libro sobre *Börne* como una alternancia entre el flujo y el reflujo revolucionarios, o entre el fervor de la empatía y la frialdad de la distancia crítica. El talento para descubrir el aspecto satírico de la realidad ayuda a Heine a eludir la visión unilateral de los poetas de tendencia y de Börne que, en su esfuerzo por mantener una actitud invariablemente seria, caen en el ridículo. *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*:<sup>7</sup> esta máxima podría valer como advertencia frente

---

Intellektuellen ansehen – mit der ‘contestation permanente’ der alten deutschen und mit der radikalen Kritik der modernen französischen Gesellschaft, mit, kurz, der *Vorrede* und den *Französischen Zuständen*, als dokumentarischem Akt”; HÖHN 1987: 31).

<sup>6</sup> Según Laube, Heine le habría hecho el siguiente comentario, en el curso de una conversación: “[...] ¿cómo puedes exigir [...] que debe renunciar al todo frente a tu saber partidario! No pertenezco a ningún partido, o tan solo –concluyó, riendo– a *mi propio* partido” (“wie kannst Du verlangen [...] daß ich das Alles aufgeben soll von Deiner Parteiweishheit! Ich gehöre zu keiner Partei, oder doch nur – schloß er lachend – zu *meiner* Partei”; *apud* ENZENSBERGER 1989: 109).

<sup>7</sup> De lo sublime a lo ridículo hay solo un paso: esta máxima fue enunciada por Napoleón durante la huida de Rusia en 1812; Heine la cita en *Das Buch Le Grand* y en *Die romantische Schule*.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

a la pretendida elevación trágica de los republicanos; pero la conciencia con la que ella se enlaza explica el rechazo de que fue objeto Heine, en la medida en que, como comenta Windfuhr, “Pathos y extremismo siempre fueron preferidos en Alemania frente al comportamiento irónicamente mitigado y reflexivo” (WINDFUHR 1969: 174).<sup>8</sup> La combinación de aproximación y distancia pone a Heine a salvo del peligro de convertirse en doctrinario, y le permite reaccionar con sutileza frente a los más pequeños cambios en el paisaje social sin perder de vista los desarrollos subterráneos.

Una percepción semejante se encuentra ligada a un aprovechamiento de las posibilidades que ofrece la condición de exiliado; una condición que Heine supo transformar de necesidad en virtud. El exilio es un “doloroso goce” (*Schmerzjübel*) al que debe Heine su amplitud de visión; los panoramas acerca de Francia y Alemania que abren tanto el *Börne* como otros ensayos de Heine – baste con mencionar *Deutsche Zustände* (1833) y *De l’Allemagne* (1835) –, deben su originalidad al hecho de haber sido trazados por alguien que observa esos ámbitos desde un punto de vista a la vez interno y externo. El dinamismo de Heine pertenece a la sustancia misma de la forma ensayística; esta última ha asumido siempre como suya la función de captar los objetos en pleno movimiento. Persuadido de la transitoriedad de todo lo existente, Montaigne ha escrito: “No puedo asegurar mi objeto, porque se tambalea y turba como por embriaguez natural. Tómolos en el punto en que lo examino y no pinto su ser, sino el que me muestra al pasar [...]. Así, debo acomodar mi trabajo al momento, y no solo podré cambiar de fortuna, sino incluso de intención” (MONTAIGNE 1984, III: 19-20). La perpetua movilidad del sujeto y del objeto es premisa para el desarrollo de la exploración ensayística: “Si mi alma pudiera afirmar el pie, yo no seguiría ensayándome, pero siempre la tengo en aprendizaje y prueba” (ibíd.). Tres siglos después, Kracauer hizo, a propósito de Erasmo, una observación que alude a una observación que alude a su propia obra ensayística: “su aversión por las fórmulas y recetas, con sus contenidos solidificados, lo impulsó a mantener sus ideas, por decirlo de alguna manera, en estado fluido, ellas no cuajaron, y no podían hacerlo, en un programa institucionalizado” (KRACAUER 2010: 58).<sup>9</sup> Situa-

<sup>8</sup> “Pathos und Extremismus sind in Deutschland immer beliebter gewesen als ironisch gedämpftes und reflektiertes Verhalten”.

<sup>9</sup> “his aversion to formulas and recipes with their congealed contents prompted him to keep his ideas, so to speak, in a fluid state, they did not, and could not, jell into a institutionalized program” (KRACAUER 1995:

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

do entre ambos, Heine sostiene una posición acorde con la de estos dos grandes ensayistas, en la medida en que, fascinado por la vitalidad del objeto, se rehúsa a inmovilizarlo dentro de un esquema dogmático.

## 2

“La grieta del mundo pasa también a través de mí” (ADORNO/KRACAUER 2008: 11)<sup>10</sup>: esta paráfrasis de Heine que encontramos al final de una carta de Kracauer a Adorno fechada el 5 de abril de 1923, evidencia ya de por sí un rasgo que une al autor de *Theory of Film* con el poeta y ensayista de la Restauración. A semejanza de este, Kracauer presenta la imagen de un *homo duplex* en el que se advierte tanto un interés por impulsar una *politización de los intelectuales* (Benjamin), como en colocar la autonomía de pensamiento a salvo de todo entusiasmo utópico y, en particular, de todo sometimiento bajo un programa ideológico, ya fuera este el de un partido político, una teoría ortodoxa o una *clique* como la que representaba, a sus ojos, la Escuela de Frankfurt. Su vocación de *extraterritorial* – que lo indujo a decir, en carta a Leo Löwenthal, que la única existencia verdadera es la de los vagabundos – hacía de él una personalidad por completo incompatible con la inmovilidad de un sistema. La aversión por lo estacionario recorre su obra desde los primeros artículos – compuestos bajo la intensa influencia de Simmel –, hasta *History. The Last Things before the Last*, y permite entender la insistencia que, en este tratado póstumo, pone el pensador en destacar su temor frente a todo lo que ha sido fijado en forma definitiva, como también en testimoniar su honda afinidad con Erasmo, quien estaba sostenido por la convicción “de que la verdad deja de serlo en cuanto se convierte en dogma, y pierde así la ambigüedad que la distingue en cuanto verdad” (KRACAUER 2010: 57).<sup>11</sup> No es azaroso que, al enfrentarse con los grandes movimientos ideológicos del pasado, Kracauer se haya interesado por el momento en que ellos se hallaban *in statu nascendi*, antes de su establecimiento e institucionalización definitivos. Esto es válido para su relación con el marxismo, en el que veía menos una doctrina capaz de ofrecer respuesta a todos los problemas sociales, que una perspectiva desde la

---

11).

<sup>10</sup> “Der Riß der Welt geht auch durch mich”.

<sup>11</sup> “the truth ceases to be true as soon as it becomes a dogma” (KRACAUER 1995: 10).

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

cual desenmascarar las ideologías, poniendo al descubierto la falsa conciencia que las sustenta. La singular combinación de responsabilidad política y escepticismo radical otorgó a Kracauer una identidad específica como “[i]ntelectual comprometido, marxista [...] sin por ello ser militante o respetuoso con ninguna ortodoxia. Kracauer era un ‘intérprete’ de la sociedad de su época que nunca ejerció ningún poder, excepto el de su inteligencia crítica; no era un ‘intelectual orgánico’ en el sentido gramsciano” (TRAVERSO 1998: 12). La preocupación por mantener viva a cualquier precio la lucidez crítica propugnó en Kracauer la fe en que el único modo en que el intelectual puede acceder a una visión original, no cosificada de la realidad sociohistórica consiste en observar a esta con una mirada extrañada, tal como solo podría dirigirla un *outsider*. De allí que la figura en la que debería encontrar su modelo el historiador materialista sea, según el autor de *History*, la del exiliado:

El verdadero modo de existencia del exiliado es el del extranjero. De manera que puede ver su existencia anterior con los ojos de alguien “que no es de la casa”. Y así como es libre para salir de la cultura que le era propia, es lo suficientemente independiente para introducirse en la mentalidad del pueblo extranjero en cuyo seno está viviendo. Hay grandes historiadores que deben buena parte de su grandeza al hecho de que eran expatriados (KRACAUER 2010: 122).<sup>12</sup>

Como el otro judío de Frankfurt, Heine, entiende Kracauer que la extraterritorialidad representa tanto una perspectiva privilegiada para comprender el mundo burgués como una condición definitoria del sujeto moderno; es sugestivo que la ponderación de la mirada del exiliado preceda largamente a la emigración impuesta por el ascenso del nazismo. Ya los escritos tempranos se refieren a menudo a la existencia provisoria y errante a la que se ven condenados los habitantes de las grandes ciudades a partir de la disolución de las comunidades tradicionales: bajo el influjo del Lukács de *Theorie des Romans* destacó Kracauer la condición *espiritualmente desamparada* (*geistig obdachlos*), el *desamparo ideal* (*ideelle Obdachlosigkeit*) del hombre moderno. En tales circunstancias resulta ya un pernicioso anacronismo buscar un refugio nostálgico en la seguridad

---

<sup>12</sup> “The exile’s true mode of existence is that of the stranger. So he may look at his previous existence with the eyes of one ‘who does not belong to the house’. And just as he is free to step outside the culture which was his own, he is sufficiently uncommitted to get inside the minds of the foreign people in whose midst he is living. There are great historians who owe much of their greatness to the fact that they were expatriates” (KRACAUER 1995: 84).

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

de las viejas cosmovisiones estables; un conservadurismo tal es tan estéril como el de aquellos artistas y escritores que se obstinan en seguir cultivando las viejas formas cerradas en medio de una realidad marcada por la provisoriedad y la apertura. La constatación de que la vida moderna se encuentra regida por un relativismo llevado al extremo, por efecto del cual los individuos “carecen de ataduras y de fundamento”, de modo que “su espíritu flota a la deriva sin timón, en casa en todas partes y en ninguna” (KRACAUER 2006: 144),<sup>13</sup> está en la base del modo en que Kracauer concibe al intelectual moderno. En vista de este imperativo de actualidad, ha podido decir con razón Dagmar Barnouw que si “Kracauer subrayó la importancia de un cuestionamiento más informado y autocrítico de la posición del intelectual en el espacio y el tiempo culturales, lo hizo a partir de su ocupación, sobre una base cotidiana, con la compleja actualidad temporal de una cultura moderna en movimiento” (BARNOUW 1994: 7).<sup>14</sup> Desprovisto de certidumbres absolutas, el intelectual de la modernidad (tardía) solo puede responder a las exigencias que su tiempo le plantea manteniendo – como conciencia desgarrada – un permanente estado de atención sobre sí mismo: revisando permanentemente sus propias convicciones y, ante todo, interrogándose por su función y lugar dentro de la vida social. En un comentario polémico sobre *Wissen und Verändern!* de Döblin, Kracauer encuentra el real mérito del libro en “haber intervenido [...] en un debate que, entre nosotros, lleva hace tiempo una vida subterránea. Se trata, en dicho debate, de la *determinación del lugar* del estrato de la *intelligentsia* alemana. ¿A qué lugar pertenece, dónde se encuentra o no en casa?” (KRACAUER 1990: 2, 307).<sup>15</sup> Más allá de que las propuestas positivas de Döblin le parezcan en todo punto inaceptables, opina el autor de la reseña que el libro ha conseguido, al menos, advertir que el lugar de los intelectuales se encuentra *entre dos frentes*. Ya sea que se hayan pasado a la reacción, que se hayan unido al movimiento obrero sacrificando sus convicciones, o que no sepan aún cuál es problema que se trata de dirimir, la mayoría de los intelectuales alemanes son *refugiados*

<sup>13</sup> “Da diesen Menschen Haft und Grund fehlt, treibt ihr Geist steuerlos dahin, überall und nirgends zu Hause” (KRACAUER 1977: 108).

<sup>14</sup> “Kracauer emphasized the importance of a more informed and self-critical questioning of the intellectual’s position in cultural space and time, he did so out his concern, on a daily basis, with the complex temporal actuality of a modern culture in flux”.

<sup>15</sup> “Das Verdienst, von einem entscheidenden Punkt aus in eine Debatte eingegriffen zu haben, die bei uns seit langem unter der Oberfläche schwelt. Es geht in ihr um die *Ortsbestimmung* der deutschen Intelligentschichte. Wohin gehört sie, wo ist sie zu Hause oder nicht zu Hause?”. El artículo de Kracauer en cuestión “Was soll Herr Hocke tun?”, aparecido en la *Frankfurter Zeitung* el 17/4/1931.

Vedda, Miguel. - "La gran grieta del mundo".

(*Flüchtlinge*) que no se muestran dispuestos a asumir todas las consecuencias de su situación.

Como en otros planos, en este la proposición de Kracauer es restringir el campo de elección a aquellas opciones que se encuentran a la altura de la realidad contemporánea, evitando las búsquedas de amparo en concepciones que el avance de la Modernidad ha vuelto obsoletas. Esto se asocia con el surgimiento de un nuevo tipo de escritor, que renuncia al aroma de eternidad que antes flotaba en torno a él y que, según Kracauer, ya huele a rancio; el escritor acorde con la época no se afana ya por meditar sobre lo absoluto, sino que ve su "misión en dar cuenta, para sí mismo (y para el gran público) de nuestra situación actual" (ibíd.: 344),<sup>16</sup> aproximándose con ello a la función ocupada tradicionalmente por el periodista. Este desplazamiento, que una vez más presenta similitudes con las alteraciones en el sistema literario producidas durante el *Vormärz* en relación con el "cierre del período artístico" (HEINE), implica negar el "estrato trascendente del ser" por el que se dejaban embelesar los viejos idealistas y aproximarse – voluntaria o involuntariamente – al materialismo dialéctico. Los nuevos escritores, "En lugar de comportarse en forma contemplativa, se comportan de manera política; en lugar de buscar lo universal por encima de lo particular, lo encuentran en la marcha de lo particular; en lugar de perseguir desarrollos, aspiran a producir rupturas" (ibíd.: 345).<sup>17</sup> Pueden advertirse aquí hondas coincidencias con Benjamin: con un Benjamin que, a partir de 1924-25, fue deslizándose, en palabras de PALMIER (2006: 225), de la crítica esotérica a la publicística, pero que radicalizó aún más sus posiciones a partir de 1929, en el contexto de una colaboración cada vez más estrecha con Bertolt Brecht. Desde entonces, su concepción de la responsabilidad histórica del intelectual en tiempos de crisis fue afirmándose con creciente nitidez, a despecho de la perspectiva metafísica que prevalecía en los escritos tempranos. La crisis de la República de Weimar y el ascenso del nazismo hacen que, como Kracauer, Benjamin se preocupe cada vez más por indagar a fondo los presupuestos de su propia labor. El fallido proyecto, emprendido conjuntamente con Brecht, de editar la revista *Krise und Kritik* es en sí significativo, ya que al-

---

<sup>16</sup> "[...] seine Aufgabe darin erblickt, sich (und dem großen Publikum) Rechenschaft abzulegen über unsere aktuelle Situation". La cita corresponde al artículo "Über den Schriftsteller", aparecido en *Die Neue Rundschau* en junio de 1931.

<sup>17</sup> "Statt kontemplativ verhalten sie sich politisch; statt das Allgemeine über dem Besonderen zu suchen, finden sie es im Gang des Besonderen; statt Entwicklungen zu verfolgen, erstreben sie Abbrüche".

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

bergaba el propósito de impulsar una crítica que reformulase todo su campo de reflexión “en una crisis permanente; es decir, que concibiera la época como una ‘época crítica’, en el doble sentido” (BRECHT 1967: 18, 85-86).<sup>18</sup> En Benjamin, la conciencia de vivir en una época crítica, era singularmente clara; de ahí que, desde fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta, atravesasen sus ensayos como un hilo rojo, según señala Momme BRODERSEN (1990: 197), las “reflexiones sobre la posición social, la importancia y la tarea del intelectual”<sup>19</sup>. Le interesaba entonces encontrar respuesta a las preguntas por “dónde se sitúa el intelectual, qué papel e importancia le caben en la sociedad, qué tareas tiene que buscar para sí mismo” (ibíd.: 198)<sup>20</sup>. La búsqueda de un lugar para la *intelligentsia* implicaba tomar distancia tanto de los intelectuales que se autoproclamaban simplemente revolucionarios como de aquellos que trataban de hallar una ubicación cómoda dentro del orden burgués; a diferencia de ambos tipos, postula Benjamin la figura del intelectual “consciente de la crisis de su imagen y función, y que no se reconoce ya en los estereotipos” (PALMIER 2006: 599).

### 3

Ya en el artículo sobre el surrealismo se refería Benjamin a la crisis de la intelectualidad tradicional, asociada con una crisis del concepto humanista de libertad. Pero es en los escritos de 1933-34 donde aparecen más expresamente desarrolladas sus ideas sobre el carácter y función de los intelectuales. Como Kracauer, piensa Benjamin que la crisis ha contribuido a crear una situación en la que el intelectual ya no es posible actuar de manera espontánea, y en que tiene que examinar de manera consciente los presupuestos de su propia actividad; es sugestivo que, en “Der Autor als Produzent” (1933), se apoye en un pasaje de Brecht para advertir sobre las enormes consecuencias que ha de poseer, en artistas, escritores y críticos, la confusión por entonces dominante acerca de su situación. La alusión a Brecht no es anodina, en vista de que el propósito de Benjamin es inducir a los “trabajadores espirituales” a que asuman una distancia racionalmente crítica

---

<sup>18</sup> “[ihr] ganzes Stoffgebiet in eine permanente Krisis umdenkt, also die Zeit als in zweifacher Bedeutung ‘kritische Zeit’ auffaßt”.

<sup>19</sup> “Überlegungen über die gesellschaftliche Stellung, Bedeutung und Aufgabe des Intellektuellen”.

<sup>20</sup> “wo der Intellektuelle stehe, welche Rolle und Bedeutung ihm in der Gesellschaft noch zukomme, welche Aufgaben er sich selbst zu suchen habe”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

respecto de su propia producción: de cara a una situación crítica, no se trata de despertar en ellos la indignación, sino de volver extrañas – en consonancia con el programa del teatro épico – las circunstancias en las que viven. Si hoy “es más que nunca decisiva la representación que el escritor se hace de su trabajo” (GS II/2: 792),<sup>21</sup> es comprensible que Benjamin encarezca a aquellos autores contemporáneos que se rehúsan a considerar su actividad como algo automático y obvio y que buscan el mayor grado de conciencia posible sobre los fundamentos de su producción. Es este el caso de Valéry, al que no en vano se ensalza abiertamente en el estudio “Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers” (1933-4): en su voluntad de racionalizar la creación poética, el autor del *Cementerio marino* se halla, en el plano de la técnica, a la altura de una época que realizó avances inauditos en la racionalización de los procesos de producción material. Pero no ha logrado, en cambio, trasladar el concepto de planificación del ámbito de la obra de arte al de la comunidad humana: Valéry se detuvo en el umbral que habría rebasado Gide al solidarizarse con la causa del comunismo. Aquí se advierte que el propósito de Benjamin presenta a los artistas y pensadores ante un doble imperativo: por un lado, el de abandonar las formas y métodos del “viejo” mundo burgués, basados en la inspiración y en los viejos valores eternos de lo bello y lo bueno, para sustituirlos por la experimentación y el trabajo conscientes; por otro, el de rebasar el individualismo nihilista abrazando la causa del proletariado. En uno y otro caso, el propósito es sustraer al intelectual a aquel conformismo que está a punto de subyugarlo. Más discutible es la vinculación que percibe Benjamin entre ambos imperativos, explicitada al comienzo de “Der Autor als Produzent”, donde se postula una afinidad entre tendencia política y calidad literaria:

[...] esta tendencia literaria, que está contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política *correcta*... esto, y no otro, es lo que constituye la calidad de la obra. *Por eso* la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, porque incluye su *tendencia* literaria (GS II/2: 685).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> “Heute ist mehr denn je die Vorstellung entscheidend, die sich der Schriftsteller von seiner Arbeit macht”.

