Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 12 (1944-1945)

Artikel: Zur französischen Literatur von Heute
Autor: Rychner, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759434

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ZUR FRANZÖSISCHEN LITERATUR VON HEUTE

VON MAX RYCHNER

Frankreich hat in diesem Krieg die Welt zweifach überrascht: einmal durch den schnellen Zusammenbruch im Jahr 1940 und sodann durch seine innere Bewahrung im Unglück. Der Erhebung, die als Befreiungstat gegen die feindliche Besetzungsmacht wirkte, war eine innere Erhebung vorausgegangen: das große mythische Wesen, das sich selber als Person, als Weib auffaßt und *La France* nennt, war dem Gegner nach innen entkommen. In seinem unzugänglichen Innern, wo neben der verzehrenden reinen Verzweiflung die Kardinaltugenden — Glaube, Liebe, Hoffnung — ihr heilendes Werk begannen, hat Frankreich sich wiedergefunden, in dem weltlich-geistlichen Walten, wo Glaube sowohl einen frischen religiösen wie vaterländischen Sinn erhielt, das christliche Liebesgebot sich mit dem altrevolutionären der Brüderlichkeit verband, die Hoffnung auf göttliche Schicksalslenkung nach einer guten Zukunft hin sich vereinte mit der irdischen Zuversicht an den Fortschritt des Volkes und des Menschengeschlechts aus eigener Kraft.

Gerade in der Zeit der tiefsten Erniedrigung gab es Augenblicke, wo Frankreichs Selbstversöhnung eine vollzogene Tatsache schien. Wohl hörten wir noch ein Stimmengewirr von drüben, anklagende, aufrufende, auseinandersetzende Stimmen; aber diese wurden wesenlos, als die eine, die leiseste Stimme plötzlich vernehmbar wurde, die wir als die echte allein erkannten: die Stimme des Gedichts. Ihr anfänglich leiser, dann anschwellender Gesang hat zuerst die Wahrheit in die Welt getragen, die Wahrheit, die allen krampfigen Optimismus der politischen Wortführer in das Nichts verwies, dem er entstiegen war, und die Schmerz und Verzweiflung lautete und Nichtannehmenkönnen des bitteren Schicksals, und Scham und Klage und Selbstanklage — und dennoch: wunde Liebe zur Heimat, zum Menschen, zum Geist.

Mais nous sans yeux nous sans amour nous sans cerveau
Fantômes qui vivons séparés de nous-mêmes

Vainement nous attendions le renouveau
Nous n'avons inventé que d'anciens blasphèmes...

Allons-nous retrouver la vie o faux défunts?

Diese Strophe und diese Frage aus einem Gedicht von Louis Aragon aus dem *Crève-cœur* bezeichnet uns den Tiefpunkt, von dem die französische Lyrik in der schlimmsten Zeit ausgegangen ist; nicht von einer Beschönigung, nicht von einem stilisierenden Idealismus aus, der die bittere Wirklichkeit verleugnet, nicht von einem Sonntagspatriotismus aus, der rhetorisch die Zukunft und die Geschichte, die Altvordern und ein künftiges Geschlecht aufruft, dabei die einschneidende Schmach der Gegenwart unterschlägt. Keine Klage, sondern eine Anklage: wir leben ohne Augen, ohne Liebe, ohne Hirn, als Schattengestalten, getrennt von unserm Ich. Da sehen wir den Mut wiederaufleben; es ist zunächst der Mut zur Wahrheit, ob diese auch die vereinfacht schönen Einbildungen, die das Volk wie der Einzelne von sich hat, grausam erledige. Was Aragon da aufruft, ist die Unterwelt; so könnte einer der Schatten im 11. Gesang der *Odyssee* oder im 6. Buch der *Aeneis* oder in Dantes Inferno sprechen, der sich nur mit Bitterkeit des Lebens erinnert.

Die Erhebung kam von unten; unten aber sind die Gefühle der Angst, der Verzweiflung oder, noch schlimmer, eine willenlose Erstorbenheit, die wie ein schweres Gewicht jede Regung lähmt. Von ihr aus erscheint das ganze Dasein ohne Sinn und jede Bemühung vertan. Sinnlos war das Leben, sinnlos das Schicksal, das hereinbrach, und wenn es sich wenden wird, weil sinnlose Bewegung das Gesetz der Welt ist, so wäre es lächerlich, darin einen Trost zu finden. «La nuit en plein midi», dieser Titel eines Gedichtes von Aragon zeigt an, welch verdunkelte Blicke in eine Welt schauten, deren hellstes Mittagslicht zur schwarzen Nacht wurde.

Il règne sur la ville une nuit négatrice...

Das innere Licht ist erloschen; so erscheint auch die Sonne ihrer Kraft beraubt, und was sie noch mit kläglicher Dämmerung bescheint, ist nicht mehr als das zynische Maskentreiben der Menschen. Da die Menschen unmenschlich wurden, ist die Natur widernatürlich geworden.