<sup>22</sup> “diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder *richtigen* politischen Tendenz enthalten ist - die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. *Darum* also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische *Tendenz* einschließt”.



Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

La afinidad aquí afirmada es, en nuestra opinión, problemática; como lo es en general la visión que Benjamin ofrece del medio literario soviético. Ejemplo de esto último lo ofrece el lugar asignado a Tretiakov, en quien se advierte el ejemplo más patente de dependencia funcional entre tendencia política correcta y técnica literaria progresista. La posición de Kracauer al respecto es menos entusiasta y, en esa medida, más realista; el hecho de que dedicara varios artículos a discutir los planteamientos de Tretiakov atestigüa que les atribuía una relevancia innegable, aunque mantuviera frente a ellos unas reservas que expresa regularmente con circunspección. Así, en una reseña publicada en la *Frankfurter Zeitung*, admite Kracauer que el modelo del escritor “operativo” no es “el único tipo de escritor que hoy podría reclamar vigencia; pero posee con todo una importancia extraordinaria, y merecía también ser discutido públicamente en Alemania” (KRACAUER 1990: 3, 27).<sup>23</sup> Indicador es que el autor de la reseña juzgue, a diferencia de Benjamin, que las ideas del escritor ruso eran del todo inaplicables en Alemania, de modo que su esencial contribución consistía solo en “incitar a algunos de nuestros literatos a pensar alguna vez de manera exhaustiva y precisa su *relación con la praxis*” (ibíd.: 28).<sup>24</sup> Como en Döblin, también aquí se juzgan más importantes las críticas (directas o indirectas) que los enunciados positivos; en efecto, el libro de Tretiakov es para Kracauer un pretexto para atacar el idealismo del ambiente intelectual alemán:

Se describe la realidad concreta, en lugar de rastrear sus defectos de construcción; se busca una evasión en lo estético y se evita movilizar las fuerzas orientadas a la acción; se cultiva la metafísica, donde habría que ingresar a la economía, etc. [...] El libro de Tretiakov podría al menos llamar la atención de muchos autores sobre cómo habría que entender, en realidad, la áspera fusión de teoría y praxis (ibíd.).<sup>25</sup>

Escéptico se muestra Kracauer ante los efectos que podría tener una incondicional subordinación del intelectual a las demandas de la clase o el partido, en lo que debía de

---

<sup>23</sup> “Er ist gewiß nicht [...] der einzige Schriftstellertypus, der heutige Gültigkeit zu beanspruchen hätte; aber er ist darum doch von einer außerordentlichen Wichtigkeit und verdiente auch in Deutschland öffentlich diskutiert zu werden”. “Der ‘operierende’ Schriftsteller” apareció en la *Frankfurter Zeitung* el 17/2/1932.

<sup>24</sup> “manche unserer Literaten dazu anregen, ihr *Verhältnis zur Praxis* einmal genau zu durchdenken”.

<sup>25</sup> “Man beschreibt die Realität, statt ihren Konstruktionsfehlern auf die Spur zu kommen; man weicht ins Ästhetische aus und versäumt dabei, die aufs Handeln gerichteten Kräfte zu mobilisieren; man treibt Metaphysik, wo man in die Ökonomie hineinsteigen sollte usw. [...] Tretjakows Buch vermag viele Schreibende wenigstens darauf aufmerksam zu machen, was unter der bitter notwendigen Verschmelzung von Theorie und Praxis wirklich zu verstehen ist”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

ver una riesgosa instancia de *sacrificium intellectus*. En términos más claros y provocadores se expresan las propuestas de Kracauer en “Minimalforderung an die Intellektuellen” (1931), acaso el ensayo en el que aparecen mejor y más detalladamente expresadas las ideas de Kracauer sobre la función del intelectual y, en sí, un escrito que no ha recibido la suficiente atención. Expresa es aquí la determinación – como en Heine y en Benjamin – de arrancar a la intelectualidad revolucionaria de la instalación conformista en los aparatos doctrinarios heredados; lo que de ellos se exige es que “pongan radicalmente en duda todas las posiciones dadas. Es decir, deben confrontar sus conceptos heredados, y precisamente los que son en apariencia incommovibles, con los resultados de la teoría revolucionaria, y luego dar cuenta sobre la realidad concreta que preservan aquellos conceptos” (KRACAUER 1994: 2, 354).<sup>26</sup> La solidaridad genuina del intelectual con la causa del socialismo no estriba, pues, en la repetición de letanías, sino en una continua revisión de las herramientas de pensamiento, en vista de que la “afirmación rígida, adialéctica de los ideales socialistas enumerados degenera fácilmente en sabotaje del socialismo” y “los intelectuales que ceden ante lo dado, deponen sus armas ante una utopía” (ibíd.: 355).<sup>27</sup> Estamos ante un programa que retoma, políticamente radicalizadas, alguna de las tesis ya formuladas en “das Ornament der Masse” (1927): lo que se reclama de los intelectuales es que apliquen sus armas al desmantelamiento de lo mitológico, a cuyo ámbito pertenecen todos los conceptos y opiniones fosilizados. El intelecto es definido aquí como un arma de destrucción de todo elemento mítico en el hombre y en torno a él; los pensadores y artistas que no se abocan a la sustancial tarea de desenmascarar las ideologías y poner a prueba todos los saberes recibidos, quedan atrapados en una irracionalidad natural.

Relevante es que Kracauer defina este trabajo desmitificador con una misión que debe ser asumida *por los individuos*. En el artículo “Über den Schriftsteller” (1931) se enunciaba esta convicción con más detalle, pero también con menos contundencia, en

---

<sup>26</sup> “sie müssen ihre überkommenen Begriffe, und gerade die scheinbar unterschütterlichen, mit den Befunden der revolutionären Theorie konfrontieren und dann sich Rechenschaft darüber ablegen, welche Realität noch jenen Begriffen verbleibt”. “Minimalforderung an die Intellektuellen” apareció en *Die Neue Rundschau* en julio de 1931.

<sup>27</sup> “Die starre, undialektische Behauptung der aufgezählten sozialistischen Ideale entartet leicht zur Sabotage des Sozialismus, und Intellektuelle, die dem Vorgegebenen nachgeben, strecken ihre Waffen vor einer Utopie”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

buena medida para no realizar un ataque frontal al escritor soviético. En efecto, Kracauer sostiene aquí que, en un país como Alemania, no están dadas las condiciones para la directa incorporación del intelectual en el colectivo. La anarquía económica, la persistencia de ideologías vetustas y la frágil estructura de la *intelligentsia* hacen que, de momento, el escritor alemán mantenga una posición de aislamiento:

Solo como individuo (o, en el mejor de los casos, asociado con quienes piensan de manera similar) puede, por ahora, destruir la falsa conciencia, preparar una correcta y cumplir todas las otras funciones decisivas que le plantea la sociedad actual (ibíd.: 346).<sup>28</sup>

Es, sin embargo, ostensible (y así lo evidencia, por ejemplo, la correspondencia con Bloch) el escepticismo de Kracauer frente a cualquier subordinación del intelectual a las imposiciones de una organización colectiva. Entre las escasas coincidencias que encuentra entre sus posiciones y las de Döblin, se encuentra el ataque de este último contra el “colectivismo inmoderado” (*überspitzer Kollektivismus*) que “se conduce en forma antiindividualista muy por encima de la medida aconsejable. ¿Cómo habría de nacerle el ser humano que antes se ocupó de exterminar” (ibíd., 305).<sup>29</sup> Aquí se roza un aspecto fundamental del pensamiento temprano de Kracauer: la reflexión sobre las alteraciones que produjo el capitalismo tardío en la personalidad humana. Con el pasaje del capitalismo liberal al monopólico, se tornó anacrónico el viejo concepto de individuo en el que se fundaba la ideología de la burguesía temprana. Pero, a diferencia de otros pensadores y artistas de comienzos del siglo XX, Kracauer cree que esas alteraciones hayan acarreado la muerte del individuo, sino que la emergencia de un nuevo concepto de persona, acorde con las nuevas condiciones sociales. Es característico que los principales lineamientos de este nuevo individuo aparezcan trazados en los ensayos estéticos y, sobre todo, en la novela *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> “Nur als einzelner (oder bestenfalls im Zusammenschluß mit Gleichgesinnten) kann er bis auf weiteres das falsche Bewußtsein zerstören, ein richtiges vorbereiten und alle anderen entscheidenden Funktionen erfüllen, die ihm in der gegenwärtigen Gesellschaft obliegen”.

<sup>29</sup> “der sich weit über das gebotene Maß hinaus antiindividualistisch gebärdet. Wie sollte ihm der Mensch entwachsen können, den er vorher ausgetilgt hat?”

<sup>30</sup> La redacción definitiva de la obra, en efecto, tuvo lugar entre 1927 y 1928, aunque existen esbozos anteriores.

## 4

En la reseña que dedicó a *Die Angestellten* revela Benjamin hasta qué punto ha sabido captar atributos definitorios de este individualismo paradójico. En el autor del libro – para quien desenmascarar es “una pasión”–, encuentra a alguien que penetra dialécticamente en sus temas no “en calidad de marxista ortodoxo, y aún menos de agitador práctico, sino por el hecho de que penetrar dialécticamente significa desenmascarar” (BENJAMIN 2008: 94).<sup>31</sup> Al margen de presentar, en este plano, ambivalencias mayores a las que se advierten en Kracauer, Benjamin se revela también escéptico ante las ventajas del sometimiento del intelectual bajo la disciplina partidaria. Es cierto que, frente a la aversión de Kracauer hacia el colectivismo, anhela Benjamin la muerte del individualismo, el desvanecimiento de la oposición entre vida pública y vida privada, la liquidación del *intérieur* burgués y su sustitución por una *porosidad* a la que había atribuido rasgos utópicos en el diario de viaje a Nápoles. Pero estos anhelos representan más un deseo utópico que un programa concreto de acción; y el *Moskauer Tagebuch*<sup>32</sup> dejan entrever los recelos del ensayista alemán ante la política cultural soviética. Las posiciones más radicales a favor de una modificación de la *intelligentsia* en el sentido de una cosmovisión colectivista aparecen hacia 1930, en el marco de las discusiones vinculadas con el proyecto de *Krise und Kritik*; convencido de que los intelectuales no podrían asumir (como sí lo cree Brecht) el papel de líderes del proletariado, Benjamin llega a sostener que aquellos deberían ir a las fábricas y cumplir allí las funciones serviles que les asignen, en consonancia con las tesis de Tretiakov (cf. WIZISLA 2004: 143). Pero esto solo debería ocurrir después de la toma del poder por parte del proletariado, lo que delata las circunstancias históricas en que nació esta formulación: la expectativa de una revolución inminente en Alemania. Cuando estas esperanzas comenzaron a revelarse ilusorias, reasumió Benjamin la postura según la cual no había que “ver en él a un representante del materialismo dialéctico como un dogma, sino a un investigador al que la *posición* del materialismo le parece, en términos científicos y humanos, más fructífero,

---

<sup>31</sup> “Und nicht als orthodoxer Marxist, noch weniger als praktischer Agitator, dringt er dialektisch ins Dasein der Angestellten, sondern weil dialektisch eindringen heißt: entlarven” (GS: III, 220).

<sup>32</sup> Compuesto por Benjamin durante su viaje a la ex Unión Soviética en 1926-1927; publicado por primera vez en 1980, después de la muerte de Asja Lacis.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

en todas las cuestiones que nos mueven, que la idealista” (GB: IV, 19).<sup>33</sup> El elogio que Benjamin dedica a Gide como intelectual que se ha *asociado* al comunismo, pero sin convertirse en militante partidario, define también su propia ubicación. Como señala Palmier:

En una época en que los intelectuales eran tentados por el militatismo, él se mantuvo al margen de este. No piensa jamás en elaborar un programa de reflexiones políticas [...]. Colaborador de diarios y revistas, situado en el corazón de la actualidad, permaneció ajeno a las querellas ideológicas de la República de Weimar, no firmó ningún petitorio, ningún manifiesto (PALMIER 2006: 233).

Esta disposición se mantuvo durante los años del nazismo, en el curso de los cuales conservó el “papel de *outsider* que reivindicaba bajo la República de Weimar. [...] Benjamin no participó del trabajo de propaganda, del compromiso militante, rara vez publicó en las revistas del exilio” (ibíd.: 276). Más allá de su ocasional simpatía por Tretiakov, siguió siendo un marginal (*Außenseiter*), un *trapero*, para recurrir a las expresiones empleadas en la reseña de *Die Angestellten*. La marginalidad es justamente, como en Kracauer, la que ayuda a cimentar una disposición *crítica* – categoría, por cierto, emblemática en el conjunto de la obra de Benjamin – frente a la sociedad y frente al propio intelectual, sustrayendo a ambos del conformismo. Contrario a quienes sobrevaloraban el papel de la *intelligentsia* de cara a la clase obrera y a la época toda, el autor del *Das Passagen-Werk* se muestra también atravesado por *la gran grieta del mundo*. Podemos suscribir a la afirmación que hace Wizisla a propósito de Benjamin, Bloch y Brecht, aclarando que podríamos agregar a esta tríada el nombre de Kracauer:

Ellos no creían que el compromiso público pusiera en cuestión la autonomía del arte y la ciencia y, con ello, lesionara las capacidades creadoras, ni confundían la asunción de la influencia con la incorporación a un aparato de poder al que hubiera que sacrificar procedencia, pensamiento y acción creadora (WIZISLA 2004: 161-162).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> “Von solchen wäre mir der vertrauteste, in mir nicht einen Vertreter des dialektischen Materialismus als eines Dogmas, sondern einen Forscher zu sehen, dem die *Haltung* des Materialisten wissenschaftlich und menschlich in allen uns bewegenden Dingen fruchtbarer scheint als die idealistische“ (carta a Marx Rychner del 7/3/1931).

<sup>34</sup> “Weder glaubten sie, daß öffentliches Engagement die Autonomie von Kunst und Wissenschaft in Frage stelle und damit schöpferische Fähigkeiten beeinträchtige, noch verwechselten sie Einflußnahme mit Eingliederung in einen Machtapparat, dem Herkunft, Denken und schöpferisches Tun geopfert werden müsse”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

Convendría detenerse un poco más en el análisis de la *conciencia desgarrada*, a cuyo análisis se había entregado Heine, pero tras las huellas de Hegel, que había sido uno de sus maestros y referentes. Sabemos que, en la *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hegel se apoya en un singular análisis de la novela *El sobrino de Rameau*<sup>35</sup> para afirmar la esencial modernidad del desgarramiento de la conciencia. Según Hegel, la novela de Diderot se sustenta en una oposición entre dos modos de conciencia que pertenecen, en el fondo, a dos eras históricas. El narrador-filósofo es el *alma noble* (*edelmütiges Bewußtsein*), positiva e integrada a su sociedad, convencida de la justicia de las instituciones existentes, y orientada a aceptar las normas que las sustentan. Frente a él, el sobrino de Rameau es una *conciencia desgarrada* (*zerrissenes Bewußtsein*): cínica, inconstante y “vil” (*niederträchtig*) es, en todo caso, más congruente con los tiempos modernos que los defensores de una moralidad incorrupta. El bohemio es la figura representativa de un mundo en que la riqueza lo es todo, en que el espíritu se siente un peregrino en la tierra y en que tiene lugar la “absoluta y universal inversión y alienación de la realidad y del pensamiento” (HEGEL 1999, II: 282).<sup>36</sup> “El lenguaje del desgarramiento”, afirma Hegel, “es [...] el lenguaje perfecto y el espíritu existente verdadero de todo este mundo de la formación” (ibíd.),<sup>37</sup> en contraposición con el aparentemente noble y esencialmente vil lenguaje de la hipocresía. En su exégesis de la *Phänomenologie*, Jean Hyppolite comenta que, en este pasaje del tratado,

El bohemio devela la comedia que constituyen un mundo y un sistema social que han perdido su sustancialidad, y cuyos momentos no tienen ya estabilidad alguna. La conciencia de esta pérdida transforma la acción en comedia y la pura intención, en hipo-

---

<sup>35</sup>Los problemas textuales de la novela de Diderot son proverbiales: por temor a la censura, *El sobrino Rameau* (que Diderot, por idénticas razones, nunca publicó en vida) fue excluido de las primeras ediciones de obras completas. En 1804, Goethe lo tradujo al alemán a partir de una copia manuscrita hoy perdida; la traducción, publicada en 1805, fue traducida luego al francés por Saur, y añadida en un suplemento a las *Oeuvres Complètes*. Posteriormente aparecieron sucesivas ediciones, tomadas de un manuscrito proporcionado por la hija de Diderot, en el cual, sin embargo, las correcciones de los editores habían dañado el texto original. El texto arquetipo se halló en 1890, gracias a una feliz casualidad: Monval, un bibliotecario de la *Comédie Française*, descubrió en un negocio, pegada a un volumen de una colección de tragedias, una copia manuscrita de la novela, de la mano del propio Diderot. Prácticamente durante todo el siglo XIX, la novela fue conocida tan solo por la traducción goetheana, o por traducciones de esta traducción.

<sup>36</sup> “[...] absolute und allgemeine Verkehrung und Entfremdung der Wirklichkeit und des Gedankens”.

<sup>37</sup> “Die Sprache der Zerrissenheit aber ist die vollkommene Sprache und der wahre existierende Geist dieser ganzen Welt der Bildung”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

cresía. La ambición y el afán de dinero, la voluntad de volverse el amo del poder, son la verdad de esta comedia (HYPPOLITE 1946: 400-401).

La conciencia desgarrada habla sarcásticamente el lenguaje de la economía, mientras la conciencia noble sigue recurriendo al lenguaje de un anacrónico moralismo. A este modelo de la conciencia desgarrada se mantuvo tenazmente apegado Heine, a contrapelo de Börne y de los miembros de la Joven Alemania. En contra de la insistencia de estos en la construcción de una personalidad unitaria y sin fisuras, Heine parece alojar dentro de sí una multiplicidad de personalidades. Es un rasgo que caracterizaba ya – paradójicamente – al sobrino de Rameau: la perpetua variabilidad hacía de este un hombre sin atributos, “sin carácter”; el bohemio poseía una notable variabilidad, que terminó repercutiendo sobre el propio personaje del filósofo:

[...] mi espíritu se agitaba entre dos movimientos contrarios y yo no sabía si daría libre curso a mis ganas de reír o al arrebato de la indignación. Yo sufría. Veinte veces una carcajada impidió que estallase mi ira; veinte veces la cólera que surgía en el fondo de mi corazón se terminó con una carcajada. Estaba confuso ante tanta sagacidad, tanta bajeza, ideas alternativamente tan justas y tan falsas, una perversidad tan general de sentimientos, una torpeza tan completa y una franqueza tan poco frecuente (DIDEROT 1992: 3).

La confluencia de la disposición satírica con la carencia de una unidad de carácter tipifica también la poética y el pensamiento filosófico-político de Brecht, quien por lo demás se mostró siempre fascinado por la obra diderotiana y se propuso fundar una “Sociedad Diderot”. Estas observaciones revelan afinidades con Benjamin, quien también insistió sobre la necesidad de destruir el concepto burgués de carácter; según Dag ANDERSSON, central en la concepción del carácter destructivo es el hecho de que este “no crea ningún tipo nuevo de carácter. Quiere simplemente destruir la idea de ‘carácter’”; ya en “Schicksal und Charakter” (1919) critica Benjamin la idea de que el carácter sea el centro motor en una relación causal entre lo interno y lo externo” (ANDERSSON 2000: 166s).<sup>38</sup> No menos relevante es el hecho de que Benjamin haya visto en Brecht una encarnación ejemplar del carácter destructivo, que, como se lee en una entrada de diario de

---

<sup>38</sup> “Doch schafft der destruktive Charakter keinen neuen Charaktertyp. Er will die Vorstellung vom ‘Charakter’ überhaupt zerstören. Bereits in *Schicksal und Charakter* kritisiert Benjamin den Gedanken, daß Charakter das sich bewegende Zentrum in einem Kausalverhältnis zwischen Innerem und Äußerem sei”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

1938, siempre “vuelve a poner en cuestión lo recién alcanzado” (GS, VI: 538).<sup>39</sup> El escepticismo frente al sujeto unitario y soberano de la novela burguesa convive en Benjamin con el entusiasmo ante el anonimato del señor Keuner, que no es un “carácter”, sino “ninguno” (*Keiner*) y que, como el carácter destructivo, asume dentro de sí la situación histórica (cf. ANDERSSON 2000: 172, n. 28).

En una crítica similar del carácter se apoya Kracauer: en sus artículos y reseñas publicadas en la *Frankfurter Zeitung*, pero ante todo en *Ginster*. En el capítulo final de la novela, el protagonista goza de una existencia anónima y *extraterritorial*, como individuo difuminado en medio de la masa. Ginster exorciza allí el horror de los castillos de la vida burguesa, en los que ve simbolizado “el despotismo de los hombres que se petrifica en tales castillos, y todos los órdenes que niegan la miseria. Hay también, por lo demás, castillos del amor. Habría que demoler las construcciones: la mala belleza, el esplendor” (KRACAUER 2004: 252).<sup>40</sup> Lo contrario de la clausura en el *intérieur* es la apertura de la zona del puerto, con cuya “porosidad” (BENJAMIN) se identifica Ginster: en el barrio portuario “nada se encuentra encapsulado, el terreno desnudo se extiende aquí en forma abierta” (ibíd.).<sup>41</sup> Los puertos sobrevivirán a los castillos “que se sienten tan espléndidos y grandiosos” pero “no conocen la muerte” (ibíd.);<sup>42</sup> de ahí que deban “desmoronarse, desintegrarse, hasta que ellos mismos se conviertan en inmundicia. No me sentiré satisfecho antes de que esto suceda” (ibíd.).<sup>43</sup> Ginster es, como su autor, un arquitecto fascinado por la demolición que, junto con las fortalezas de la vida privada burguesa, quiere socavar también la solidez de sus presuntos valores atemporales; no en vano Benjamin ha visto en él a un trapero que recoge “los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojarlos en su carro”, dejando que “revoloteen de manera bur-

---

<sup>39</sup> “der das kaum Erreichte wieder in Frage stelle”.

<sup>40</sup> “Er galt der Herrscherei der Menschen, die sich zu solchen Schlössern versteigt, und allen Ordnungen, die das Elend verleugnen. Es gibt übrigens auch Schlösser der Liebe. Abreißen sollte man die Bauten, die schlechte Schönheit, den Glanz, herunter damit”.

<sup>41</sup> “hier ist nichts eingekapselt, der nackte Grund liegt hier offen”.

<sup>42</sup> “die sich so herrlich und groß fühlen. Sie kennen den Tod nicht”.

<sup>43</sup> “zerfallen, auseinanderbröckeln müssen sie, bis sie selbst zu Dreck werden. Eher kann ich mich nicht zufrieden geben”



Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

lona, al viento matinal, uno u otro de estos desteñidos calicós: ‘humanidad’, ‘interioridad’, ‘profundidad’” (BENJAMIN 2010: 100s).<sup>44</sup>

Auténtico carácter destructivo, el “desgarrado” Kracauer se empeñó en imponer a sus escritos la misión de dismantelar las edificaciones ideológicas burguesas, a la vez que los preconceptos e ideas recibidas por las que se orienta un movimiento revolucionario inmovilizado en la repetición de letanías. Sobre estas estructuras de pensamiento anquilosadas se dirige la sátira de Kracauer, que se inscribe en la misma tradición que Heine y Brecht, y que, en su determinación de llevar a cabo una crítica radical del lenguaje, tenía que despertar en Benjamin un interés comparable con el que había alentado en él la obra de un Karl Kraus. Esto nos devuelve al problema de la *intelligentsia*, que está en el centro de la segunda novela de Kracauer, *Georg*, escrita entre 1930 y 1934, y a la que podríamos definir como una suerte de sociología (literaria) de los intelectuales. Eje medular de la obra es la exposición satírica de los más variados discursos ideológicos vigentes en la República de Weimar; como señala Dirck Oschmann, “no hay prácticamente ningún lugar común ni consigna del discurso intelectual contemporáneo que no sean expresados y [...] ‘reseñados’ a menos una vez” (OCHMANN 1999: 245)<sup>45</sup> en la novela. Esta ofrece una mezcla singular de novela de evolución (*Entwicklungsroman*) y novela social (*Gesellschaftsroman*); en cuanto a la segunda, muestra el proceso de descomposición de una sociedad republicana que oculta sus intereses egoístas mediante construcciones ideológicas huecas y una abundante fraseología. En lo que atañe al primer tipo novelístico, *Georg* se acerca a la variante de la novela de desilusión (*Desillusionierungsroman*), al mostrar que el deseo inicial del protagonista de ingresar a la vida pública desemboca menos en una integración eficaz del *outsider* que en una mayor conciencia, por parte de este, sobre la vaciedad y anacronismo de los sistemas de ideas vigentes. El propio Kracauer describió al héroe de su segunda novela como “una suerte de

---

<sup>44</sup> „Einen Lumpensammler frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprach fetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgebleichenen Kattune ‘Menschentum’, ‘Innerlichkeit’, ‘Vertiefung’ spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen. - Ein Lumpensammler, frühe - im Morgengrauen des Revolutionstages“ (GS, III: 225).

<sup>45</sup> “es gibt förmlich keinen Gemeinplatz und kein Schlagwort der zeitgenössischen intellektuellen Diskurse, die nicht wenigstens einmal zur Sprache gebracht und [...] ‘besprochen’ würden”.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

Parsifal” (*eine Art Parsifal*) cuyos rasgos definitorios son “una gran ingenuidad y una sinceridad absoluta” (KRACAUER 2004: 603).<sup>46</sup> Todos los personajes del libro

ponen al descubierto sus puntos débiles o su valor oculto al entrar en contacto con él; sin que el propio Georg necesite juzgarlos o evaluarlos, a través de la mera existencia del personaje – y no, por ejemplo, a través de reflexiones cualesquiera –, revela el grado de realidad que los otros poseen en cada caso. (Quizás la remisión a Charlot (Chaplin) o a Schweik ayude a comprender a mi héroe. Está conectado con estos personajes por el hecho de que en él reside la función de separar lo humano de lo inhumano, lo verdadero de lo falso) (ibíd.: 603s).<sup>47</sup>

Como redactor – a imagen y semejanza el propio Kracauer – de un diario burgués de izquierda, Georg se halla en un lugar privilegiado para percibir la inesencialidad de los grandes discursos sociales; pero se ve asistido también por la invaluable inseguridad de alguien que nunca se había sentido en casa, de todos modos, en sus palabras, que se le falsean en la boca, del mismo modo que las palabras se deshacían como setas en la boca del Lord Chandos de Hofmannsthal. La inseguridad para hablar y escribir, en la que se funda su escepticismo lingüístico, le ayuda al personaje a no aceptar las palabras sin cuestionarlas. Al final de la obra, Georg es expulsado del diario, sus expectativas iniciales de integración social fracasan, y vuelve a estar solo como un intelectual extraterritorial; pero al menos ha podido ejecutar, casi sin quererlo, su tarea de destrucción. Con ello ha sentado las bases para la construcción de una sociedad nueva y de una nueva subjetividad; por lo demás, en Kracauer, como en Benjamin, la dinámica destructora encierra ya dentro de sí un impulso constructor. El pensamiento de ambos parece sostenerse en aquella leyenda talmúdica según la cual el mismo día en que se produjo la destrucción el templo tuvo lugar el nacimiento del Mesías.

---

<sup>46</sup> “eine große Naivität und eine unbedingte Aufrichtigkeit”.

<sup>47</sup> “Alle Figuren des Buches geben lediglich dadurch, daß sie mit ihm in Beziehung treten, ihre Blößen bzw. ihren verborgenen Wert preis; ohne daß Georg selber sie zu beurteilen oder einzutaxieren brauchte, Kraft seiner bloßen Existenz – nicht etwa durch irgendwelche Reflexionen – enthüllt er den Grad der Wirklichkeit, den die andern jeweils besitzen. (Vielleicht hilft der Hinweis auf Charlot (Chaplin) oder auf den Schweyk ein wenig zum Verständnis meines Helden. Er ist diesen Gestalten zum mindesten darin verwandt, daß auch ihm die Funktion innewohnt, das Menschliche vom Unmenschlichen, das Wahre vom Unwahren zu scheiden).

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

## Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W. / KRACAUER, Siegfried. *Briefwechsel 1923-1966. “Der Riß der Welt geht auch durch mich”*. Public. del Theodor W. Adorno Archiv, ed. de Wolfgang Schopf. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2008.
- AGARD, Olivier. Jacques Offenbach ou l’archéologie de la modernité. In: PERIVOLAROPOULOU, Nia / DESPOIX, Philippe (eds.). *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer. Sociologue, critique, écrivain*. París: Sciences de l’homme, 2001: 179-211.
- \_\_\_\_\_. *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*. París: CNRS, 2010.
- ANDERSSON, Dag T. Destruktion/Konstruktion. In: OPITZ, Michael / WIZISLA, Erdmut (eds.), *Benjamins Begriffe*. 2 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp 2000, vol. I: 147-185.
- BARNOUW, Dagmar. *Critical Realism. History, Photography and the Works of Siegfried Kracauer*. Baltimore y Londres: The John Hopkins U.P., 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* [= GS]. Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. 7 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972-1989.
- \_\_\_\_\_. *Gesammelte Briefe* (= GB). Ed. por el Theodor Adorno Archiv. Ed. de Christoph Gödde y Henri Lonitz. 6 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995-2000.
- \_\_\_\_\_. “Sobre la politización de los intelectuales”. In: KRACAUER, Siegfried, *Los empleados*. Trad., postfacio y notas de M. Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008: 93-101.
- BRECHT, Bertolt. “Entwurf zu einer Zeitschrift *Kritische Blätter*”. In: -. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1967, vol. 18: 85-86.
- BRODERSEN, Momme. *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin: Leben und Werk*. Bühl-Moos: Elster, 1990.
- DIDEROT, Denis. *El sobrino de Rameau. Jacques el fatalista*. Introd. de Jacques Proust. Trad. de Margarita Estapé y María Fortunata Prieto Barral. Barcelona: Planeta, 1992.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. “Editorische Notiz”. In: – (ed.), *Ludwig Börne und Heinrich Heine. Ein deutsches Zerwürfnis*. Leipzig: Reclam, 1989.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. In: -. *Hauptwerke in sechs Bänden*. Ed. de Wolfgang Bonsiepen y Reinhard Heede. Darmstadt: WBG, 1999, v. II.
- HEINE, Heinrich. *Sämtliche Schriften*. 3ª ed. corregida y aumentada. Ed. de Klaus Briegleb. 6 vols. Múnich: Hanser, 1975.
- HÖHN, Gerhard. *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Heinrich Heine und die Genealogie des modernen Intellektuellen”. In: – (ed.). *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991: 66-84.
- HYPPOLITE, Jean. *Genèse et structure de la Phénoménologie de l’Esprit de Hegel*. París: Aubier, 1946.
- KRACAUER, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays*. Postfacio de Karsten Witte. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Schriften 5*. Ed. de Karsten Witte. 3 vols. Ed. de Inka Mülder-Bach. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990.
- \_\_\_\_\_. *History. The Last Things Before the Last*. Completado después de la muerte del autor por Paul Oskar Kristeller. Princeton: Markus Wiener, 1995.

Vedda, Miguel. -“La gran grieta del mundo”.

- \_\_\_\_\_. *Werke*. Ed. de Inka Mülder-Bach e Ingrid Belke. Vol. 7: Romane und Erzählungen. Ed. por Inka Mülder-Bach con la colab. de Sabine Biebl. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estética sin territorio*. Edición y traducción: Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006: 141-156.
- \_\_\_\_\_. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Introd. de Miguel Vedda. Trad. de María Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y el París del Segundo Imperio: puntos de contacto”. In: BUCHENHORST, Ralph / VEDDA, Miguel (eds.), *Observaciones urbanas - Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Gorla, 2008: 95-105.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos*. Trad. de Juan G. de Luaces. Notas prologales de Emiliano M. Aguilera. 3 vols. Buenos Aires: Hyspamérica, 1984.
- OSCHMANN, Dirk. *Auszug aus der Innerlichkeit: das literarische Werk Siegfried Kracaueers*. Heidelberg: Winter, 1999.
- PALMIER, Jean-Michel. *Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Ed. establecida, anotada y presentada por Florent Perrier. Prefacio de Marc Jimenez. París: Klincksieck, 2006.
- TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*. Trad. de Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1998.
- WINDFUHR, Manfred, *Heinrich Heine: Revolution und Reflexion*. Stuttgart: Metzler und Poeschel, 1969.
- WIZISLA, Erdmut, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts “Krise und Kritik”. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004.

*Recebido em: 13/04/2014*

*aceito em: 01/05/2014*

# A diversidade do ódio: *Masaniello* de Christian Weise

[The Diversity of Hate in Christian Weise's *Masaniello*]

Dionei Mathias<sup>1</sup>

**Abstract:** This article aims to analyse the diversity of hate in Christian Weise's play *Masaniello*. With his project of a pedagogical theatre, the author wants to prepare his students for future political activities. This includes the development of the ability to imagine other argumentative horizons in order to anticipate possible reactions. This article concentrates on the aesthetic configuration of hate and its implications for the political discourse, taking into consideration the hate felt by members of the clergy, the nobility and the people.

**Keywords:** Christian Weise; *Masaniello*; aesthetic expression of hate; political implications.

**Resumo:** Este artigo pretende analisar a diversidade do ódio na peça *Masaniello* de Christian Weise. Com seu projeto de teatro pedagógico, o autor deseja preparar seus estudantes para as futuras atividades políticas. Isso inclui o desenvolvimento da habilidade de imaginar outros horizontes argumentativos para antecipar possíveis reações. Este artigo se concentra na configuração estética do ódio e suas implicações para o discurso político, considerando o ódio experimentado pelo clero, pela nobreza e pelo povo.

**Palavras-chave:** Christian Weise; *Masaniello*; expressão estética do ódio; implicações políticas.

## Introdução

O século XVII é um século de turbulências no espaço cultural alemão. Semelhantemente aos acontecimentos da primeira metade do século XX, o período em questão passa por guerras, ondas de fome e irrupções de violência sem igual. A Guerra dos Trinta Anos estende-se por boa parte da primeira metade do século, devastando a região e espalhando terror aos quatro ventos. O momento histórico é um momento de instabilidade política, social e humana. Diante do caos e da barbárie que acompanham a guerra, os fundamentos da sociedade veem-se

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras e Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria. Email: dioneimathias@gmail.com

estremecidos e os alicerces da segurança existencial se encontram fortemente abalados (cf. SZAROTA 1976).

A produção literária dessa época reflete as preocupações e os temores que caracterizam o período. Como em outras literaturas "nacionais", o mundo é visto como grande teatro em que seus atores são ininterruptamente atribulados pelas vicissitudes do destino, em que é preciso lembrar da efemeridade da existência, não se deixar cegar pela vaidade e manter a equanimidade a despeito das constantes atribulações que acometem o homem em seus ensaios de existência: *teatrum mundi*, *memento mori*, *vanitas*, *constantia* (Cf. EMRICH 1981; AIKIN 1982; BREMER 2008). Diante da guerra e do caos, esses princípios formadores de visão de mundo se tornam ainda mais acentuados e demandam uma reflexão que ajude a dar conta do excesso não-compreendido.

O teatro barroco alemão reflete esses medos e coloca em cena o espetáculo dos afetos. Dominando os afetos, é possível controlar o caos e reaver a ordem perdida. No prólogo de *Leo Armenius* (1650), Andreas GRYPHIUS, considerado pela historiografia literária alemã o mais importante dramaturgo da época, reflete sobre as turbulências políticas e estabelece programaticamente - aludindo à tradição aristotélica - uma das principais funções de seu teatro: "Die Alten gleichwohl haben diese art zu schreiben nicht so gar geringe gehalten/ sondern alß ein bequemes mittel menschliche Gemütter von allerhand vnartigen vnd schädlichen Neigungen zu säubern/ gerühmet" (GRYPHIUS 1971: 13)<sup>2</sup>. A função do teatro era, entre muitas outras coisas, também a de estabelecer uma escola das emoções. BREMER (2008: 193) escreve: "Durch die Darstellung des Grauens auf der Bühne soll der Mensch abgehärtet werden gegen die Schrecken des realen Lebens, weil er durch die Anschauung in die Lage versetzt wird, seine Affekte zu kontrollieren und zu mäßigen"<sup>3</sup>. Diante da incerteza que a existência impõe, faz-se necessário aprender a disciplinar as emoções que, como os acontecimentos imprevisíveis do entorno social, atribulam o ser humano e a estabilidade de sua vida.

A função didática prevista por Gryphius igualmente atraía a Christian Weise, um autor não às margens, mas menos canonizado que Gryphius. Christian Weise nasce em 1642, em Zittau, onde se torna diretor de uma escola secundária em 1678. Seu trabalho pedagógico pretende preparar os alunos para a vida profissional, atraindo, entre outros, aristocráticos que

<sup>2</sup> "Os antigos tampouco menosprezavam esse modo de escrever/ sim, o louvavam como um meio cômodo de purgar a alma humana de diversas inclinações degeneradas e prejudiciais" (GRYPHIUS 1971: 13). Todas as traduções livres, quando não indicado de outro modo, são do autor deste artigo.

<sup>3</sup> "Ao encenar o terror no palco, o objetivo era preparar o ser humano para os horrores da vida real, pois ao ver a encenação era habilitado a controlar e moderar seus afetos" (BREMER 2008: 193).

mais tarde assumem o comando político (cf. HORN 1966; ZELLER 1980; PPREUSS 1998). Para isso, ele anualmente escreve cerca de três peças prevendo um papel para o máximo de alunos, o que resulta em textos com um altíssimo número de personagens, com episódios, em parte, vagamente conectados e sem grande atenção às convenções de gêneros (SZYROCKI 1994: 352). Sua preocupação definitivamente não reside na obediência às regras impostas pelas poéticas da época, ele acredita muito mais no potencial de transformação que o teatro e a atuação trazem consigo. Esse potencial é aproveitado, sobretudo, para a formação política, como mostra PREUSS (1998: 87). Weise coloca no palco aquilo que desenvolvera teoricamente em seu tratado sobre questões políticas.