Amour, abandonnons aux ténèbres mentales
Leur carnaval imaginaire. Il me suffit
Du monde tel qu'il est sur les cartes postales.
La gesticulation d'ombres monumentales

Commente le soleil de leur hypertrophie.
Des passants à faux-nez l'un l'autre s'y défient.
O nuit en plein midi des éclipses totales
Triste comme les rois sur leur photographie.

Die Welt — ein karnevalistisches Schattenspiel! Die Sonne hebt die fratzenhaft übertriebenen Gebärden der menschlichen Schatten boshaft hervor, die einander mit falschen Nasen necken. Trotz all der Trauer, die auch dieses Gedicht verdunkelt, können wir sagen, daß es sich hier schon um eine geistreiche Verzweiflung handelt. Die Grundstimmung ist festgehalten und durchgeführt; aber darüber blitzen Lichter und spielen Einfälle oder Bilder aus einer völlig freien Zone. Der Dichter wendet sich ab vom Treiben der Welt und behauptet, ihm genüge diese so, wie sie auf den Postkarten abgebildet sei. Und wie wenig seine Bedrücktheit ihm den Witz zu ertöten vermochte, geht aus dem Schluß der Strophe hervor, wo er von der Nacht mitten am Tag aussagt, sie sei so traurig wie die Könige auf den Photographien. Der Vergleich ist überraschend, aber auf einer neuen und genauen Beobachtung beruhend: die Könige auf den Photographien sind keine frohmütigen Erscheinungen. Daß Aragon zu solchen Vergleichen kommt, ist ein Anzeichen dafür, daß er selbst im Schmerz in der Gegenwart des Geistes lebt, der nicht müde wird, die Dinge dieser Welt auf ungewohnte Weise einander anzunähern, um Analogien, Aehnlichkeiten und Verwandtschaften aufzuspüren, die eben noch zu dem unabsehbaren Reich des Verborgenen, Nichtgewußten gehörten.

Geistreiche Verzweiflung — es ist wohl erlaubt, diese Formel auf einen so geistreichen Dichter wie Aragon anzuwenden, dessen metaphorische Fülle einzigartig ist und selbst das rein Spielerische umfaßt. Wie ungebrochen und durchaus gehalten er jedoch den Schmerz um sein verlorenes Vaterland ins Gedicht dämmte, möge uns ein anderes Beispiel zeigen, das unserm Begriff reiner Lyrik nähersteht:

Vivre n'est plus qu'un stratagème
Le vent sait mal sécher les pleurs
Il faut haïr tout ce que j'aime
Ce que je n'ai plus donnez-leur
Je reste roi de mes douleurs.

Que le soleil meure ou renaisse
Le ciel a perdu ses couleurs
Tendre Paris de ma jeunesse
Adieu printemps du Quai-aux-Fleurs.
Je reste roi de mes douleurs.

Il est un temps pour la souffrance
Quand Jeanne vint à Vaucouleurs
Ah, coupez en morceau la France
Le jour avait cette paleur.
Je reste roi de mes douleurs.

(Aus: Le Crève-cœur)

Das einzige Königreich, das dem Dichter blieb, ist sein Schmerz. Denn was ist das Leben noch weiter als ein seelenloser Kniff, den man mechanisch ausführt, da man alles verlor und man fortan hassen soll, was man eigentlich liebt. Auch hier erfaßt die grausame Umwertung aller Werte nicht nur den Menschen, sondern den ganzen Weltbau: es ist gleichgültig, ob die Sonne erscheine oder nicht, der Himmel hat ohnehin seine Farben eingebüßt. An einem solch lichtlosen Tag kam die heilige Johanna nach Vaucouleurs — der Name der Retterin Frankreichs ist in die nächste Nähe gebracht zu dem Aufschrei:

Ah, coupez en morceaux la France!

Er ruft, wie ein Gefolterter seinen Peinigern zuruft: Macht ein Ende mit mir! Und doch ist, wenn auch nur in einem aufscheinenden Erinnerungsbild, ein Fetzen Hoffnung da, nach dem er greift: die begnadete Jungfrau, die Frankreich gerade vor dem Schicksal der Zerstückelung bewahrte, das er, sein Herz selber im Widersinn bis zum äußersten folternd, herbeiruft.

Das Motiv des verfinsterten Tages kehrt immer wieder: die Sonne scheint den Menschen nicht mehr, wenn diese den Gang der Geschichte auf eine falsche Spur bringen. Sie ist abhängig von den Menschen, und sie vermag erst ganz zu leuchten, wenn es auch in den Herzen licht ist, so sehr sind Mensch und Weltall aufeinander angewiesen und voneinander abhängig. Wenn Frankreich unglücklich ist, so ist für den Dichter die Harmonie der Welt gestört, und nirgends mehr ist echtes Glück möglich. Der Riß geht durchs Ganze: durch ihn, den Dichter, durch sein Land, durch die gesamte Schöpfung, die ihren Sinn verloren hat, seit das Schicksal auf blinde Weise die Ordnung gestört hat, in welcher das menschliche Glück seine geheiligte Stelle hatte.