Arelada a essa formação política, encontra-se um treinamento afetivo e uma exposição dos efeitos que as emoções podem ter sobre o comportamento. Como aponta MARTINO (1978: 141) em seu estudo sobre Daniel Caspar von Lohenstein, outro grande dramaturgo da época, Justus Lipsius (2013, livro 1, capítulo 6), em seu tratado sobre a constância - um livro seminal para a compreensão do barroco alemão - defende a necessidade de desenvolver a habilidade de se manter constante mesmo diante das situações mais desestabilizadoras: "Der wahrhaft ein König, wahrhaft frei, der allein Gott Untertan ist und völlig frei vom Joch der Affekte und der schicksalhaften Umstände"<sup>4</sup>. Livrar-se, portanto, do "jugo dos afetos" e discipliná-los, ao invés de ser dominado por eles, transforma-se numa meta essencial para a encenação de identidade e a concepção de mundo que rege o pensamento da época.

A peça *Do rebelde napolitano Masaniello* foi publicada juntamente com outros dois textos em 1683. Christian Weise adapta para os palcos um acontecimento histórico que se deu em 1647: um pescador de 27 anos, chamado Tommaso Aniello, lidera uma revolta contra a imposição arbitrária de impostos exigidos pelo vice-rei de Nápoles (LUSERKE 2000: 156). O tema calha perfeitamente no projeto de formação política de Weise: como agir diante de situações excepcionais que põem em risco o equilíbrio do bem público? Ele retoma também outro importante tópico da época, que reside no ideal da constância. O ódio do pescador Masaniello atinge todos os recantos da sociedade, forçando a todos seus membros a se posicionarem diante dos afetos que desestabilizam o espaço social. Os alunos de Weise aprendem atuando, enquanto os espectadores o fazem com a experiência estética que vivenciam no teatro.

---

<sup>4</sup> "Realmente um rei, verdadeiramente livre, é aquele que é súdito somente de Deus e totalmente livre do jugo dos afetos e das circunstâncias do destino" (2013, livro 1, capítulo 6).

Com 82 personagens, há representantes de todos os estratos sociais na peça. BREMER (2008: 201) aponta: "Das Stück hat damit alles, was ein Schuldrama braucht: Massenszenen, einen entsprechenden Umfang, viele Redepartien für viele Mitspieler und verschiedene Redesituationen, denen sich die Schüler anzupassen hatten"<sup>5</sup>. O foco de análise deste artigo limita-se à discussão de três e recai sobre representantes de três estamentos: o arcebispo, o vice-rei e o pescador Masaniello. Diante de 82 personagens, essa redução analítica aos três protagonistas é problemática, mas necessária, dado o espaço de um artigo. Uma discussão detalhada das personagens secundárias revelaria outros aspectos importantes da obra, mas que não são levados em consideração neste artigo. Com o objetivo de refletir sobre a representação do ódio, três perguntas orientarão a análise: Como o ódio é encenado? Qual sua motivação intradieética? E, por fim, que provável função Christian Weise atribui a esses personagens dentro de seu universo pedagógico?

Talvez a sentença de LUSERKE (2000: 173) que afirma que *Masaniello* não é um drama atual por ter sido encenado uma única vez nos últimos decênios seja rigorosa demais. Uma pergunta que a peça também levanta trata da legitimidade de certos afetos, nesse caso, do ódio. A experiência dessa emoção muito provavelmente é comum à concretização existencial humana, mas como esse ódio vem a ser encenado no espaço social depende, entre muitas outras coisas, da posição desse indivíduo nas malhas do poder e de sua capacidade discursiva de justificar seu posicionamento. Aparentemente existe uma diferença palpável entre o ódio experimentado na casa grande e aquele que surge na senzala, para usar uma imagem brasileira. Certamente, essa reflexão não estava no centro do horizonte reflexivo de Christian Weise, mas a pergunta encerra um importante potencial de reflexão para a atualidade, permitindo uma aproximação que não se limita a considerar a peça em sua historicidade, mas que tenta entrever aquilo que ela ainda tem a dizer mais de trezentos anos depois.

## 1 O ódio do clero

Ao mesclar os diferentes estamentos e justapor alto e baixo, Christian Weise já fere um dos principais pressupostos poéticos da época, ao menos de acordo com aquilo que Opitz, autor de um dos mais importantes compêndios poéticos da época, apregoa em *Buch von der Deutschen*

---

<sup>5</sup> "A peça tem, com isso, tudo que um drama escolar precisa: cenas de massas, uma extensão correspondente, muitas falas para muitos atores e diversas situações de fala às quais os alunos tinham de adaptar-se" (BREMER 2008: 201).



*Poeterey* [Livro sobre a poesia alemã, OPITZ 2011: 30]. Weise opta por deixar nobres e clérigos exporem suas falas em linguagem não rimada, violando mais um preceito que diferencia o pertencimento a um determinado estrato social. Embora a "cláusula dos estamentos" (BARTL 2009: 42) seja importante, vale lembrar que os palcos "alemães" da época apresentavam grande internacionalidade (id.: 40), acolhendo elementos de diferentes tradições estéticas, especialmente do teatro inglês, que se fazia presente por meio de grupos itinerantes e que apresentava uma maior liberdade quanto aos rigorosos preceitos sobre forma, conteúdo, estilo e configuração de personagens. Com efeito, o teatro de Weise não se subordina completamente às prescrições poéticas, mas tampouco se distancia totalmente delas. Apesar de seu ímpeto subversivo, ele não ousa questionar clero, nobreza e ordem social. Dessa forma, o pensamento conservador se mantém no caráter didático da peça e se legitima pela efemeridade e o engano do mundo.

Em parte, essas opções estão atreladas a uma poética da clareza e simplicidade que vão ao encontro de seus objetivos pedagógicos (cf. LUSERKE 2000: 160). Assim, não cabe dúvida que Philomarini, o arcebispo de Nápoles, pertence ao rol de personagens positivas, de caráter exemplar e que incorporam o ideal de sabedoria política (cf. BATTAFARANO 1994: 69). Definitivamente, o arcebispo representa a personagem que melhor internalizou o ideal neo-estóico da constância, controlando suas emoções com uma destreza admirável (cf. LUSERKE 2000: 171). Contudo, essa capacidade incontestável de dominar e domesticar seus ímpetos emotivos não significa que não os experimente, como todas as outras personagens.

A despeito de sua aura de superioridade, também Philomarini sente ódio, mas sua figuração na realidade intradieética passa por dois crivos que minimizam a intensidade de sua representação. O primeiro está atrelado à lógica da caracterização figural. Na função de líder religioso, o arcebispo representa um modelo de comportamento, portanto tem de apresentar uma aptidão mais desenvolvida no que concerne ao controle de suas emoções. Isso serve de instrumento de encenação dentro da realidade intradieética, mas também de legitimação para o papel social que desempenha. Controlar as emoções encerra um instrumento de poder que o diferencia e lhe permite servir de modelo. O segundo crivo passa pelo momento de constituição da obra. Christian Weise não pode nem quer caracterizar uma personagem exemplar com máculas de caráter, tendo em vista seus objetivos pedagógicos, mas também as malhas discursivas que inibem críticas desvantajosas à igreja. Com essas duas matrizes discursivas em mente, o ódio do arcebispo se encontra suavizado, concretizando-se

nas entrelinhas, remodelado e ressignificado, a fim de evitar um conflito indesejado e improdutivo para os objetivos escolares de Weise.

À primeira fala de Philomarini, antecede uma exposição detalhada sobre o conflito que atribula a cidade de Nápoles e seus habitantes. O arcebispo aparece pela primeira vez na décima sétima cena do primeiro ato, revelando suas habilidades políticas e seu raciocínio de estrategista:

Nachgeben hat seine Zeit. Vielleicht erleben wir die Zeit/ da man sich wieder auffrichten kan.  
Und etwas im Vertrauen gesagt: Ein Vice-Roy kan leicht im Versprechen freygebig seyn;  
Denn hat er zu viel gethan / so mag es der Koenig oder der Successor aendern.

Ceder tem o seu tempo. Talvez vivenciemos o tempo/ em que seja possível se erguer novamente. E entre nós: Um vice-rei pode facilmente ser generoso ao prometer; / Pois se ele fez em excesso / assim o rei ou o sucessor pode mudá-lo (2003: 46)<sup>6</sup>.

As primeiras linhas dessa fala apontam a um modo de pensar e se posicionar perante as turbulências sociais, arraigado no princípio da constância. A despeito das grandes reviravoltas ocasionadas pela insurreição e o risco que todos correm pela iminência de irrupções violentas, o arcebispo mantém sua capacidade de avaliação intocada, trazendo a lume a serenidade de um político nos moldes de Weise. A estratégia que ele sugere ao vice-rei indica que Philomarini, antes de mais nada, conhece a importância e as implicações das emoções para a formação de opinião e de desejo. Assim, ele não hesita em sugerir ao administrador público que faça promessas que talvez venham a exceder aquilo que de fato possa cumprir.

Seus conselhos parecem sugerir que mais importante que manter a palavra é controlar os ânimos da turba. Dessa caracterização inicial, surge a imagem de uma figura que detém um conhecimento que vai além do manuseio das ferramentas práticas de gestão pública. O arcebispo internalizou os princípios de autocontrole e de domesticação das emoções. Com base nesses saberes, ele estende sua capacidade de desencadear e antecipar reações em seus interlocutores. Philomarini se revela como o melhor administrador – "mantenedor do estado" (2003: 47)<sup>7</sup> – porque aprendeu a encenar suas emoções e utilizá-las como instrumento de poder.

Numa conversa com o duque de Ferrante, o arcebispo explicita suas convicções, utilizando-se de imagens da natureza a fim de ilustrar com maior clareza o que deve ser feito para dar conta da fúria do povo:

<sup>6</sup> Todas as citações seguem a edição de Fritz Martini: WEISE (2003). As traduções livres são nossas.

<sup>7</sup> "Erhalter des Staats" (2003: 47).

## Mathias, D. - A diversidade do ódio

Ferrante: Hierdurch erweisen jhr Excellenz eine Bestendigkeit / welche von der Nach-Welt soll verwundert werden / in dem sie dem rasenden Volcke nicht alles zu Willen thun.

Philomarini: Ich wolte diese Tugend selber loben / wenn die Zeit so beschaffen waere / wie man wueschen moechte. Doch gewiß / wir werden auf eine Probe gesetzt / dabey die Politique mit jhren alten Regeln nicht zulangen wil.

Ferrante: Sollen wir des Volckes Slaven werden?

Philomarini: Der Adel soll nichts verliehren: er soll sich nur so lange buecken / biß der Sturm-Wind vorueber geht: Als denn wird er sein Haupt so gut aufrichten koennen / als jemals.

Ferrante: Com isso, sua Excelência comprova sua constância / que será admirada pela posteridade / ao não fazer todas as vontades do povo furioso.

Philomarini: Quisera louvar essa virtude / se os tempos estivessem / como o quiséramos. Mas certamente, estamos passando por uma provação / nisso a política e suas velhas regras não são suficientes<sup>8</sup>.

Ferrante: Devemos nos tornar do povo escravos?

Philomarini: A nobreza não deve perder nada: somente deve curvar-se / até que a tempestade tenha passado: Então pode erguer sua cabeça tão bem / como jamais antes (2003: 68).

Ao contrário dos outros interlocutores, o arcebispo está acima de medos e, aparentemente, também de ódios, obtendo com isso um maior espaço para refletir sobre maneiras de administrar as dificuldades que se impõem com a revolta. Contudo, o que ensina a seu interlocutor Ferrante não consiste somente em suportar as incertezas do momento de acordo com os princípios da constância, ele sugere também, por meio de imagens inteligentemente escolhidas por sua amplitude interpretativa, que é preciso dominar a arte da dissimulação. Isto é, subjugar suas emoções de modo a ocultá-las, sem perseguir propriamente sua erradicação. Curvar-se somente diante da necessidade, a fim de se erguer com mais poder após dominar aquele que não foi capaz de ler os signos dissimulados.

Nesse diálogo, Philomarini articula um claro posicionamento político em prol da nobreza. Suas aproximações posteriores ao grupo de pescadores, em especial, seus diálogos com Masaniello, têm de ser vistos a partir desse ângulo. Pergunta-se: ele, de fato, tem qualquer empatia pelos problemas apresentados pelo pescador ou desempenha um papel a fim de garantir os interesses da nobreza? O arcebispo internalizou tão bem a arte da dissimulação e da domesticação de emoções, que, por vezes, é impossível afirmar com clareza de que lado ele se encontra. Com base nessa visão de mundo, é interessante ler essa personagem a contrapelo para identificar aquilo que se encoberta por trás da máscara. Em seus atos e na escolha de suas palavras, o arcebispo aprendeu a se curvar, não somente para suportar com

---

<sup>8</sup> O verbo "zulangen" também poderia ser traduzido por "pôr mãos à obra", ou seja, trabalhar com afinco para mudar a situação. Essa opção me parece conter uma crítica muito forte à nobreza que acaba não sendo atualizada no contexto. A alternativa "ser suficiente" revela um tom conciliador, disposto a auxiliar e encontrar uma solução, o que o arcebispo de fato faz nas linhas subsequentes.

maior equanimidade os acasos do destino, mas também para ocultar com maior destreza o que se passa em seu interior.

Isso se mostra de modo conspícuo, quando Masaniello proíbe o uso de vestidos longos, já que muitos de seus antagonistas se escondem sob roupas de clérigos, os quais poupava de sua perseguição. Com efeito, todos os representantes da igreja têm de trocar suas vestimentas religiosas por roupas civis (2003: 121). Socializado no princípio da constância, Philomarini articula suas emoções de forma moderada: "Ich sehe wohl / der Herr General setzt meine Freundschaft auf eine ziemlich harte Probe" (2003: 122)<sup>9</sup>. Se o arcebispo está passando por um momento de provação, ele não se encontra num estado de serenidade. Há emoções a serem dominadas, a fim de conformá-las à imagem que Philomarini tenta encenar com suas palavras e seus atos. Ele precisa acionar todos seus mecanismos para manter o equilíbrio: "Bey solchen Zeiten muß uns die Gedult die besten Dienste thun" (2003: 122)<sup>10</sup>. A ofensa é grave, pois questiona a distribuição de poder, ao forçar os clérigos a renunciar a um elemento essencial de sua representação social. Uma perda de poder ainda maior resultaria justamente de um descontrole emotivo que indicaria o abalo do arcebispo. Logo, o ódio despertado pela ofensa sofrida passa por um crivo de modelação, chegando à superfície de encenação adaptado ao papel social.

A sutileza desse ódio se mostra de modo oblíquo, numa cena que novamente envolve vestimentas. O arcebispo reúne o vice-rei e o pescador Masaniello numa igreja para firmar um acordo de paz. Os clérigos continuam usando calças, enquanto Masaniello traja roupas em que não se sente confortável:

Philomarini: Er hat das Kleid aus vielen Ursachen verdienet / wer von uns hochgeschætzet wird / der darff sich selbst nicht geringe halten.

Masaniello: Ach jhr Leute / sehet wie wird ein ehrlicher Mann genoethiget / wieder seinen Willen stoltze Kleider zutragen: ach erbarme euch / und betet vor mich / daß ich wieder zu meinen Fischer-Hosen komme.

Philomarini: Ele mereceu essa vestimenta por muitos motivos / quem tem nossa estima / não pode se prezar menos.

Masaniello: Ah, caros senhores / vede como um homem honesto é forçado / contra a sua vontade a usar vestimentas soberbas: ah, tende piedade / e rezai por mim / para que volte às minhas calças de pescador (2003: 140).

Tendo em vista o claro posicionamento político de Philomarini e levando em conta que os clérigos continuam utilizando trajes que minoram seu poder, as palavras do arcebispo

<sup>9</sup> "Eu vejo bem / o senhor General está provando minha amizade duramente" (2003: 122).

<sup>10</sup> "Nesses tempos, a paciência precisa nos prestar os melhores serviços" (2003: 122).

definitivamente não são sinceras. Seu ódio dissimulado é a motivação que o leva a induzir o pescador a um comportamento impróprio. As palavras de Masaniello indicam sua ingenuidade, diante da destreza emotiva do arcebispo. O pescador é vítima da vaidade, passivo em seu comportamento, pois não se apercebe de sua subjugação emotiva. Philomarini, ao contrário, é ator de uma cultura emotiva complexa, refletida e conscientemente empregada. Seu ódio é um ódio cultivado, eticamente problemático como todos os outros, porém encenado de tal forma que, à primeira vista, parece estar acima de sua mesquinhez. Sua encenação revela conhecimento e treino na arte de controlar e exprimir emoções, obedecendo sempre à necessidade do papel social e dos interesses pessoais.

Quando Masaniello o desafia novamente, subindo no púlpito ao lado do arcebispo e proferindo palavras heréticas, desta vez já enlouquecido por um veneno posto em suas bebidas, Philomarini pede que o levem a um mosteiro (2003: 169). Nesse mesmo mosteiro, Masaniello é assassinado, provavelmente sem o envolvimento do arcebispo. Este, porém, em suas falas subsequentes não lamenta os acontecimentos, nem sequer os considera dignos de comentário. Pelo contrário, comemora-os juntamente com seus aliados da nobreza, permitindo que o festejem como o salvador do reino, mas não sem encenar-se modestamente no princípio da constância (2003: 175). Definitivamente, Philomarini sente ódio como todos os outros, o que o diferencia e o legitima em seu cargo é sua capacidade de moldá-lo e encená-lo de acordo com discursos que regem a distribuição de signos de poder.

## 2 O ódio da nobreza

Ao contrário de Philomarini, os representantes da nobreza se mostram menos hábeis no que concerne ao domínio e à leitura das emoções. Isso não implica que sua concepção figural seja negativa. No final, a ordem se encontra restabelecida e Roderigo, o vice-rei de Nápoles, pode comemorar sua vitória, pois ele e seus companheiros da nobreza aprenderam com o exemplo do arcebispo o quão importante é modelar os ímpetus emotivos para alcançar objetivos políticos. A guerra civil se revela como chance para aprender (cf. FISCHER 1995). Como aprendizes, ainda não dominam completamente a técnica de manipular as emoções e assim potencializar os resultados de suas ações. Desse modo, ainda não logram completamente enlear seus interlocutores com signos estrategicamente selecionados e encenados. No lugar da disciplina e da manipulação emotivas, encontram-se a imposição arbitrária e, em parte, também a violência física como formas de forçar o outro a obedecer.

O teatro pedagógico de Christian Weise representa também uma escola de sentimentos, com personagens modelares, aprendizes e aqueles cujo comportamento serve de antímodo. Ao deixar que seus alunos representem no palco essas diferentes configurações emotivas, eles e os espectadores aprendem com os erros e os exemplos das personagens, refletindo nesse processo sobre a necessidade de moldar e ler competentemente as emoções alheias de acordo com as diferentes situações de conflito que se lhes impõem. O vice-rei e os representantes da nobreza se encontram num estágio de transição quanto à sua capacidade de configurar emoções estrategicamente. Ainda não as dominam com a maestria do arcebispo, mas já se afastaram do estado mais bruto que representa o comportamento de Masaniello e seus afiliados.

As primeiras falas do vice-rei revelam um comportamento de grande desprezo pelas visões de mundo e pelas necessidades das pessoas que o circundam. *In medias res*, o espectador descobre que a esposa de Roderigo está amedrontada diante da rebelião liderada pelo pescador Masaniello. O motim não ameaça somente os privilégios da nobreza, mas sobretudo a estabilidade do espaço social, trazendo consigo uma provável onda de violência. O temor, portanto, faz sentido, porém a autoconfiança do vice-rei o impede de atentar às possíveis consequências. Certo de que o poder de sua palavra é inquebrantável, ele reduz o temor de sua esposa a "von Weiblicher Schwachheit" (2003: 18)<sup>11</sup>. Com efeito, essa primeira modalidade de interação é característica para todos os encontros posteriores em que Roderigo dialoga com outros. Seu modelo consiste em afirmar a própria convicção, sem levar em consideração a realidade do outro e ignorando completamente as emoções experimentadas por seus interlocutores. Seguro de si, ele afirma: "Der Auf-stand wird nicht so gefährlich seyn / und wenn es zum eusersten komt / so wird dem Volcke viel versprochen / das man hernach desto weniger halten darff" (2003: 19)<sup>12</sup>. Da mesma forma como ele simplesmente não procura compreender o medo que sua esposa lhe confessa, ele tampouco se esforça em entender as demandas do povo. Ou seja, ele permanece na convicção da legitimidade de suas emoções, sem refletir a posição alheia. Na terceira cena, ele expõe esse comportamento com ainda mais clareza, em duas falas. Na primeira, ele expõe sua opinião sobre o comportamento do pescador:

---

<sup>11</sup> "fraquezas de mulher" (2003: 18).

<sup>12</sup> "A rebelião não será tão perigosa / e se chegar às últimas consequências / prometer-se-á muito ao povo / o que depois deve ainda menos ser cumprido" (2003: 19).

## Mathias, D. - A diversidade do ódio

Roderigo: Es ist mir schon gesagt worden / daß ein naerrischer Fischer-Bube durch ungeschickte Reden den Strang verdienen wil: vielleicht eh dieser Tag vergehet / so kan jhm nach seinen Willen geschehen.

Roderigo: Já me disseram / que um patife-pescador louco quer merecer a corda com suas falas desajeitadas: talvez ainda antes que este dia passe / seu desejo possa ser cumprido (2003: 22).

Sem grandes rodeios, ele expressa todo o desprezo que sente por aquele que, do estamento inferior, ousa articular um desejo que não esteja dentro dos parâmetros impostos pela nobreza. A ironia utilizada para expressar essa opinião indica sua convicção de superioridade e de que sua interpretação de realidade é a única que possui validade, por isso não se deixa abalar pelos possíveis perigos inerentes à inquietude que move o pescador. Um diálogo com a realidade do outro não chega a ter lugar, já que para Roderigo a realidade é concretizada por ele mesmo, inexistindo se não for instaurada por ele ou seus pares. O modo como ele aborda as demandas do povo e a maneira como ele descreve as tentativas de articulação dessas demandas por parte de Masaniello mostram que, em sua visão de mundo, não os concebe como seres dignos de respeito ou mesmo atenção. A fala sendo "louca" e "desajeitada", ela não apresenta qualquer legitimidade, portanto não merece ser ouvida. Com isso, anula a razão inscrita nas palavras e na própria autopercepção do pescador, infantilizando-o e reduzindo-o a um boneco que se arroga o direito de fala. O modo jocoso como expressa a ameaça de condenação à morte sugere a falta de seriedade que imprime à ação, não acreditando realmente que tenha de utilizar-se desse recurso para restabelecer a estabilidade social. Ao mesmo tempo, ela dá a entender que é ele quem tem o comando sobre o corpo e a fala naquele espaço social.

Diante dessa concepção de mundo, o que adentra a consciência figural do vice-rei se concretiza como desprezo, aparentemente não em forma de ódio. O desprezo reflete a posição de superioridade em que Roderigo se crê encontrar. Desse lugar seguro, ele interpreta a situação como problema aborrecedor, oriundo de uma instância que não compreendeu a impertinência de suas demandas. Enquanto o desprezo sugere segurança a partir da convicção de superioridade, o ódio suscita a ideia de um risco pessoal e, com isso, certa igualdade posicional, nesse contexto, ao menos no tocante à legitimidade da fala. A interpretação de realidade que o vice-rei defende ainda não define o que experimenta como ódio. Este ainda se encontra mascarado em forma de desprezo.

Na segunda fala a ser analisada aqui, Roderigo começa a pensar em estratégias de manipulação do povo, mas sem se importar com as emoções que atribulam os rebeldes:

## Mathias, D. - A diversidade do ódio

Roderigo: Unterdessen wuerde doch unsere Flucht den Poebel kuehne machen. Wer mitten in der Gefahr standhafftig ist / den bringet den Feind erstlich in Verwunderung / hernach in einen Zweifel / endlich in eine Furcht / daß er sich der angefangenen Frevelthat nicht unbilllich schaemen mus.

Roderigo: Entretanto, nossa fuga deixaria o populacho audaz. Quem permanece constante em meio aos perigos / esse primeiramente deixa o inimigo admirado / depois duvidoso / e por fim amedrontado / de modo que ele tenha que envergonhar-se, não injustamente, do sacrilégio iniciado (2003: 23).

A fala indica que já internalizou o ideal da constância, compreendido por ele não como uma atitude frente às vicissitudes pessoais, mas como mecanismo político, utilizado para assegurar a posição de poder, quando esta se encontra ameaçada. Portanto, a contenção do turbilhão de ímpetos emotivos não serve para obter uma atitude equilibrada, arraigada na reflexão e no distanciamento e incluindo aí o horizonte do outro. Ela deseja antes de mais nada evocar uma impressão determinada para manipular o ódio alheio e dessa forma sufocá-lo. Nisso, Roderigo se encena no princípio de superioridade diante de seus pares: como pessoa que não se deixa levar por emoções indesejadas e, sobretudo, como aquele que detém a razão e, com isso, a legitimidade de experimentar o ódio, perante o comportamento impróprio de um estrato social que merece somente seu desprezo.

Convicto da legitimidade de suas emoções, ele utiliza palavras pejorativas para se referir aos rebeldes como "populacho" (2003: 22 e 32) ou "cachorro" (id.: 34), mantém a necessidade de iludir seus súditos com falsas promessas (id.: 30 e 32) e, por fim, sem qualquer argumentação ética, ordena que se misture ao vinho de Masaniello um líquido que deteriora suas faculdades mentais (id.: 149). O espectador recebe a informação sobre o projeto de "silenciar" a Masaniello indiretamente, por meio da filha, que entrara sem permissão no gabinete secreto do vice-rei (id.: 149). Ou seja, há toda uma preocupação com a autoencenação que procura construir uma imagem positiva, mas que, na verdade, encobre um ódio crescente pelos autores da desestabilização do poder. Quando constata que todos os métodos de controle fracassam, Roderigo já não consegue mais conter a intensidade de seu ódio:

Roderigo: Ey du verfluchter Bube! heist dieses den Frieden gehalten / und soll uns deine Thorheit zur eusersten Schande erreichen? auf! wer ein Adeliches Hertz im Leibe hat / der greiffe zum Gewehr / biß die giftige Bestie vertilget ist.

Roderigo: Maldito patife! isso significa manter a paz / tua tolice tem o fim de nos infamar? Vamos! Quem tem um coração nobre no peito / pegue as armas / até que se acabe com a fera venenosa (id.: 163).



Seu desejo de estraçalhar a "fera" já não é fruto do desprezo, com o qual tentava se encenar anteriormente e representar sua superioridade; a gana de aniquilar o corpo do inimigo irrompe em forma de ódio. Este, contudo, apresenta uma diferença fundamental se comparado àquele que move o povo: a posição de poder que ocupa e a proteção discursiva o legitimam e lhe permitem expressá-lo abertamente. A constância, portanto, e a disciplina das emoções têm validade somente como mecanismos de poder, não como base de conduta frente ao outro. Daí a pergunta legítima que intitula o artigo de THIEL (1988): Constância ou luta de classes? Tão logo o outro se arroga o direito de questionar a distribuição de poder, tem de contar com uma perseguição cujo fito reside em silenciar a voz subversiva. Nisso, a constância como ideal de comportamento acaba sendo menos importante.

### 3 O ódio do povo

Para Christian Weise, Masaniello representa uma personagem negativa, um antimodelo a ser estudado pelos alunos, a fim de expandirem seus conhecimentos sobre a dinâmica social. Ao subverter a ordem e ameaçar a estabilidade política, essa personagem hercúlea (cf. RICHTER 2010) perde toda legitimidade, ao menos aos olhos da época, de expressar sua revolta e demandar mudanças sociais que criem um espaço social mais justo. Ao contrário dos representantes do clero e da nobreza, o pescador Masaniello tem pouca experiência com as diversas formas de encenação social e, por conseguinte, também com as diferentes modalidades de concretização emocional. Como líder da revolta e como porta-voz de um grupo que raramente tem a chance de articular suas opiniões, ele se vê confrontado com situações muito mais complexas que aquelas a que estava afeito. Há, nesse encontro de interesses, uma desigualdade patente no que concerne às habilidades de expressão e encenação no palco dos conflitos políticos.

As primeiras interações ainda se concretizam no marco da humildade e do respeito, embora os representantes do povo não deem mais crédito às promessas dos governantes. Nessa aproximação, há um claro intuito de resolver o conflito, mantendo a posição de superioridade de Roderigo, mas demandando melhores condições para os rebeldes:

Masaniello: Hier ist das getreue Volck von Neapolis, welches vor den Koenig Gut und Blut aufsetzen will: Allein daß wir auch ins kuenfftige von den Ministern als Buerger und nicht als Hunde tractiret werden.

Masaniello. Aquí está o fiel povo de Nápoles que quer arriscar, pelo rei, seu sangue e seus bens: contanto que sejamos tratados também futuramente como cidadãos e não como cachorros (2003: 41).

A demanda parece justa, uma vez que se trata de impostos sobre alimentos básicos. O que desperta a ira da nobreza reside, sobretudo, no questionamento da prática política e das regras discursivas. Para Roderigo, a abordagem direta de sua pessoa, sem a observância dos trâmites protocolares que encenam claramente a disposição de poder, representa a afronta maior (id.: 41). Do seu ponto de vista, a barragem de seu corpo discursivamente santificado iguala a uma forma de violência condenável. Desse modo, os representantes do povo não tumultuam somente a organização política, mas também a disposição emotiva, claramente delineada pelas regras discursivas. Ao abordar o vice-rei diretamente, Masaniello indica que seu ódio tem direito de ser ouvido no espaço público e penetrar a concretização política que rege aquele espaço social.

Na primeira parte da exposição das personagens a representarem o povo, suas falas e exigências revelam um tom conciliador, procurando manter os afetos sob controle. Assim que Masaniello expandiu seu poder e o povo se dá conta das possibilidades de ação, há uma mudança no quadro afetivo das personagens que indica sua falta de experiência com a cultura da emoção. A troca de comportamento influencia também a percepção das demandas feitas anteriormente, suscitando um questionamento acerca de seu teor de proibidade e de seu caráter justo. Essa inversão expositiva se inicia com a reação das mulheres, na família de Masaniello:

*Zeppa: Es muste so seyn: damit werden wir zu grossen Leuten. Ach / wie wil ich nun den Bluthunden befehlen / die mich sonst vor einen Hund ansahen. In wenig Tagen soll ein Silbernes Stuecke mein geringstes Kleid seyn / und welche Perlen nicht so groß als Haselnuesse seyn / die wil ich mit Fuessen treten.*

*Zeppa: Tinha que vir assim: com isso nós vamos ser pessoas importantes. Ah / agora quero mandar nesses cachorros sanguinolentos / que me viam antes como um cachorro. Em poucos dias, meu pior vestido será uma peça de prata / e as pérolas que não forem do tamanho de uma avelã / eu quero pisar com meus pés (id.: 66).*

Zeppa é a cunhada do pescador, mas o comportamento de sua esposa e de sua mãe não é diferente. Essa passagem é especialmente interessante pelos movimentos perceptivos que encerra. Na lógica intradieética, as personagens estão embriagadas diante do repentino poder que detêm para modelar o espaço em que circulam. Como não estão afeitas às possibilidades inerentes à dinâmica do poder, são tomadas por emoções inusitadas, neste caso, também a

possibilidade de expressar o ódio sem rodeios e remorsos, pois, tendo os recursos sociais e econômicos para concretizar a existência, não precisam temer o futuro. O ódio se mostra de forma bruta, não afetada nem disciplinada. Ao contrário do clero e da nobreza, os representantes do povo ainda não aprenderam a dissimular suas emoções e, com isso, utilizá-las com maior proveito como instrumento de seus interesses. Justamente essa incapacidade de modelar seus ímpetos agressivos tem de produzir uma virada perceptiva no mercado de simpatias. Ao exporem de forma tão conspícua tudo o que sentem, acabam revelando ao público aspectos demasiado negativos de seu caráter, justificando desse modo a dúvida sobre sua retidão e sobre a legitimidade das demandas realizadas.

A encenação das emoções, portanto, tem um papel essencial na lógica da imposição discursiva. Os atores sociais com um melhor preparo emotivo também são aqueles que vão instaurar os discursos a interpretarem a realidade e regerem o espaço social. As mulheres dos pescadores estão no início desse caminho e ainda precisam aprender a modelar e expressar o que sentem para obterem maior êxito na imposição de suas visões de mundo em coordenadas mais amplas da concretização existencial.

O pescador Masaniello acaba sendo vítima da mesma insuficiência, quando percebe que o aparato judiciário está em suas mãos:

Masaniello: So komt numehr jhr getreuen Neapolitaner / und sehet / wie sich der Staat / von eurem Vaterlande veraendert hat. Die Bluthunde liegen zu Boden / welche sich mit eurem Marcke gesaettigt haben: Und wer nunmehr die H. Justitz um Huelffe anruffen wird / der soll durch keinen unnoethigen Process aufgehalten werden.

Masaniello: Venham fieis napolitanos / e vejam / como o estado de sua pátria mudou. Os cães sanguinolentos estão prostrados / que se alimentavam com seu tutano: E aquele que agora invocar a ajuda da justiça / não será barrado por processos desnecessários (id.: 77).

De início, suas palavras ainda suscitam a impressão de que deseja mudar o sistema judiciário, com intuito de diminuir os problemas que acozavam a população com a administração parcial e indiferente. Contudo, quando começa a analisar os casos e emitir juízos, ele se revela tão arbitrário e incapaz quanto os administradores anteriores, com a diferença de que estes encobriam sua arbitrariedade com promessas doces, dissimulando o que sentiam, enquanto Masaniello mostra toda sua inexperiência discursiva de forma direta e sem estratégias de autoproteção. Em seu tratado sobre questões políticas, *Politische Fragen* (1696), Weise escreve: "wer nicht simuliren und dissimuliren kan / der wird bey der REPUBLIQUE wenig

Nutzen schaffen" (apud PREUSS 1998: 97)<sup>13</sup>. Sua falta de experiência se mostra de modo ainda mais conspícuo na cena das vestimentas, em que, acompanhado de Philomarini e Roderigo, revela seu desajeitamento e seu discernimento restrito quanto a práticas sociais de encenação (2003: 139). Enquanto os representantes se divertem e aparentemente tentam apoiá-lo em seu novo papel social, Masaniello tropeça e se ajoelha diante do vice-rei. Esse gesto involuntário simbolicamente mostra quem detém o poder, restabelecendo já no momento da assinatura do pacto a ordem anterior, mas indica também quanto o pescador ainda tem de aprender para obter o grau de complexidade e maleabilidade comunicativa exposta pelo outros dois membros desse encontro. Ele mostra sua ingenuidade emotiva ao acreditar na aparente boa-vontade encenada nas interações e acaba sendo vítima dessa mesma insuficiência ao final, quando internado num mosteiro, recebe seus assassinos, dizendo: "Hier bin ich / jhr lieben Brueder / was habt jhr zu thun?" (id.: 172)<sup>14</sup>. Diante dessa inexperiência quanto a modalidades comunicativas e perante a inabilidade de modelar suas emoções de acordo com as exigências impostas pelas práticas sociais, Masaniello fracassa e, com ele, a causa justa que defendia. Sem conhecimentos sobre como administrar e disciplinar suas emoções, sua ascensão ao poder e a inserção de sua voz no discurso formador de realidade estão pré-dispostas a fracassar, uma vez que não detém os conhecimentos necessários para visualizar o horizonte emotivo alheio e, com isso, o possível arco de ações a ser esperado. Com o restabelecimento da ordem, as demandas de Masaniello logicamente têm de ser expostas como ilegítimas. Nessa posição discursiva, ele seria o vilão.

## Considerações finais

Uma frase como "Angelo: Wer das Monstrum beschuetzen will / der ist unser Feind" (2003: 171)<sup>15</sup>, dita por um dos representantes da nobreza, soa bastante atual, se pensarmos em determinados discursos políticos ou nas estratégias discursivas para legitimar guerras. O que a peça de Christian Weise indesejadamente mostra é quem nem todos tem o direito de pronunciá-la com a mesma intensidade, ou seja, a expressão do ódio que se encobre por trás das palavras está regulamentada por uma série de dispositivos sociais, regulamentando a legitimidade e o espaço da expressão dessa emoção. Talvez a sensação física do ódio

---

<sup>13</sup> "quem não sabe simular e dissimular / esse produzirá poucos benefícios na república" (apud PREUSS 1998: 97).

<sup>14</sup> "Aqui estou / queridos irmãos / o que vocês têm a fazer?" (2003: 172).

<sup>15</sup> "Angelo: quem quiser proteger o monstro / esse é nosso inimigo" (2003: 171).

materializada nos representantes dos três estamentos analisados seja bastante similar, sua concretização discursiva, contudo, se mostra diversa e perpassada por uma série de elementos que acabam remodelando o ímpeto inicial.

Os representantes mostram diferentes graus de aptidão quanto à habilidade de encenar suas emoções no espaço social, especialmente na contenda pela determinação do poder. Nisso, a capacidade de disciplinar, modelar e reconfigurar determinados ímpetos emotivos se revela como essencial, porquanto essa estratégia de representação pessoal garante um maior potencial de manipulação do outro. A imagem negativa do carvalho (*Eiche*) e exemplar do salgueiro (*Weide*) utilizada por Christian Weise em seu posfácio (2003: 179) para indicar a importância da maleabilidade na destreza política serve também para a destreza emotiva. As emoções, incluindo as negativas, não deixam de existir. O êxito político e social depende, em grande parte, da administração dessas emoções e de sua encenação adequada nos diferentes espaços do poder. Tendo essa maleabilidade, o poder está assegurado. Aqueles que não a desenvolveram necessariamente terão de pertencer ao grupo dos perdedores. Se a causa justa de Masaniello não obteve êxito, isso se deve também à sua falta de experiência no complexo processo de encenação emocional. A falta desses saberes foi determinante para a distribuição de poder.

## Referências bibliográficas

- AIKIN, Judith. *German Baroque Drama*. Boston, Twayne, 1982.
- BARTL, Andrea. *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart, Reclam, 2009.
- BATTAFARANO, Italo Michelle. Ethik und Politik: Christian Weises Revolutionsdrama Masaniello. In: BATTAFARANO, Michelle Italo (Ed.). *Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur*. Bern, Peter Lang, 1994, p. 47-73.
- BREMER, Kai. *Literatur der Frühen Neuzeit*. Paderborn, Wilhel Fink Verlag, 2008.
- EMRICH, Wilhelm. *Deutsche Literatur der Barockzeit*. Königstein, Athenäum, 1981.
- FISCHER, Bernhard. Ein politisches Experiment über den Bürgerkrieg: Christian Weises 'Trauer-spiel von dem Neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello'. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 5 (3), 1995, p. 495-507.
- GRYPHIUS, Andreas. *Leo Armenius*. Stuttgart, Reclam, 1971.
- HORN, Hans Arno. *Christian Weise als Erneuerer des deutschen Gymnasiums im Zeitalter des Barock: Der 'Politicus' als Bildungsideal*. Weinheim, Beltz, 1966.
- LIPSIUS, Justus. *Von der Geistesstärke. De Constantia*. Tradução Karl Beuth. Disponível em <<http://www.lipsius-constantia.de/>>. (12 Nov 2013).
- LUSERKE, Matthias. Christian Weise: Masaniello. In: *Dramen vom Barock bis zur Aufklärung*. Stuttgart, Reclam, 2000, p. 154-176.
- MARTINO, Alberto. *Daniel Caspar von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption*. Tübingen, Niemeyer, 1978.