Die Verzweiflung, die Trauer, der Schmerz, die äußerste Bedrängnis werden angenommen und weder verhehlt noch verleugnet. Sie sind die Grundtatsachen, auf denen die Erhebung begann, die auf alle idealistischen Gerüstbauten verzichtete. Im Elend fand sich der Mensch vor, und dieses Elend verlangte, nach seinem vollen Gewicht und seinem ganzen Ausmaß anerkannt zu werden. Aragon ist nur ein Beispiel dafür, das sinnfälligste vielleicht, wie sehr die französische

Dichtung dabei blieb, der Wahrheit die Ehre zu geben, auch dann, oder sogar namentlich dann, wenn sie schmerzt. Kein vorschnelles Ausschauen nach Trostgründen, nach Erklärungen, die etwa dieses Aeußerste hätten erträglicher machen sollen, kein Vorbeischielen an dem Unfaßlichen. Dieses wird bejaht in seiner Schwere. Keine Beschönigung kann da helfen, sie würde die Tragik verfälschen, sie würde die Leidenden erniedrigen, die ja nichts mehr haben als ihren Schmerz — *je suis roi de mes douleurs* —, den sie heiligen in der Hoffnung, von ihm geheiligt zu werden.

Ma patrie est la faim, la misère et l'amour

heißt es in einem Gedicht Aragons. Hunger und Elend sind zum Vaterland geworden, da einem das alte Vaterland entzogen wurde, und — die Liebe.

Von der äußersten Grenze der menschlichen Gefühle her, von dort, wo die Verzweiflung den Sinn der Weltordnung aufgibt und die Unterwelt ihre Schattengestalten zum Grauen und zur Verlockung der Lebenden emporsendet, haben die Dichter, aus denen die Stimme Frankreichs sang, sich selber zurückgewinnen müssen. Die Grenzzone, wo alles, der Mensch und was er glaubte oder wert hielt, in Frage gestellt war, mußte durchschritten werden; vorher war ein Aufschwung nicht möglich. Hunger, buchstäblich verstanden, und das Hungern und Dürsten nach der Gerechtigkeit im undurchschaubaren Schicksal, Hunger und Elend waren dem Dichter zum Vaterland geworden, und doch nicht sie allein. Er nennt noch ein Drittes: die Liebe. Sie ist die Macht, die Aragon, und keinem so wie ihm, die Welt zurückzugewinnen half.

*

Ich möchte hier aber zunächst ein anderes Beispiel anführen, welches von einer anderen Rückwendung zur Welt Zeugnis gibt. Es stammt aus dem Gedicht von *Pierre Seghers,* «Paroles en l'air» (In den Wind gesprochen). Auch er ist an jener Grenze, auch er schaut in den Abgrund. Nichts mehr ist gewiß in dieser Welt:

Le monde n'est pas sûr et plus sûr n'est personne.

In dieser äußersten Lage, wo alle Sicherheiten dahin sind und die Welt sich in ein wogendes Chaos aufzulösen strebt, erhebt sich in ihm der *Zorn* als gewaltige Gegenkraft, die alles noch zusammenhält. Im Zorn stellt er sich ganz allein der bürgerlichen Welt gegenüber, die er vorfindet, und er verwirft sie. Mit Ingrimm und Hohn wendet er sich gegen diese Sorte von Zeitgenossen, er findet sie ein erbärmliches

Geschlecht, welches sein hartes Schicksal selber heraufbeschworen hat. Eine Stelle aus den «Paroles en l'air» lautet:

Quand un poète plante deux épées dans vos yeux,
Vous regarde, et vous voit nu, avec vos bordels et vos sous,
Quand vous n'êtes plus qu'un petit ballon crevé
Et toute votre suffisance, c'était à peine du gaz d'éclairage.
Qu'est-ce que vous pensez? Vous dites... combien?
Car vous sentez tout à coup la bonne affaire,
Il ne serait que d'acheter cette parole du poète...

Mais vous êtes flasque et fripé, malade,
Plissé comme une vieille peau,
Ce n'est pas avec vous que le poète refera son monde,
Vous n'êtes plus rien que des débris qui gâtez l'air
Des envahisseurs que les chiffoniers piqueront au
crochet, demain matin.
Adieu, Monsieur! Et n'ayez souci de vos bagages...