- OPITZ, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart, Reclam, 2011.
- PREUSS, Evelyn. Christian Weise's Masaniello: ReWriting the Peace of Westphalia. In: *Focus on Literatur*, 5 (2), 1998, p. 85-105.
- RICHTER, Sandra. Der herkulische Charaktertypus und seine Gegenspieler: Christian Weises Masaniello (1682/83) im europäischen Kontext. In: STEIGER, Johann Anselm; RICHTER, Sandra; FÖCKING, Marc (ed.). *Innovation durch Wissenstransfer in der Frühen Neuzeit: Kultur- und geistesgeschichtliche Studien zu Austauschprozessen in Mitteleuropa*. Amsterdã, Rodopi, 2010, p. 17-53.
- SZAROTA, Elida Maria. *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*. Bern, Francke, 1976.
- STRYROCKI, Marian. *Die deutsche Literatur des Barock*. Stuttgart, Reclam, 1994.
- THIEL, Roger. Constantia oder Klassenkampf? Christian Weises Masaniello (1682) und Barthold Feinds Masagniello Furioso (1706). In: *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 17 (2), 1988, p. 247-266.
- WEISE, Christian. *Masaniello*. Hg. v. Fritz Martini. Stuttgart: Reclam, 2003.
- ZELLER, Konradin. *Pädagogik und Drama: Untersuchungen zur Schulkomödie Christian Weises*. Tübingen, Niemeyer, 1980.

recebido em 19/01/2014

aceito em 08/05/2014

# Flusser com Freud: Tradução, Sujeito e Cultura

[Flusser with Freud: Translation, Subject and Culture]

Pedro Heliodoro Tavares<sup>1</sup>

**Abstract:** In the following article, we present Sigmund Freud and Vilém Flusser not only as two intellectuals who shared some biographical similarities, but also as two important thinkers of converging propositions. Both critically analyzed the human unease towards individual and cultural differences mediated by the symbolic, and both, each one on his way, tried to propose ways of dealing with the question by emphasizing the creative powers of language and translation to overcome the boundaries of resistance, intolerance and miscommunication. Therefore, we intended here to discuss the contribution to the understanding of each one of these writers and their ideas by proposing a crossed reading of their works.

**Key-Words:** Sigmund Freud; Vilém Flusser; Unease in the culture; Translation; subjectivity

**Resumo:** Neste artigo pretendemos apresentar Sigmund Freud e Vilém Flusser não somente como dois intelectuais que dividem certas peculiaridades biográficas, mas como dois importantes pensadores de proposições convergentes. Ambos analisaram criticamente o mal-estar humano face às diferenças individuais e culturais mediadas pelo simbólico e ambos, cada qual ao seu modo, procuraram apresentar maneiras de lidar com tal questão enfatizando as capacidades criativas da linguagem e da tradução em ultrapassar os limites das diferenças, da intolerância e do mal-entendido. Pretendemos, portanto, discutir aqui as contribuições para o entendimento de cada um destes escritores a partir de uma leitura cruzada de suas obras.

**Palavras-Chave:** Sigmund Freud; Vilém Flusser; Mal-estar na cultura; Tradução; subjetividade

Enquanto o nome de Sigmund Freud praticamente dispensa apresentações, Vilém Flusser estranhamente é ainda para muitos um desconhecido. No caso de Freud, talvez não seja exagero dizer se tratar do mais influente intelectual do século XX no que tange aos estudos sobre a subjetividade. Quanto a Flusser, porém, não somente sua

---

<sup>1</sup> Professor de Língua e Literatura Alemãs, DLM | FFLCH| USP. Doutor em Psicanálise e Psicopatologia (Université Paris VII). Autor de *Freud & Schitzler* (2007), *Versões de Freud* (2011) e *Fausto e a Psicanálise* (2012). Email: pht@usp.br

posterioridade é histórica, mas também é muito mais recente a popularização de suas proposições entre os intelectuais no Brasil e no exterior, sobretudo, na Alemanha.

A verdade é que ambos, Flusser e Freud, dividem certas particularidades: judeus políglotas, nasceram entre os tchecos e os austro-alemães e foram forçados a abandonar suas terras de origem para não sofrerem o trágico destino de tantos familiares seus: os campos de extermínio. Ambos são forçados a abandonar o espaço reclamado pelos ditos representantes de um povo, cuja língua foi para eles o mais fundamental meio de reflexão e expressão: a língua alemã. Viveram com intimidade o mal-estar e o desencontro do sujeito com uma língua e uma cultura específicas e, cada qual ao seu modo, procuraram lidar intelectualmente com esse aparente impasse através de uma escrita de proposições inovadoras e desafiantes.

Para tratar das questões da obra de Freud envolvendo os fenômenos da linguagem, tais como o estilo na escrita, as construções narrativas, as possibilidades de expressão e significação do sujeito, me fiz valer em pesquisas anteriores de semelhante aproximação de sua obra com outro *Doppelgänger* (duplo) seu: o escritor e dramaturgo Arthur Schnitzler. Ambos originariamente médicos, judeus, vienenses, assistentes de Theodor Meynert e interessados pelas afasias e pela histeria, foram praticamente coetâneos. No caso de Flusser face a Freud, esse paralelo poderia ser sugerido não como coincidência temporal, mas como uma “passagem de bastão” no tocante às reflexões sobre o irremediável mal-estar do sujeito, do “ser falante”, na cultura e entre as fronteiras nacionais e intelectuais. Tal momento de passagem seria justamente o da Segunda Guerra Mundial, como o que marca o ocaso de um para a aurora do outro desses pensadores.

Seguindo tal cronologia, comecemos portanto, com Freud. Com a *Anschluss* promovida pelo Estado nazista em 12 de março de 1938, Freud escreve em seu diário, não em alemão, mas em latim: “Finis Austriae” (GAY 1999: 560). Já padecendo há anos as consequências do carcinoma, cujos sofrimentos o levarão ao recurso extremo da eutanásia um ano depois, Freud se vê forçado a abandonar Viena, migrando para Londres com sua família. Mesmo que lhe restassem poucos meses de vida, o abandono de suas terras de origem foi imprescindível para preservar a existência de sua família nuclear. Sua esposa e filhos foram assim preservados do destino que tiveram suas quatro irmãs.



Na verdade, em seu *Selbstdarstellung* (Ensaio Autobiográfico), o fundador da Psicanálise já colocara esta condição de constante migração, que seu pertencimento étnico teria imposto às gerações anteriores de sua família:

Nasci dia 6 de maio de 1865 em Freiberg na Morávia, numa pequena cidadezinha da atual Tchecoslováquia. Meus pais eram judeus, assim como eu segui sendo judeu. De minha família paterna, creio poder dizer que por muito tempo viveram na região do Reno (em Colônia), que de lá fugiram para o leste em decorrência de uma perseguição aos judeus no século quatorze ou quinze, para finalmente, ao longo do século dezenove, retornarem da Lituânia através da Galícia para a Áustria alemã<sup>2</sup>. (FREUD 1930: 34)

Janine Altounian, tradutora e ensaísta francesa, filha de sobreviventes do genocídio armênio, certamente amparada por sua própria história familiar, é quem nos aponta o quanto a questão do desterro em decorrência da perseguição étnica trará uma marca indelével ao pensamento freudiano. Altounian, afinal, além de ter escrito trabalhos importantes, tais como *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie - Un génocide aux déserts de l'inconscient* (1990); *La Survivance - Traduire le trauma collectif*, (2000), e *L'intraduisible - Deuil, mémoire, transmission* (2005), nos quais articula as ideias freudianas ao trauma do genocídio e da diáspora de seu povo, publicou também um importante livro a respeito de suas observações como tradutora da obra de Freud para o francês. Trata-se de *L'Écriture de Freud - Traversée Traumatique et Traduction*, no qual a autora fundamenta sua tese justamente a partir do recém-citado extrato do ensaio autobiográfico de Freud:

Freud criou e pensou a psicanálise num universo simbólico de signos do qual ele foi expulso por aqueles que, como é sabido, expulsaram suas irmãs do mundo dos vivos [...] Estas oito linhas iniciais da *Autoapresentação* (*Selbstdarstellung*) de Freud concentram em si mesmas, para seus antepassados, cinco locais de residência, dez topônimos, uma perseguição racial e/ou religiosa, duas migrações e rupturas, três experiências linguísticas para ele e um pertencimento identitário que questiona todas as evidências habitualmente atribuídas à origem (ALTOUNIOAN 2003: 23, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> "Ich bin am 6. Mai 1865 zu Freiberg in Mähren geboren, einem kleinen Städtchen der heutigen Tschechoslowakei. Meine Eltern waren Juden und ich bin Jude geblieben. Von meiner väterlichen Familien glaube ich zu wissen, dass sie lange Zeiten am Rhein (in Köln) gelebt hat, aus Anlass einer Judenverfolgung im vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert nach dem Osten floh und im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts die Rückwanderung von Litauen über Galizien nach dem deutschen Österreich antrat."

Seguindo a indicação da autora (2003: 24), podemos perceber, de fato, como o vocabulário metapsicológico de Freud é influenciado por estas *forças de imposição do deslocamento forçado*. Nos recentes estudos que fizemos sobre o vocabulário alemão de Freud e suas versões para outras línguas, pudemos verificar uma impressão muito semelhante à expressa por Altounian quanto a alguns dos mais centrais dos conceitos fundamentais da sua metapsicologia. São os casos de *Trieb* (pulsão), muito próximo do *drive* inglês, como a grande “força motriz” que se impõe ao psiquismo em sua *condução*. Da mesma forma, teríamos o termo da pulsão *Drang* (pressão, ímpeto, ânsia) e seu aparentado *Verdrängung* (recalque, repressão), cuja acepção corrente mais direta seria a de *desalojamento*. Na mesma trilha, *Zwang*, correntemente traduzido por *obsessão* ou *compulsão*, tem na sua acepção cotidiana os sentidos de “obrigação, pressão, violência” que se impõe a alguém (cf. IRMEN, 1988). Nessa trilha os exemplos seriam muitos: *Verschiebung* (deslocamento), *Verwerfung* (rejeição, repúdio), *Übertragung* (transferência, transdução), etc.

Quanto a Flusser, ele fez de seu desterro, da obrigação a uma vida errante, o ponto alto de seu pensamento. Como o célebre escritor Franz Kafka, ou como o poeta Rainer Maria Rilke, Flusser era um cidadão de Praga de expressão alemã. Praga era então uma cidade de três nações e duas (ou três) línguas quando lá nasceu o autor, em 1920. Seus antepassados haviam se fixado na capital da Boêmia havia séculos e, não sem conflitos, ali conviveram também por séculos esses tão distantes povos: os tchecos eslavos, os judeus e os austro-alemães. A tensa convivência entre nações tão distintas certamente em muito colaborou para que Praga se tornasse um centro tão importante para o desenvolvimento do saber e da cultura (cf. FINGER 2008).

Após a segunda guerra, porém, Praga se tornará uma cidade fantasma de dois dos seus três povos. Quem atualmente anda por suas encantadoras ruas percebe, afinal, a “ausência onipresente” dos judeus e dos alemães entre os tchecos hoje remanescentes, aqueles que dela fizeram a capital da República que leva o nome de sua nação. Freud, como vimos, nasceu na cidade a que os alemães e judeus chamavam de Freiberg, mas que os tchecos chamavam de Příbor, na Moravia, região que junto com a Boêmia compõe a atual República Tcheca.

No caso do tcheco Flusser, como ocorrera com Freud, a invasão nazista também forçou sua migração para a Inglaterra junto com a família de sua esposa. Entretanto, não

tardou para que as bombas começassem a cair sobre a capital britânica, fazendo com que Flusser tivesse que novamente se mudar, desta vez, porém, para outro continente. As opções eram China (Shangai), Panamá ou... Brasil. Ao aportar, maravilhado pelas luzes noturnas do Rio de Janeiro, após um ano e meio sem ver “o bulbo ardente de uma lâmpada” (FINGER 2008: 23), a sombra das terras abandonadas o reencontram. Ao colocar os pés nestas terras, recebe uma notícia que lhe retira o *chão sob os pés*, deixando-o *bodenlos*, vocábulo ao qual voltaremos. O pai, que insistira em permanecer em Praga, havia sido morto num campo de concentração. Do porto do Rio, Flusser segue diretamente a uma sinagoga para prestar a homenagem da oração *kadish*, em honra ao seu genitor (id.).

Com Freud aprendemos algo sobre a relação da morte do pai com o nascimento do homem. Para o criador da Psicanálise, amparado no mito de Édipo, o parricídio simbólico seria condição para a emancipação do sujeito, que deixa de ser um mero seguidor de outro para, de alguma forma, ser também um autor emancipado de sua singular existência. Se isso ocorre invariavelmente no plano simbólico, não é livre de conflitos e complicações quando temos a concomitância da perda física e violenta deste pai de fato, bem como a avassaladora morte ou perda de outro, do *Vater-land* (terra pai - Pátria).

Freud e Flusser souberam aí se utilizar do autobiográfico como grande laboratório e campo de investigação para suas questões. Freud admite que o advento de sua obra mestra, a *Traumdeutung* (A Interpretação dos Sonhos), após a morte do pai está longe de ser uma coincidência. O psicanalista, aliás, esperou de 1899 até 1900 para publicá-la como o marco para um novo século, para um novo tempo. Não somos, afinal, filhos somente de nossos genitores e de nossa pátria, somos filhos de nosso tempo. Disso já sabiam os Gregos: o primeiro grande parricida foi ninguém menos que Zeus, o senhor do Olimpo ao matar seu pai, cujo nome era Kronos (Chronos - tempo), marcando com isso uma nova era.

As propostas revolucionárias de Freud com seu livro sobre os sonhos e o inconsciente fez com que seu biógrafo, o historiador Peter Gay, denominasse tal obra *Freud: uma vida para nosso tempo* (Freud: a life for our time), a partir da virada para o século XX (GAY 1999). Já Flusser, filho intelectual do mais tenebroso eclipse dos

últimos tempos, chamará de *pós-história*<sup>3</sup> (Nachgeschichte) o tempo que vem depois de Auschwitz (1983). Quanto a Flusser, sua autobiografia foi também publicada no Brasil com um curioso título em língua alemã: *Bodenlos* (1992/2010). A sua não-tradução não parece ser aí algo inocente. Imaginamos o quão “desnordeado” ou de fato “sem chão”, tradução literal do vocábulo, fica o leitor diante desta estranha/estrangeira palavra que pode ser entendida também como “sem-fundamento”, “sem país”.

Quer dizer, nossos pais existenciais são ao menos dois: somos filhos de nosso tempo e de nossa pátria, mas há aí um terceiro e crucial elemento engendrador: a língua. A grande polêmica em torno das teses freudianas sobre o papel crucial da sexualidade no desenvolvimento do psiquismo talvez tenha colocado em segundo plano o outro aspecto revolucionário de suas propostas: o papel fundamental da *linguagem* no psiquismo. A rigor, aliás, confundem-se facilmente os termos sexualidade (próprio à humanidade, ao ser falante) e genitalidade (presente nas mais diversas espécies). Para Freud, porém, o divisor de águas essencial do ser humano para os outros animais não seria tanto o nosso “bônus”, ao termos ganhado a cultura através da linguagem. Seria, sobretudo, o “ônus” ao termos perdido o “saber” biológico, das programações instintuais. Isso quer dizer que nossos corpos, mediados pela linguagem, são atravessados pelo simbólico, o que nos faz ignorantes, inconscientes, de nossos próprios objetos e objetivos no mundo. Em suma: a linguagem que organiza e constrói os belíssimos castelos da cultura, lança à deriva o “tão dividido in-divíduo”.

Não somos a imagem do perfeito criador esculpida em barro, tampouco a racional nata da criação ou da evolução, somos seres colocados em falta (não a do pecado, mas a da falha) a partir do advento da palavra que nos medeia a relação com a realidade e nos afasta das coisas em si ou dos “dados brutos”, no linguajar flusseriano. A evolução e a conquista do fogo divino da ciência e da tecnologia nos fez carecas e neuróticos, o que segundo Freud nos convidaria a repensar a comum confusão entre evolução e progresso.

Já em Flusser a importância dada à linguagem e a comunicação é direta, central e inequívoca. Seu primeiro livro foi escrito no Brasil em português e recebeu o título *Língua e Realidade* quando publicado em 1963 pela *Editora Herder*. Flusser radicou-se

---

<sup>3</sup> Flusser utiliza o conceito de pós-história, sobretudo, para se referir ao momento em que as imagens técnicas triunfam em relação à escrita/escritura.

em São Paulo, cidade na qual morou entre 1941 e 1972 e onde se deu o desenvolvimento de uma importante interlocução com nossos intelectuais, tais como Miguel Reale, Haroldo de Campos, Guimarães Rosa, entre outros. Colaborou com importantes jornais, tais como *O Estado de São Paulo*, e lecionou Filosofia na década de 1960 na *Escola Politécnica* da USP, antes de ser criada a atual FFLCH em 1972, para a qual não teria sido convidado por questões políticas, segundo alguns, ou devido a problemas burocráticos envolvendo a não-comprovação de títulos acadêmicos, segundo outras fontes. As questões políticas aí não seriam as já tão largamente debatidas perseguições aos intelectuais por parte da ditadura militar.

Na verdade, Flusser causava desconforto mesmo era entre os colegas docentes de filosofia, fossem estes defensores das tradicionais correntes aristotélicas, kantianas ou marxistas. Era um antiacadêmico por excelência, tendo afirmado em *Zwiesgespräche* (Conversações), ao final de sua vida, portanto: “Todo pensamento sistemático está errado, todo sistema é uma violação. A realidade é emaranhada e por isso interessante. Todo pensamento cartesiano que cria ordem é fascista” (1990: 97).

Mas voltando ao primeiro livro de Flusser, *Língua e Realidade*, este foi muito mal recebido no meio filosófico brasileiro da época e taxado de ser uma *ficção filosófica*. Não tão distinta foi afinal a recepção dos escritos de Freud, chamados por Richard von Krafft-Ebing de “conto-de-fadas científico” (apud GAY 1999: 100). Anatol Rosenfeld, em sua resenha ao livro mencionado, é um tanto duro ao discordar das premissas ontológicas de Flusser, que fariam equivaler, por exemplo, as existências de um *centauro* (ser imaginário), um *triângulo* (ser ideal) e uma *árvore* (ser real). No entanto, Rosenfeld é bastante elogioso ao considerar o livro como “poético” (apud MARTINS 2011).