Wir sind unter ein anderes Zeichen getreten. Schon am Stil ist dies zu erkennen: da ist nicht das rhythmisch weich wogende Dahinströmen mit den glückseligen Begegnungen der Reime wie bei Aragon, keine regelmäßig gebauten Strophen mit fester Zeilenzahl und die Zeilen mit abgezählten, streng und peinlich gleich zugemessenen Silben — in freien Rhythmen folgen sich die verschieden langen, reimlosen Zeilen stoßweise in hartgefügten Sätzen, die sich sträuben, zu singen. Der Ton des Ganzen hat etwas höhnisch Prosaisches, als sollte die Form des Gedichts nur eben andeutungsweise, zum Zweck der Parodie, nachgebildet werden. Und dennoch enthalten diese drohend dahergeredeten Verse einen trockenen Zauber in diesem Gemisch, welches halb aus Prosa besteht, die zum Gedicht erhöht, halb aus Versen, die zur Prosa abgedämpft wurden. Wir treffen auf diese Form — weit eher als in der französischen — in der englischen Lyrik, wo sie von T. S. Eliot meisterliche Ausbildung erfahren hat, um eine abseitig einhüllende Melancholie oder Benommenheit in einem glanzlosen Parlando auf eine kunstvoll nonchalante Weise zu übermitteln. Seghers spricht aus der Benommenheit des Zorns: er verwirft ein verderbtes Geschlecht und er verwirft zugleich die herkömmliche Form des Gedichts, indem er dichterische Elemente nebeneinanderfügt, daß sie sich ausnehmen wie ein Rohstoff, der zwar schon aus dem Chaos geschöpft ist, aber noch nicht die letzte erfüllte Form gefunden hat. (Es sei daran erinnert, daß auch Aragon dem Zorn freie Zügel gab; als Dichter des Widerstandes nannte er sich François la Colère.) In den angeführten Zeilen steht eine, die so lautet:

Ce n'est pas avec vous que le poète refera son monde.

Dieser Menschentyp, gegen den er seine zornwütige Verachtung kehrt, ist der dichterischen Erhöhung weder würdig noch fähig, er läßt sich nicht als Rohstoff verwenden und wird verworfen. Eine andere Gattung Mensch wird an die Stelle treten, und mit ihr wird es dem Dichter möglich werden, seine Welt neu zu erbauen, *refaire son monde.* Denn darum geht es. Und aus diesem Grund greift Seghers zurück auf die Urbestandteile zum Neubau einer dichterischen Welt, auf Elemente, die noch nicht verbraucht sind, die der Prosa entnommen, mit zornigen Schlägen zubehauen und dann erst einmal auf ihre dichterische Tragfähigkeit hin geprüft werden.

Ein ähnlicher Vorgang ließ sich in der Malerei feststellen: als der Expressionismus die Aussagekraft der Farben auf die Spitze getrieben und sie schließlich überanstrengt hatte, so daß die wilde Häufung von grellem Gelb und Rot und Grün und aller zwischen ihnen möglichen Kontraste als ein Pathos wirkte, das innerlich nicht erfüllt war, sondern gleichsam mit ungedeckten Wechseln über seine Verhältnisse lebte, fand dann eine Rückwendung statt vom Lauten ins beinahe Lautlose. Es war unmöglich geworden, in der Entfesselung noch weiter zu gehen; da begann man sich auf die Elemente zu besinnen, um von ihnen aus allmählich wieder eine Farbenordnung mit neuer Aussagekraft aufzubauen. Eine Graumalerei kam auf, die in strengster Selbstbeschränkung von dieser unscheinbaren Grundlage aus eine neue Stufenfolge malerischer Wirkungen in sorgfältigen Versuchen herauszubilden unternahm. Wie anders, wie neu wirkte auf diesem gedämpften Grund nun ein sparsam und mit abwägender Beherrschung aufgetragenes Gelb oder Schwarz! Da war dieselbe Absicht am Werk wie bei Seghers, der eine dichterische Welt neu errichten will von einfachen, fast prosaischen Elementen aus. Das bisher gültige «Poetische» wird ausgeklammert, damit auch in der Sprache vom prosaischen Grau her eine neue Skala des Ausdrucks in behutsamer und kritischer Kunstübung errungen werde.

Von anderer Seite her, von einem hier noch kaum bekannten Kritiker, *Georges Lambrichs,* wird dieser Sachverhalt bestätigt, wenn er in einer Abhandlung über Diderot mit dem Satz endet: *«Nous avons perdu le langage de la séduction».* In den äußersten Zonen, an den Grenzen des Zweifels, der Verzweiflung wird nicht in erster Linie der Wille, zu gefallen und zu bezaubern, wach. Das Gedicht Seghers, aus dem eine Stelle angeführt wurde, ist ja auch nicht gerade auf verführerisch gefällige Wirkung angelegt; es ist eine Absage und Verdammung, es will reinen Tisch machen, damit nicht nur eine dichterische Welt, also eine geistige Ordnung der Lebensfülle, Be-

deutung und Schönheit neu erstehen könne, sondern eine Menschenwelt, die sich in jener ausgesprochen und erhöht wiederfände. In extremen Lagen werden extreme Fragen gestellt, und wo eine Antwort versucht wird, fällt sie danach aus. Wir gewahren dies in der französischen Literatur der Gegenwart, wo die Frage nach dem Menschen und nach den von ihm geschaffenen Verhältnissen auf eine radikale Weise gestellt wird, schmerzhaft genau und illusionslos, mit einer wahren Angst davor, andere als bittere Befunde als wahr anzuerkennen. Wir gewahren dieses unruhige Bohren in den Erzählungen und Stücken von dem letztes Jahr verstorbenen Jean Giraudoux, von Jean-Paul Sartre, von Albert Camus, in den Romanen von André Malraux und Aragon, von der religiösen Fragestellung her bei François Mauriac, Georges Bernanos und anderen.

*

Es sind keine Namen dabei, die wir nicht schon kennen; wir haben in ihnen keine «jüngste Generation» vor uns, sondern die Generation der Reife, welche den nun alten Meistern Paul Valéry, André Gide, Paul Claudel, Francis Jammes, alle um Mitte Siebzig, dichtauf nachfolgen. Bei diesen zu Weltruhm gelangten Vertretern des französischen Schrifttums — zu ihnen gehört auch der 1922 verstorbene Marcel Proust — ist die Fragestellung schon vorgebildet, welche den heute auf der Höhe angelangten Repräsentanten zum schöpferischen Antrieb wurde. Es ist also nicht so, als hätte der Krieg gleichsam einen grundlegend neuen Geist hervorgebracht; das vermochte er so wenig wie der letzte Weltkrieg. Ich erinnere mich, wie drei Jahre nach dem letzten Krieg André Gide in einer Reihe von Vorträgen über Dostojewskij damit begann, daß er die Frage stellte, welchen Einfluß der Krieg auf den Gang der Geistesentwicklung ausgeübt habe, ob durch ihn der Geist selber in seinem Wesen erreicht und umgebildet worden sei. Seine Folgerung lautete: nein, in keiner Weise, der Krieg hat weder den geistigen Frage-Ansatz verändert, noch ist durch ihn ein wesentliches Problem gelöst worden; sein Einfluß auf die Wesensgebiete des Geistes war null. Dasselbe gilt heute.

Und dennoch ist die Situation heute anders, in dem Sinne, als es möglich bis wahrscheinlich ist, daß der Krieg zum Vollstrecker von Tendenzen wird, die sich in den geistigen Bekundungen und Gebilden schon lange vorfinden. Denn immer mehr Gewicht wurde im französischen Schrifttum gelegt auf die Frage nach dem Menschen als Gesellschaftswesen. Sie lautete nicht so sehr: was ist der Mensch als solcher und an sich, sondern: was ist der Mensch in den Verhältnissen, in denen wir ihn vorfinden, und was ist er nicht, infolge der Verhältnisse, in die er gestellt wird und die gewisse Eigenschaften be-

günstigen, andere verkümmern lassen. Was also bedeutet der Aufbau der heutigen Gesellschaft und wie verhalten sich die Menschen in diesem von ihnen errichteten Bau. Diese Fragestellung ist keine nur künstlerische; aber sie ist ebensowenig eine außerkünstlerische; sie liegt in der Tradition der großen Romanfolgen, die von Balzac über Zola bis in unsere Tage reicht, wo Jules Romains in einer vielbändigen Romanchronik versucht, das Frankreich des zwanzigsten Jahrhunderts in der Vielfalt seiner Typen und Gesellschaftsformen und dennoch als Lebenseinheit darzustellen.

Bei *Marcel Proust* ist die Gesellschaft des Jahrhundertbeginns dargestellt, in einer an das achtzehnte Jahrhundert erinnernden Intaktheit der Hierarchie; in den obersten Schichten, Adel und Geldmacht, gelangt sie zu den verfeinertsten Formen des Selbstgenusses im gesellschaftlichen Ritual der höchsten Kreise, in den Schöpfungen der Künstler. Alles erscheint noch zusammengehalten, so daß in einem nicht grundsätzlich und willentlich angefochtenen Dasein die Seele des Einzelnen gleichsam absolute Geltung hat, wie im Christentum. Diese individuelle Psychologie tritt in ihren größten Augenblicken eher unter platonische als soziologische Aspekte.

Bei *André Gide* finden wir in den Erzählungen das individuelle Experimentieren mit dem Leben, individuelle Vorstöße und Grenzübertretungen gegenüber der bürgerlichen Moral, schließlich das persönliche Experiment Gides mit dem Kommunismus, das künstlerisch fruchtlos blieb. Wird bei Proust das Gesellschaftliche in seiner Schichttung als das Element, in dem sich der Mensch angepaßt zu bewegen hat, durchaus ernstgenommen bis aufs Zeremoniell und die ausgeklügeltsten Etikettenfragen, so sind die Gestalten Gides emanzipierte Bürger, in steter Auflehnung gegen Vorurteile und jene Hemmungen, welche die triebhafte und seelische Entfaltung des Einzelnen begrenzen. Der freiheitliche Zug in diesen völlig durchreflektierten Erzählungen geht auf die Emanzipation innerhalb der vorgefundenen Ordnung, nicht um eine grundsätzliche Kampfansage gegen sie.