Eis aí um ponto fundamental. Era, aliás, também nos poetas/escritores criativos (Dichter), mais que nos filósofos ou cientistas, que Freud buscava os grandes aliados para a construção de seu saber. Como afirmara em *Der Dichter und das Phantasieren* (Escritores criativos e os devaneios) (1907):

Os escritores criativos são *aliados* muito valiosos, e seus testemunhos devem ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa “sabedoria escolar” (Schulweisheit) ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento do psiquismo, já que

se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência<sup>4</sup> (FREUD 1907: 14 *grifo nosso*).

Tanto Flusser quanto Freud encontraram na Poética maiores possibilidades de lidar com o saber que procuravam desvendar do que na Ciência (primeiro caminho freudiano) ou na Filosofia (primeiro caminho flusseriano). Entre uma intencionalidade filosófico-científica e um reconhecimento da capacidade criativo-poética da palavra, o meio-termo talvez nos leve a abordar muitos de seus escritos como mais próximos do gênero ensaio.

*Ensaio*, através do francês, vem afinal de *tentativa (essai)*, de uma tentativa que admite suas limitações e convida a um gesto de concomitante *modéstia* e *soberba*. A *modéstia* é a de quem reconhece o quão ingênuo pode ser o projeto de um cientista ou filósofo que queira com seu conhecimento abarcar a existência e “traduzi-la”, em linguagem; já a *soberba* estaria em ousar expandir os limites do dizível, fazendo a língua superar sua capacidade meramente descritiva da realidade. Nesse sentido, vale lembrar a grande divisa flusseriana “a poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável” (apud BERNARDO 2007: 121).

Freud e Flusser estavam condenados à rejeição pelos colegas cientistas e filósofos, tendo que viver e pensar à margem da academia. Freud, médico, aponta na histeria a possibilidade de que não só o corpo pode ser adoecido, revolvido e tratado pela *palavra*, mas que é pela palavra que aprendemos a construir o olhar sobre o corpo. Com a Psicanálise aprende-se a se resignificar a noção joaniana do verbo (λογός) que faz corpo e vem habitar o mundo. Para tal concepção, de uma clínica da escuta de um “corpo de signos”, a medicina anátomo-patológica, a clínica do olhar sobre a carne, não tinha espaço. A clínica de Freud será a grande pioneira em reconhecer a “eficácia simbólica”, abrindo o caminho para o pensamento estruturalista por vir. É ele quem resgata o encontro da narrativa com o conhecimento, encontro desfeito desde o abandono do discurso mítico em prol do filosófico. É a *palavra* o que está no cerne mesmo de seu método e objeto:

---

<sup>4</sup> Wertvolle Bundesgenossen sind die Dichter, und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nicht träumen lässt. In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben

As palavras eram originalmente mágicas e mantêm ainda muito de seus antigos poderes mágicos. Pelas palavras pode se fazer alguém feliz ou levá-lo ao desespero, pelas palavras um professor transmite seu saber a um aluno, pelas palavras um orador arrebatava a congregação de seus ouvintes e influencia seu julgamento e decisões. Palavras suscitam afeto e são, de modo geral, o meio de mútua influência entre os homens. Assim sendo, não desprezemos o uso das palavras na psicoterapia, e nos agrada ouvir as palavras trocadas entre o analista e seu paciente (FREUD 1916: 43).<sup>5</sup>

Se para Freud era necessário traduzir a língua do inconsciente ao consciente, a língua dos sintomas, à da associação-livre, no intuito de gerar uma superação no plano subjetivo, para Flusser a tradução torna-se uma ferramenta de importante superação *cultural*. Retomando os poderes mágicos das palavras, fazendo-se valer do poético para além do acadêmico, Flusser incorrerá em análoga “blasfêmia” ao demonstrar em seu *Língua e Realidade* que as tão “sacramentadas” categorias kantianas de análise da realidade estavam diretamente condicionadas à visão de mundo imposta pelas condições sintático-semânticas da língua alemã. Um exemplo disso é apontado no tocante às categorias kantianas de quantidade. Enquanto no alemão distingue-se a *unidade*, a *multiplicidade* e a *totalidade*, na língua dos tchecos, por exemplo, distingue-se “a unidade, a dualidade, a multiplicidade até quatro (multiplicidade organizada), e a multiplicidade de mais de quatro (multiplicidade amorfa).” (1964/2010: 52).

Quer dizer, a filosofia que arrogantemente buscaria traduzir a realidade através de uma língua “purificada” é, ela mesma, criação condicionada pelos limites ficcionais impostos por determinada língua de determinado povo. Flusser, fotografado habitualmente utilizando um par de óculos sobre a testa e outro sobre os olhos, esse que também pensou as linguagens visuais de sua época e das ainda por vir, teria afirmado que “o intelecto dispõe de uma coleção de óculos, das diversas línguas” (id.: 52) para observar a realidade. Eis a necessidade de uma *poética da tradução*, portanto.

Ele fez da tradução a matéria prima e o *modus operandi* de uma proposta radical: o mundo e a realidade são fabricados pela linguagem e cada língua produz seu mundo próprio. Alguém que pôde experimentar na pele e na carne a incompreensão e a

---

<sup>5</sup> Worte Waren ursprünglich Zauber, und das Wort hat noch viel von seiner alten Zauberkräft bewahrt. Durch Worte kann ein Mensch den anderen selig machen oder zur Verzweiflung treiben, durch Worte überträgt der Lehrer sein Wissen auf die Schüler, durch Worte reißt der Redner die Versammlung der Zuhörer mit sich fort und bestimmt ihre Urteile und Entscheidungen. Worte rufen Affekte hervor und sind das allgemeine Mittel zur Beeinflussung der Menschen untereinander. Wir werden also die Verwendung der Worte in der Psychotherapie nicht geringschätzen und werden zufrieden sein, wenn wir Zuhörer der Worte sein können, die zwischen dem Analytiker und seinem Patienten gewechselt werden.

intolerância, tendo que se traduzir entre o alemão, o tcheco, o inglês, o português, o francês, bem como o hebraico dos antepassados e o grego e o latim dos filósofos, pôde também construir tão bela filosofia, poética ou ensaística. Eis aqui um ponto fundamental: uma obra, conforme sua tradução, caberá em diferentes estantes de uma biblioteca. Pensemos, por exemplo, no *Tao te king*, obra fundamental do saber oriental. Na passagem do chinês, língua aglutinante de escrita ideográfica, segundo as categorias utilizadas por Flusser, para uma língua indo-europeia ou hamito-semítica de escrita fonográfica, teremos sérias dificuldades em cadastrarmos tal tradução num setor de religião, de filosofia, ou mesmo de poesia.

Talvez por trazer tais ideias, o referido livro de Flusser foi na época tão elogiosamente resenhado pelo grande patrono dos Estudos da Tradução em nossas terras: o húngaro-brasileiro Paulo Rónai. Para ele: “se cada língua é um mundo diferente e, ao mesmo tempo, o mundo inteiro, o problema da tradução e do poliglotismo reveste-se de importância descomunal. Antes que uma conversão, a tradução é uma comparação; mais do que isso, uma ressurreição” (in FLUSSER 1963/2010: 15).

Primeiro por uma questão de necessidade, Flusser traduzia nas diversas línguas pelas quais transitou. Do português ao alemão, deste para o francês ou para o inglês e assim por diante. O tcheco talvez tivesse aí um papel menor, ainda que seja uma das línguas de contraponto fundamentais em suas teses. Para Rainer Guldin, autor de *Vilém Flusser: Philosophieren zwischen den Sprachen* (Vilém Flusser: Filosofar entre as línguas), da *necessidade*, a tradução se torna *método* para o autor em questão: “Flusser traduz e retraduz seus próprios textos para conferir sua verdade e sua coerência interna, e ainda para criticar seu próprio pensamento” (GULDIN 2005: 64).

Eis como teria descrito em carta a Mira Schendel tal necessidade tornada método:

Escrevia tudo primeiro em alemão “que é a língua que mais pulsa no meu centro”. Traduzia depois para o português, “que é a língua que mais articula a realidade social na qual me tenho engajado. Depois traduzia para o inglês, “que é a língua que mais articula a nossa situação histórica e que dispõe de maior riqueza de repertório e forma”. Finalmente traduzia para a língua na qual queria que o escrito fosse publicado – “por exemplo, retraduzo para o alemão, ou tento traduzir para o francês, ou reescrevo em inglês. Procurava “penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade”. (*apud* BERNARDO in FLUSSER 1964/2010: 10).



No manuscrito inédito *Retradução enquanto método de trabalho*, num testemunho muito subjetivo, Flusser mostra como o contato singular e afetivo que tinha com cada uma das línguas gerava nele este ponto de vista múltiplo e caleidoscópico. Eis como o ensaísta trata os “espíritos”, como chamava, das línguas que nele pulsavam:

O alemão desafiava a sua mente a não se entregar ao convite sedutor da profundidade para, então, buscar clareza. O francês, ao contrário, desafiava-o a resistir ao virtuosismo verbal para obrigar a língua a tocar em surdina. O português seria para ele a língua das digressões, logo, da indisciplina, convidando-o a conter-se. O inglês, língua síntese, contendo tanta ciência, técnica, filosofia e *kitsch* quanto nenhuma outra, desafiava-o a podar a profundidade alemã, o brilho francês e a genialidade portuguesa, de modo a reduzir o texto ao essencial. (apud BERNARDO in FLUSSER 1964/2010: 11)

A retradução seria para ele uma *ars moriendi*, um necessário e difícil jogo de despersonalização de alienação de um Eu ficcionalmente construído pelas faculdades de determinada língua, de determinada cultura específica. Seria um desafio ao confronto com o subjetivo e uma ultrapassagem da alienação egoica a que uma língua submete o falante para um feito que expande as possibilidades do Outro, do coletivo. Como aponta Guldin, a partir das reflexões de nosso autor “Todo traduzir é assim não somente uma exteriorização visível de um espaço subjetivo não mais visualizável, mas é também um ato criativo” (2005: 141, *tradução nossa*).

Freud, por sua vez, na já referida *Traumdeutung*, comparava o ofício de um psicanalista ao de um tradutor na análise dos sonhos.

Pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho nos são dados como duas apresentações do mesmo conteúdo em *duas línguas diferentes*, ou melhor, o conteúdo do sonho aparece como uma *transposição* dos pensamentos de sonho em um outro modo de expressão, cujos caracteres e leis sintáticas podemos conhecer através da *comparação do original com a tradução*<sup>6</sup> (FREUD 1900: 283 *grifos nossos*).

Essa decifração, comparável à de Champollion com os hieróglifos na pedra Roseta é um jogo de transposição de imagens. Uma transposição sempre fragmentária e que visa suplantar as inevitáveis ausências. Pela Psicanálise aprendemos também o quanto o *eu* é fruto de um autoengano promovido e construído pela linguagem. Freud com isso mostra

---

<sup>6</sup> "Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und übersetzung kennen lernen können."

o quanto toda língua nos é sempre estrangeira (FREUD 1919) e sempre gerará em cada sujeito uma variante muito singular. Aliás, desde seus esboços teóricos surgidos na correspondência com Fliess, na célebre “carta 52”, Freud teria construído a ideia dos sistemas psíquicos e a passagem de uma informação de um sistema a outro como uma *tradução/transposição* (Übersetzung), sendo o *recalque* (Verdrängung) um processo que geraria uma *transcrição/transliteração* (Umschrift) para outra linguagem: “A falha da tradução é isto o que clinicamente se chama de ‘recalque’” (*Die Versagung der Übersetzung, das ist das, was klinisch “Verdrängung” heißt*) (FREUD 1896).

Para Freud a língua é não somente condição de nos inserirmos na cultura, mas também de a cultura se “inocular” de tal forma no sujeito, que ele passaria então a se confundir com o “gérmen” que porta e transmite. Não à toa as questões envolvendo a tradução da obra de Freud até hoje geram tanta discussão. Se Freud traduziu de forma tão magnífica e clara suas ideias no alemão, até hoje procuramos uma forma adequada de vertê-las ao português. Com a entrada de seus escritos para o domínio público em 2010, vemos surgir atualmente uma série de versões novas. Temos versões consideradas mais literárias, outras mais filosóficas, outras médico-cientificistas. Seu pensamento, afinal, borra as “fronteiras” entre Medicina, Literatura, Estudos Culturais, Psicologia etc. “Fronteira”, aliás, como lembra Flusser em *Zwiesgespräche* (1990: 97) através do *frontière* francês, era um termo militar (front d’armée) que jamais deveria se aplicar à intelectualidade.

Para Freud, o desencontro é um ponto central em suas análises. Certa dose de desconforto e desencontro do sujeito na cultura é sempre inevitável. Seu mais célebre, lido e comentado ensaio chama-se, aliás: *Das Unbehagen in der Kultur* (O mal-estar na cultura) e nele encontram-se muitas das teses aludidas nesta exposição. É ali onde seu autor expõe que, em nome de um bem coletivo, abrimos mão da realização direta de nossos desejos individuais: “Descobriu-se que o ser humano se torna neurótico, pois não consegue suportar o grau de frustração que a sociedade lhe impõe a serviço dos ideais culturais”<sup>7</sup> (FREUD 1930a: 218).

Estabelecer o equilíbrio entre os impulsos perversos de cada um e as demandas neurotizantes da cultura é o desafio que se impõe a cada sujeito. A comunicação é

---

<sup>7</sup> "Man fand, dass der Mensch neurotisch wird, weil er das Mass von Versagung nicht ertragen kann, das ihm die Gesellschaft im Dienste ihrer kulturellen Ideale auferlegt..."

sempre faltante e ruidosa, o que não nos desresponsabiliza de compreender tais limites e abdicarmos da onipotência por um lado, e de implicarmo-nos, por outro lado, nas possíveis brechas de realização que a existência em sociedade nos proporciona.

Para nossos dois pensadores dos efeitos da cultura no sujeito através do que a transmite, a *língua*, esta última operaria como aquilo que Wolfgang Lukas denomina de um *Subjektinterne Fremde* (estranho/estrangeiro interior/inerente ao sujeito). Muito das especulações freudianas sobre o *Unheimliche* (a inquietante estranheza) tem a ver com este estranho/estrangeiro que nos habita e nos faz pertencer a esta ou aquela cultura. Talvez o mais contundente exemplo da abordagem da relação psíquica entre o eu e a cultura se dê através do seu ensaio sobre este termo de difícil tradução, mas que porta em sua composição a *negação* (prefixo *un-*) da palavra *Heim* (lar) ou, por forçosa extensão, da *Heimat*, a *pátria* no sentido afetivo, que se oporia a *Vaterland*, *pátria* no sentido mais marcial ou cívico.

Como víamos ao início desta exposição, o vocabulário freudiano é perpassado pela ideia do *atravessamento das fronteiras*, do *desalojamento*, da *imposição de forças persecutórias e ameaçadoras*. Basta atentarmos também para a sua descrição da função libidinal e o par de conceitos de origem latina *Fixierung - Regression* como interessantes metáforas de uma vivência das diásporas “subjetivas”, pelo *não-pertencimento a um lugar*. Nas *Conferências para a Introdução à Psicanálise*, mais especificamente na 22ª, Freud compara a função libidinal a um povo que “deixa seu território” (*sein Wohnsitz verlässt*), um grupo de migrantes (*Vebände der Wanderer*) (1916: 351). Eis a analogia da interdependência entre estes dois conceitos quase topográficos, como nos são apresentadas a *regressão* e a *fixação*:

Considerem que, se um povo em migração deixou atrás de si fortes destacamentos nos locais de parada de seu deslocamento, é provável que os escalões mais avançados tenderão a se retirar para esses locais de parada quando forem derrotados ou quando se defrontarem com um inimigo superior. Mas, também estarão em maior perigo de serem derrotados, quanto maior for o número deles, que ficou para trás na migração<sup>8</sup> (1916: 353).

---

<sup>8</sup> "Denken Sie daran, wenn ein Volk in Bewegung starker Abteilungen na den Stationen seiner Wanderung zurückgelassen hat, so wird es den weiter Vorgerückten naheliegen, sich bis zu diesen Stationen zurückzuziehen, wenn sie geschlagen werden oder auf einen überstarken Feind stoßen. Sie werden aber auch um so eher in die Gefahr der Niederlage kommen, je mehr sie von ihrer Anzahl auf der Wanderung zurückgelassen haben."

Se a relação com o aspecto do *nomadismo forçado* de um povo é aqui tão evidente, no uso de tais termos latinos, causa certo espanto o quanto até hoje os tradutores de Freud não perceberam que outro conceito relacionado à sua teoria da libido se insere neste mesmo contexto. Se sua *Besetzung* foi muito inadequadamente traduzida para o inglês pelo neologismo de étimo grego *cathexis* (κάθεξις), derivando para *catexia* no português, os tradutores para as outras línguas europeias modernas são quase unânimes em apresentar derivados do latim *investire* (*investimento, investment, investissement, investidura*) como alternativa. Entretanto, qualquer pessoa que consulte um dicionário alemão-português encontrará ali o sentido militar de “ocupação/assentamento”.

A *libido*, portanto, cruzaria as “fronteiras” entre o doméstico (Eu) e o estrangeiro (Objeto) para ali estabelecer seus *assentamentos*. É curioso o paralelo com o que teria apontado Flusser em relação ao binômio nomadismo X sedentarismo. Oficialmente tcheco-brasileiro, mas apátrida em seu exercício intelectual, Flusser fez a apologia do nomadismo e o fez através da sabedoria da língua alemã. Como nos coloca, “enquanto o homem se *desloca* (*fahren*), ele ganha experiência, *conhece* (*erfahren*). No momento em que ele se *assenta* (*sitzen*), sobrevem o efeito de *tomar posse* (*besitzen*) e tudo se complicaria.” (apud BAITELLO JR.: 24).

A língua alemã, língua fundamental de expressão para Freud, cujo uso majestoso rendeu-lhe a homenagem do *Prêmio Goethe* em 1930, era também a que em Flusser mais fortemente pulsava e a que mais gerou seus importantes *insights* intelectuais. Ironicamente, foi aquela que acabou se revelando a língua nacional de um povo que a guerra fez seu suposto adversário. Judeus e alemães, afinal, diferentemente do nosso tão internalizado *jus solis* brasileiro, que faz alguém ser “filho das suas terras”, têm seu pertencimento nacional muito mais marcado pela língua ou pela religião do que pela terra. Como nos aponta Bernardo, Vilém Flusser, “esse judeu sem Deus, à semelhança de Freud, é religioso a seu modo. No sentido radical e não paternal do termo, a língua é a sua dimensão religiosa, se implica o mistério por onde ele também se perde” (in FLUSSER 1964/2010: 12).

A língua alemã, porém, não era tão naturalmente sua. Como teria dito: “Minha cultura alemã persistiu, mas ganhou uma nova coloração: aquele que morava dentro do núcleo de mim mesmo foi o meu inimigo.” (apud FINGER 2008: 38). Talvez por isso tivesse chegado à conclusão: “encontre-me a mim mesmo como um problema de

tradução, isto é, como uma multiplicidade de sistemas a serem traduzidos entre si para um meta-sistema.” (id.).