Auf die Spitze getrieben, erscheint diese Emanzipation im M. Teste, von *Paul Valéry,* wo ein Einzelner in vollständiger Abkapselung von aller Gemeinschaft vorgeführt wird. Er ist ein spurloses Wesen, im buchstäblichen Sinne nur für sich, in seiner Einsamkeit, wie sie einzig in sehr großen Städten möglich ist, keine Bindung und keinen Auftrag der Menschengesellschaft an sich anerkennend. Er ist ein Erkennender, ein Hirn in seinen Prozessen, deren Gegenstand das Denken, die Selbsterhellung des Bewußtseins ist. Die Welt der Gefühle, der Phantasie, des auf Wirkung zielenden Willens gibt es für ihn bloß als Forschungsobjekt, in rein funktioneller Beziehung zu seinem Dämon der Erkenntnis. Er teilt nichts mit, er verzichtet darauf,

seinen Geist zu objektivieren, seine Anstrengung ist nicht nach außen gewandt, um andere zu belehren oder zu überzeugen, sondern nach innen, um jede erreichte Stufe sogleich zu überwinden, einer Denkvollkommenheit entgegen, die über alles Menschliche hinausginge. Das ist ein Grenzfall von Mensch, wie jene Pflanze ein Grenzfall ist, die sich durch Luftwurzeln ernährt. Es gibt in der Literatur kaum einen solchen Fall von Icherhöhung, von Absonderung in einem Dasein an den Grenzen des Nichts (vom Gesellschaftlichen her gesehen). Von ihm aus, unter dem Blickpunkt des reinen Gedankens, ist das Treiben der andern, das Lieben und Rackern und Geschäftemachen und Sich-zur-Geltung-Bringen ein sinnloses Tun. Sinnlos erschiene ihm auch, eingreifen zu wollen, um daran etwas zu ändern. Teste ist eine unheimliche Doppelfigur: für sich ein genialer Geist, für die Gemeinschaft kaum mehr sichtbar, kaum noch vorhanden, also nutzlos. In der für ihn kennzeichnenden Haltung wird er dargestellt: im Lehnstuhl sitzend, rauchend, den Blick auf die Hand gesenkt, an der er gedankenvoll die Gelenke spielen läßt. Ein Sinnbild der ganz nach innen gewandten Aktivität, selbstverzehrend, selbsterzeugend, selbstbefangen.

Mit M. Teste hat sich eine Epoche bis an einen äußersten Punkt vorgewagt. Diese Gestalt ist nicht nur in sich von einer fast absoluten Freiheit, sie ist auch von der Gesellschaft freigelassen oder, soziologisch gesprochen, freigesetzt. Die Entrichtung der Steuern ist noch das einzige, was eine Art von Bindung zwischen beiden darstellt.

*

Die folgende Generation der Schriftsteller, von der nun einiges zu sagen ist, hat einen Umschlag vollzogen, vor dem Krieg schon, während der Besetzungszeit noch entschlossener. In dem Roman von *Aragon,* «Les voyageurs de l'impériale» (1942), ist der Held ein bürgerlicher Intellektueller, Geschichtsprofessor an einem Gymnasium um die Jahrhundertwende, unbefriedigt in seiner Stellung und in seiner Ehe. Er bricht aus, um die Freiheit zu gewinnen, verläßt heimlich seine Familie und taucht unter. Da er einige hunderttausend Franken besitzt, kann er sich das leisten. Dem Geld ist er verfallen; er spekuliert an der Börse und spielt; denn Reichtum bedeutet ihm Freiheit, Unabhängigkeit, Bindungslosigkeit. Das Gewinnen und Verlieren beschäftigt ihn, der Wechsel in der Geldverteilung, die Auswirkungen der Geldmacht. In nachdenklichen Stunden erforscht er das Leben von John Law, der im achtzehnten Jahrhundert in Frankreich zum Teil im Staatsauftrag ungeheure Spekulationen durchführte und das Geld im modernen Sinn zu einer Großmacht erhoben hatte.

Diese Studien führen aber Mercadier, unsern Helden, auf grund-

loses Gebiet, wo er in Glaubenslosigkeit versinkt. Er wird nicht nur angefressen, sondern aufgezehrt von Skepsis. An einer Stelle seiner Abhandlung ist zu lesen: «Folglich gibt es für den Menschen kein Schicksal, ebensowenig wie irgendein Ziel seines Handelns auf Erden, und der einzige Sinn des Lebens ist die Unordnung, diese vielfältige Resultante aus den materiellen Kräften, welche die Menschen, um sich zu beruhigen, widerspruchsvoll die natürliche Ordnung nennen, ohne gewahr zu werden, daß dabei das Hauptwort durch das Beiwort aufgehoben wird... Die menschliche Ordnung ist, genau genommen, Unordnung.» Die Folgerungen aus dieser Erkenntnis treibt er auf die Spitze, bis ins Absurde. «Es gibt keine Gefühle, es gibt nur Geld», behauptet er einmal, da ihm seine schwachherzig unternommenen Versuche zur Liebe mißglücken. Selber unfähig zu einem starken Gefühl, selber völlig gewissenlos, so daß es ihm nichts ausmacht, in einer politisch gefährlichen Situation Frankreichs gegen sein Vaterland zu spekulieren, sieht er die Menschen einzig von Interessen bewegt, skrupellos im Kampf gegeneinander, im kleinen Kreis der Familie alle gegen alle mit Haß geladen. Ja, die eigensüchtigen Interessen sind so stark und der Mangel an gegenseitiger menschlicher Anteilnahme ist so groß, daß die Figuren des Romans gelegentlich gänzlich aneinander vorbeireden, weil keine recht zuzuhören und auf den Nächsten einzugehen sich herbeiläßt. Da er einer Frau seine Liebe erklärt, wird ihm zugleich bewußt, daß er fast automatisch übliche Formulierungen dazu braucht, und mit Erschrecken stellt er fest, daß diese eigentlich schon zu weit gehen, daß sie mehr ausdrücken, als er in Wahrheit fühlt: er greift also zu Gefühlswechseln, die in seinem Herzen nicht gedeckt sind.

In drei Stufen sinkt dieser Mercadier ins Grundlose: nachdem er Familie und Stellung verlassen hat, treibt er sich ziellos in Spielsälen, auf Reisen herum; verarmt und verlumpt wird er, auf einem Bänklein sitzend, in Paris von einem jüdischen Freund gefunden, der ihm eine kleine Anstellung als Lehrer in seiner Privatschule gibt. Diese ist eine niedrigere Stufe als die Staatsschule, an der er begann, eine Karikatur derselben. Aragon treibt seinen Helden noch tiefer, bis ins Grauenhafte, in ein völlig einsames Alter, in einen Tod von teuflischer Lächerlichkeit: indem Mercadier in dem Landhäuschen einer alten Bordellwirtin, die sich krankhaft in ihn verliebt hat, vom Schlag gelähmt und der Sprache nicht mehr mächtig, von ihr bis zu seinem Hinschied gepflegt wird.

Dieser Roman will das sein, was Bertold Brecht von seinen Dramen behauptet: ein Lehrstück. Er stellt einen Ausschnitt Leben dar, um zu zeigen: so soll es *nicht* sein; er ist von Anfang an eine Satire, die sich gegen den Schluß bis zur Groteske steigert. Sein Thema ist die Selbstzersetzung der bürgerlichen Ordnung. Im Einzelmenschen vollzieht sie

sich, in der Verkehrung der persönlichen Freiheit in persönlichen Egoismus. Pierre Mercadier ist das stellvertretende Beispiel dafür. Auf seinen Vagantenreisen kommt er nach Venedig; im Anblick der Paläste und Denkmäler überlegt er sein Dasein. Es heißt dann: «Sa force est pleinement dans son refus de ce qui n'est pas lui-même; il traverse le monde sans s'y mêler. Ni Palladio, ni le Colleoni ne font pâlir l'égoïsme, l'égoïsme parfait, cette vertu véritable, cette seule intelligence pleine qui nous est donné de l'univers.» Und weiter werden seine Verhaltungsweise und ihre Gründe gekennzeichnet: «Il ne peut être, dans ce monde dégénéré, le conquérant dont il croit sentir en lui l'étoffe. Il a démissioné des emplois dérisoires qui lui échéaient. Il est trop tard pour le siècle et pour lui de reconstruire un univers où soit possible l'enthousiasme... Il comprend que dans la solitude comme dans la vie de famille, un seul dérivatif lui est encore permis, *tricher*... Comme il trichait sur ses pensées, professeur, éducateur de la jeunesse, comme il trichait, chef de famille, sur le commun avoir des siens. Tricher: la véritable morale de l'individu.»

Betrügen, Mogeln, Schwindeln, das ist die Art und Weise der Daseinsbewältigung dieses Egoisten, der sich aus diesem Verhalten eine Moral abgewinnt, da ja der Gesamtzustand der Gesellschaft korrupt sei und keine allgemein verpflichtende, in der Religion gründende Sittlichkeit mehr bestehe. Er geht weiter, und nach seiner Ergründung des *individuellen* Moralgesetzes macht er sich an die des *allgemeinen* moralischen Weltgesetzes. In Venedig ist er einem jungen Mädchen ins Netz gegangen; im Augenblick, wo er mit ihr allein ist und sie nachgiebig findet, kommt ihr älterer Bruder dazu. Große theatralische Erpresserszene mit Wutanfall, Tiraden von Familien- und Schwesterehre; alles endet in einer Schenke, wo die beiden Männer miteinander Karten spielen, um die Abfindungssumme auszumachen, bis dann der opernhafte Beschützer der Familienehre, die Arme auf den Tisch gelegt, den Kopf sinken läßt und betrunken einschläft. — Aus diesem episodischen Einzelfall unternimmt es Mercadier, eine Schlußfolgerung zu ziehen, welche als allgemeines moralisches Gesetz Geltung habe, und zwar beruft er sich auf die Analogie zu Newton, der auch an dem einzelnen Beispiel des fallenden Apfels das allgemeingültige Gravitationsgesetz gefunden habe. Was der Physik recht ist, soll der Moral billig sein. Es heißt über diese Entdeckung: «Aber in Verona, im Anblick der Etsch, begriff Mercadier plötzlich, daß *das Spiel* das moralische Gesetz der Welt sei.»