O intelectual que dada a sua origem judaica entendia que vivemos enquanto somos lembrados e que escrevemos, portanto, para não morrermos, teve em sua lápide inscrições em hebraico, tcheco e português, mas não da língua que mais fortemente falou em seu pensar. Ao final da vida, porém, teria se reaproximado dessa língua e de sua cultura, mas não mais com uma ilusão de “pertencimento”. Como expõe em *The Freedom of the Migrant*:

Fui criado na cultura alemã e com ela me reencontro ao longo dos últimos anos. Em resumo, encontro-me hoje sem pátria porque muitas pátrias moram comigo. Isso manifesta-se diariamente no meu trabalho. Sinto-me em casa em pelo menos quatro línguas, e sinto-me desafiado e mesmo obrigado a traduzir e então retraduzir tudo que escrevo. (apud FINGER 2008: 47)

Dá talvez entendamos a sua defesa da *Bodenlosigkeit* (apatridade / falta de chão) como saída ao constante alienamento nacionalista e ao limitado escopo do monolinguismo, já que para Flusser esta seria uma perigosa condição de alienação. O monoglota pensaria que “Aquele que não fala a ‘língua da gente’, ou fala mais de uma língua é suspeito. Com razão, pois perdeu o fundamento firme da realidade que é justamente a “língua da gente”. (id.: 59).

Para Freud a tradução fundamental era aquela a ser operada entre os sistemas subjetivos, entre o *Eu* e o *Isso*, o inconsciente e o consciente, as demandas superegoicas e o imperativo do desejo, para que o sujeito assumisse sua *hybris*, derrubando as fortificações fronteiriças que impedem o acesso às realizações possíveis, sem ter que incorrer na barbárie da imposição ou imputação das frustrações próprias a outrem. Para o criador da Psicanálise o sujeito deveria conhecer as condições de trocas simbólicas da cultura sem se desligar das responsabilidades por se valer de sua singularidade.

Freud, que escreveu *Psicologia das Massa e análise do eu* (Massenpsychologie und Ich-Analyse) e *Por que a guerra?* (Warum Krieg?) em resposta a indagação de Albert Einstein, sabia do perigo do “narcisismo das pequenas diferenças”, aquele que leva ao alheamento de um sujeito no “corpo” de uma massa militarizada, e adverte-nos quanto a tais perigos. Em seu ensaio escrito sobre o paradoxo da guerra, como algo tão primitivo em meio às sociedades culturalmente tão avançadas, *Zeitgemässes über Krieg*

*und Tod* (Considerações atuais sobre guerra e morte), nos lembra que em línguas arcaicas não havia diferença entre *estrangeiro* (*fremd*) e *inimigo* (*feindlich*) (1908: 36).

Para Flusser a tradução era o meio de não se alienar em determinado narcisismo cego imposto pela ilusão da língua única e sua apreensão inequívoca da realidade; “língua naturalizada” no sujeito monolíngue como a única possibilidade de mediação do sujeito com a realidade e com o outro social. Para ele “toda tradução é um aniquilamento” [...]. O salto de língua a língua, atravessando o abismo do nada, cria no intelecto aquela sensação de irrealidade, tão aparentada à angústia existencial.” (FLUSSER 1964: 58). Este “salto tradutório” (*über-setzen*) seria a condição libertadora não da civilização, mas da necessária relativização e libertação dos limites impostos pelo escopo limitado por “fronteiras” de determinada cultura estabelecidos por determinada língua.

Neste sentido, teria assumido em *Bodenlos*, sua autobiografia, a apologia de uma superação do sentimento patriótico:

Uma vez transcendida a própria cultura (isto é, na situação de falta de fundamento), a gente passa a pairar por cima de um conjunto complexo de várias culturas, e a gente se vê a si próprio assim pairando. Isto implica problemas de várias ordens. Por exemplo: a gente vê interpenetrações culturais, hierarquias culturais e abismos entre culturas, e a gente vê os vários dinamismos que fazem com que as culturas se interpenetrem, se distanciem e se entredorem. Tal visão permite comparações entre culturas, mas exclui toda valoração, e portanto todo engajamento em determinada cultura. (id.: 66-7).

Aproveitemos, pois, o belo trocadilho proposto por Abraham Moles a partir do nome de Flusser proposto como título de uma compilação de artigos escritos em homenagem aos 70 anos do autor: *Überflusser*. Se “über Flusser” significaria simplesmente “sobre Flusser”, *überflüssig* (supérfluo) é o que trans-borda o que *flui* (*Fluss*: rio / *fliessen*: fluir) em *excesso* (*über*: super). Eis um bom modo de traduzir algo “em seu nome”. Em junção com o nome de Freud (significando este “alegria” na língua alemã), na ultrapassagem das fronteiras linguísticas estaria a *felicidade*, a *eudaimonia*, em superar as restrições das línguas como limites etnocêntricos. Lembrando o verso de André Abujamra em sua canção: “As águas é que são felizes, não têm que ter visto pra entrar num país” (grifos nossos), que transbordem os *rios* (*Flüsse*) e confluem as águas dos pensamentos desses dois autores fundamentais, para além de qualquer forma de fronteira, nacional, linguística ou acadêmica.

## Referências bibliográficas

- ALTOUNIAN, Janine. *L'écriture de Freud - Traversée traumatique et traduction*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. O leitor número 69 ou o marco zero de um futuro Flusser. in FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 1963/2010.
- BERNARDO, Gustavo. O Pensamento como dúvida. in BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke & GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: Uma Introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BERNARDO, Gustavo. Prefácio. in FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 1963/2010.
- FINGER, Anke. As Redes de Flusser. in BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke & GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: Uma Introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FINGER, Anke. Vilém Flusser e os estudos culturais. in BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke & GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: Uma Introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos – Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 1992/2010.
- \_\_\_\_\_. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 1963/2010.
- \_\_\_\_\_. *Pós-História – Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991*. Göttingen: Klaus Sander, 1990/1996.
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke - Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999: Brief an Wilhelm Fliess (1896); Das Unbehagen in der Kultur (1930a); Das Unheimliche (1919); Die Traumdeutung (1900); Selbstdarstellung (1930); Vorlesungen zur Einführungen in die Psychoanalyse (1917); Zeitgemässes über Krieg und Tod (1908).
- GAY, Peter. *Freud: Uma Vida para Nosso Tempo*. Trad. De Luiz Meyer. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 / 1999.
- GULDIN, Rainer. *Philosophieren zwischen den Sprachen – Vilém Flussers Werk*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- \_\_\_\_\_. Tradução e escrita multilinguística. In. BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke & GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: Uma Introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- IRMEN, Friedrich. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und der deutschen Sprache*. Berlin: Langenscheidt, 1988.
- LUKAS, Wolfgang. *Das Selbst und das Fremde – Epochale Lebenskrisen und ihre Lösungen im Werk Arthur Schnitzlers*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1996.
- MARTINS, Cláudia S. *Vilém Flusser – A tradução na sociedade pós-histórica*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.

Recebido em: 08/08/2013

aceito em: 19/03/2014

# A Rosa Branca: um documento contra a barbárie

[The White Rose: a document against the barbarism]

Patrícia da Silva Santos<sup>1</sup>

Inge SCHOLL. *A Rosa Branca*. Org.: Juliana P. PEREZ e Tinka REICHMANN. Tradução: Anna Carolina Schäfer e outros. São Paulo: Editora 34, 2013, 272 p.

“Coragem civil” [*Zivilcourage*] é um conceito muito importante entre os alemães, mesmo em um âmbito cotidiano. Relaciona-se a iniciativas tomadas de acordo com convicções pessoais em oposição a normas, leis ou situações sociais consideradas injustas. Tais iniciativas implicam, portanto, certo grau de coragem. *A Rosa Branca*, de Inge Scholl, apresenta ao leitor brasileiro um caso histórico exemplar de *Zivilcourage*, levado a cabo em pleno “estado de exceção” constituído pela Alemanha nazista (conforme a famosa conceituação do jurista Carl Schmitt).

A Rosa Branca foi a designação dada a um pequeno grupo constituído por cinco estudantes e um professor, todos da Universidade de Munique, com o intuito de oferecer resistência passiva ao regime nazista, recorrendo, para tanto, não muito mais do que a uma arma chamada **esclarecimento** – palavra empregada aqui no sentido básico de elucidar, disseminar informações, prestar subsídios para uma eventual decisão. Assim, seguindo a intenção de esclarecer, os irmãos Hans e Sophie Scholl, seus colegas Christoph Probst, Alexander Schmorell, Willi Graf e o professor de filosofia Kurt Huber redigem e distribuem seis panfletos que denunciam as atrocidades da ditadura nazista; munidos de coragem civil, procuram desconstruir o discurso ideológico

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, bolsista da CAPES, nas modalidades bolsa no país e sanduíche (programa CAPES/DAAD/CNPQ). E-mail: patricia215@gmail.com.



nacional-socialista e conchamar os alemães à resistência. Descobertos, todos os integrantes são condenados e mortos pelos tribunais fascistas em 1943.

Inge Scholl, irmã dos integrantes Sophie e Hans Scholl, escreve o livro *A Rosa Branca*, composto por memórias, transcrições de documentos e relatos de testemunhas. O relato é publicado pela primeira vez na Alemanha em 1952, portanto, ainda sob o forte impacto dos eventos traumáticos vinculados ao nacional-socialismo. Conforme argumenta Rainer HUDEMANN em seu posfácio, os sentimentos imperantes nesse período de pós-guerra concorrem para silenciar a atmosfera pública alemã, então imersa numa “incapacidade de luto” – a recorrência ao conceito freudiano designa, nesse caso, a situação coletiva de “melancolia”, ou seja, de incapacidade de assunção, representação e/ou reelaboração dos eventos traumáticos vivenciados (253). O testemunho de Inge Scholl cristaliza-se, nesse contexto, como um material importante para a reflexão sobre os traumas causados pelo fenômeno do nacional-socialismo na sociedade alemã, na medida em que traz ao conhecimento público aquele que, em pouco tempo, seria reconhecido internacionalmente como um dos mais significativos símbolos da resistência alemã à ditadura fascista.

O livro de Inge Scholl é organizado da seguinte forma: além dos prefácios correspondentes à edição brasileira e à alemã, há um relato da autora contendo memórias familiares permeadas por fenômenos sociopolíticos; a obra contém, ainda, a transcrição dos seis panfletos originais; um breve comentário sobre os objetivos da Rosa Branca (anexado a edições posteriores); as sentenças de condenação proferidas pelo fatídico “tribunal do povo” (instância jurídica do estado nazista) contra os membros da Rosa Branca e outros envolvidos; relatos e testemunhos pessoais de pessoas que tiveram participação direta ou indireta nas ações; reações e manifestações de apoio, como o discurso de rádio proferido por Thomas Mann, por exemplo; além disso, o texto contém o rascunho do sétimo panfleto, o discurso de defesa do professor Kurt Huber e o posfácio do historiador Rainer Hudemann (anexado exclusivamente à edição brasileira).

O teor testemunhal dos relatos não é plenamente isento de algumas pequenas imprecisões, sobretudo de ordem cronológica (conforme aponta HUDEMANN: 251), porém, em compensação, ele concede ao leitor a possibilidade de aproximar-se dos eventos narrados de maneira muito intensa, quase visceral, justamente porque narra a partir do cruzamento entre destinos privados concretos e a história. Ou seja, como

“literatura de testemunho” – face da literatura que frutificou intensivamente a partir do século XXI, sobretudo devido à série de catástrofes políticas da época – a recorrência a memórias pessoais para a transmissão narrativa de acontecimentos traumáticos é uma das características de *A Rosa Branca*.

Destarte, na primeira parte do livro o leitor é informado pela narrativa de Inge Scholl sobre algumas circunstâncias relativas à ascensão e à vigência do estado nacional-socialista alemão: a autora discorre sobre a “juventude hitlerista” e a forma como os jovens alemães foram atingidos por esse movimento; também oferece um panorama de como o discurso antissemita era dosado pela ideologia nazista com ideais da “comunidade do povo” e da pátria mãe; expõe o apelo que as promessas do partido de Hitler exerciam sobre uma sociedade gravemente ferida pelas experiências da última guerra, assim como oferece exemplos de sobriedade por parte daqueles que logo perceberam as falácias de tais promessas; além disso, seu testemunho indica fenômenos pontuais relacionados ao gradativo aumento da censura às liberdades individuais, como a proibição de canções estrangeiras, por exemplo. Um diferencial dessa narrativa é que o relato se materializa, embora não exclusivamente, sob a lupa da esfera familiar dos Scholl: boa parte das informações refere-se à forma como os membros da família vivenciaram as transformações políticas de sua época. Assim, o texto apresenta o ponto de intersecção entre a esfera privada e a esfera do destino coletivo da nação alemã. Precisamente por meio dessa intersecção, ajuda a perceber as diferentes facetas nesta relação entre o âmbito individual e o destino coletivo totalitário.

Uma faceta preponderante de tal relação corresponde, é certo, à falsa “comunidade do povo” que, em muitos casos, paralisou a capacidade humana de discernimento e de ação autônoma diante do fascismo. Nesse sentido, ao lermos o apelo apaixonado dos integrantes de “A rosa branca” e acompanharmos suas trajetórias por meio dos relatos, obtemos uma ideia muito clara da desproporção da luta que essas seis pessoas empreenderam contra o totalitarismo e seu discurso altamente persuasivo, ainda que pautado em ideais irracionais como a “unidade racial”.

Por outro lado, o livro de Inge Scholl constitui um documento importante, no sentido de indicar exemplarmente os valores que pautaram um julgamento que se conformou sob o critério da emancipação humana, ainda que sob as condições mais adversas. Assim, embora esse exemplo de resistência de um grupo muito pequeno não

possa simplesmente redimir a barbárie praticada pela coletividade nazista em nome daquela fictícia “comunidade do povo”, configura um instrumento para a viabilização da reflexão contínua sobre tais fenômenos.

Nesse sentido, a transcrição dos seis panfletos oferece uma mostra contundente do alto grau de discernimento dos membros da Rosa Branca nos anos de sua atividade (1942/1943), não apenas em relação à contemporaneidade do regime nazista, mas também no que tange ao seu significado num quadro histórico futuro. Com palavras duras, conclamam os alemães a defender o seu “livre-arbítrio”, aquilo que “o ser humano possui de mais valioso” e a sair do estado de “rebanho superficial e apático de seguidores alienados” (91). Apontam também o dedo para a “intelectualidade alemã”, que teria se refugiado em uma “cova” (95). Mas este apelo dosado com repreensão tem como principal objetivo intensificar aquela arma do esclarecimento citada anteriormente, pois aqueles crimes horrendos que atingiam “profundamente a todos” os alemães deveriam também os “**obrigar** a refletir” (96). De acordo com o segundo panfleto, cada alemão deveria mesmo “sentir sua **parcela de culpa**” (97). O terceiro panfleto apresenta alguns exemplos práticos de como a “resistência pacífica” poderia ser exercida por meio de atitudes que levassem ao enfraquecimento do sistema nazista: “sabotagem” às assembleias, às fábricas de armamentos, às publicações nazistas, às coletas de rua etc. (101). O quarto panfleto conclama os concidadãos a não esquecer os nomes dos colaboradores nazistas e, no quinto, o “apelo a todos alemães” aparece reforçado com a seguinte pergunta: “Havemos de ser para sempre o povo odiado e repudiado pelo mundo inteiro?” (107). Contudo, aqui também o intuito é menos imputar “culpa” ao cidadão alemão comum do que conclamá-lo à “luta” pela “livre autodeterminação” (110), pela “capacidade individual de pensar e julgar” (109), conforme expresso no sexto panfleto.

Esses poucos exemplos ilustram a dinâmica paradoxal que perpassa o livro, qual seja: a que circunscreve a fragilidade desse apelo pela liberdade e a força praticamente onipresente do regime totalitário. A relação nazismo-resistência, exposta de maneira cristalina na trajetória do grupo “A rosa branca”, expressa bem as contradições intensificadas pela história humana moderna (aquelas que o debate sociofilosófico do século XX conceituou, por exemplo, como servidão *versus* livre-arbítrio, barbárie *versus* civilização, mito *versus* iluminismo). Pontualmente, a constatação desesperada

que inicia o segundo panfleto se refere justamente a essas ambiguidades: “Não é possível enfrentar racionalmente o nacional-socialismo porque ele é irracional. É um equívoco falar de uma visão de mundo nacional-socialista, pois, se esta existisse, seria necessário sustentá-la ou combatê-la com meios racionais” (95). A passagem indica que o nazismo desmobilizou o plano racional que deveria orientar as decisões relativas à assunção de uma visão de mundo determinada. Essa condição cercearia de antemão a possibilidade de contrapô-lo racionalmente. Contudo, ainda assim, a única possibilidade entrevista pela Rosa Branca foi denotar esse ludíbrio constitutivo do nacional-socialismo. Nesse sentido, o restante do panfleto em questão demonstra que o apelo deseja precisamente contrapor-se à irracionalidade do nazismo e o faz invocando o “discernimento”, o pensar “sem descanso”. Assim, mesmo percebendo a “fragilidade” da **arma esclarecimento** – esta que apela para a razão – os membros do grupo não dispunham dos meios que pudessem sustentar a via da força, em uma eventual resistência ativa. Destarte, se o nazismo é um “tumor cancerígeno do povo alemão” (idem), um elemento irracional, porém totalitário, a única coisa que poderia ser feita era tentar demonstrar o lugar histórico indevido que ele ocupava num mundo que já conhecia a ideia (ainda que utópica) do Estado como promotor do “Bem Comum” – conforme a conceituação à qual o grupo recorre em um dos panfletos (99). Ou seja, a irracionalidade inerente ao totalitarismo – como o discurso sobre a pureza da raça, todas as mortes nos campos de concentração e na guerra – não deveria sequer constituir uma opção de “visão de mundo”.

As “ideias” disseminadas pelos membros da Rosa Branca num ato de extrema **coragem civil** podem ser agora conferidas pelo leitor brasileiro e contribuir para a manutenção da exigência de que “Auschwitz não se repita”, conforme a formulação categórica de Theodor Adorno registrada em *Educação após Auschwitz* (ADORNO 2006: 119).

Em sua última noite antes de ser decapitada, Sophie Scholl, a única mulher do grupo e também a sua integrante mais jovem, teria tido um sonho, que narrou para a sua companheira de cela. No sonho, antes de cair num precipício que se abriu repentinamente sob seus pés, ela teria tido tempo de colocar de lado, a salvo, a criança que carregava. De acordo com sua interpretação, a criança seria a “ideia” plantada pela resistência empreendida pela Rosa Branca (74). A única coisa que resta a uma sociedade

pós-nazismo para estar à altura do sacrifício de Sophie Scholl e muitos outros (nem sempre nomeados pela história) que, como ela, foram assassinados por lutarem contra “constituições” que impediam “o desenvolvimento das potencialidades humanas” (p. 93), é cuidar desta “criança” e não deixar desvanecer aquelas ideias relativas à “livre autodeterminação” e ao “livre-arbítrio”. Nesse sentido, também devido à forma de composição narrativa do livro, uma possibilidade prática oferecida pela tradução de *A Rosa Branca* é sua introdução para fins educativos no ensino de história ou ética, por exemplo. Na Alemanha, lidar com o tema Rosa Branca é praticamente obrigatório para todos os estudantes.

Autonomia, emancipação, liberdade – estes são conceitos quase onipresentes em qualquer discurso filosófico. E os nomes de filósofos aparecem aqui e ali, tanto no texto de Inge Scholl, como nos outros documentos que compõem o livro. Mas o valor específico de *A Rosa Branca* não é apenas contribuir conceitualmente para aquelas elaborações iluministas por vezes intangíveis, mas, como testemunho de “fé na liberdade e na honra” (223), consiste em restituir a necessidade de manutenção e reflexão cotidiana sobre a autonomia, a emancipação e a liberdade, mesmo “depois de Auschwitz” e precisamente porque Auschwitz foi possível.

*Recebido em: 30/01/2014*

*aceito em: 08/03/2014*