Aragon hat in seinem Helden Mercadier, wie Valéry in M. Teste, einen Flüchtling des bürgerlichen Lebens dargestellt: er zieht durch die Welt, ohne sich einzulassen, heißt es von ihm. Doch während M. Teste ein absoluter Denker ist, haben wir in Mercadier einen ganz einseitig

soziologisch gerichteten Geist mittlerer Gaben vor uns. In seinem Denken sammelt er, soviel er kann, Sprengstoff gegen die bestehende Ordnung. Bis zum Funken reicht es nicht aus in ihm, dazu ist er eine zu schlaffe Natur, sonst wäre er durchaus ein typusgerechter Sozialrevolutionär. Der Dichter läßt ihn zu Anschauungen vorstoßen, die er selber teilt; aber er läßt ihn keine Folgerung zum Positiven ziehen, sondern läßt ihn in seinem nihilistischen Egoismus verfaulen. Wie aber ist ein dermaßen tödlicher Egoismus möglich? Ist er mit dem Menschen schlechthin gesetzt? Nein, lautet die Antwort. Er ist *ein Erzeugnis unserer Geschichte,* und diese freilich ist Menschenwerk, ja das eigentlichste Werk des Menschen. Diese Form des Egoismus, der nicht mehr die Kraft zu zielgerichtetem Tun verleiht, sondern nur noch spielt und mogelt und die Person nach der Umwelt hin mit Gleichgültigkeit und unglücklichem Bewußtsein abschirmt, ist die Folge einer geschichtlichen Fehlentwicklung, welche zu dem modernen Gelddenken geführt hat. Aragon läßt seinen Geschichtsprofessor einen Sündenbock finden, eben jenen John Law, von dem er schreibt: «Vielleicht könnte ich mir das sonderbare Interesse an Law aus meiner Ueberzeugung erklären, daß er einer der wenigen Menschen war, welche die Welt auf ein falsches Geleise lenkten.»

Der Roman ist ein Gericht über den Helden, der erbarmungslos seinen Weg nach unten getrieben wird; er will aber noch mehr sein als das: ein Gericht über die bürgerlichen Zustände. Während bei Proust der Dichter selber sich an die geliebtesten seiner selbstgeschaffenen Gestalten hingab und ihnen Leben von seinem Leben, Geist von seinem Geist mitteilte, während auch André Gide sich in den *Faux monnayeurs* selber auftreten und in das Leben seiner Geschöpfe verwickeln läßt, während sogar Paul Valéry in seinem *Monsieur Teste* nichts anderes gibt, als eine stilisierte Selbstdarstellung, hält sich Aragon völlig außerhalb des Romans. Ja, er schreibt ihn nicht *mit,* sondern vielmehr *gegen* seine Gestalten, denen er innig interessiert, aber grundsätzlich kalt und feindlich gegenübersteht. Nicht etwa zornig wie Seghers, nein, verbindlicher, freundlich-höhnisch, aber mit demselben Urteil:

Mais vous êtes flasque et fripé, malade,
Plissé comme une vieille peau,
Ce n'est pas avec vous que le poète refera son monde.

Eine Frontstellung gegen die ganze dargestellte Welt war in dieser Weise noch selten vorhanden in der Romanliteratur. Wohl hatte Flaubert in *Bouvard et Pécuchet* eine bittere Satire auf das Bürgertum geschrieben, aber gleichsam von einer Insel innerhalb desselben aus. Er nahm es hin und haßte und verachtete es, weil er in ihm Dummheit

und Niedrigkeit in Blüte stehen sah; aber er nahm es hin als eine absolute Gegebenheit. Nicht so Aragon. Er stellt sich ihm nicht als resignierter Einzelner gegenüber, sondern als Vertreter einer soziologischen Theorie, nach der die von ihm satirisch angegriffenen Zustände nicht eine absolute Gegebenheit sind, sondern das Ergebnis einer fast zufälligen geschichtlichen Fehlentwicklung, die er vom Banknoten- und Aktienbetrieb des Finanzgenies John Law herleitet, als eine Entwicklung, deren scheinbare Zwangsläufigkeit, da sie nach ihrem Wesen nun durchschaut ist, keine Schrecken mehr hat. Wohl zeigt er unter seinen Gestalten alle Spielarten der Gemeinheit, aber so, als wollte er sagen: bitte, wie wäre denn ein anderes Verhalten überhaupt möglich in diesen verdorbenen Verhältnissen, in dieser Unordnung, die auch in jeder Seele Unordnung erzeugt?

Auch bei dem bedeutenden religiösen Romanschriftsteller *François Mauriac* finden wir das Leben unserer Tage dargestellt als einen Schlangenknäuel von Gier, Egoismus, Gemeinheit; ich erinnere an die Erzählung, wo eine Frau ihren Mann ermordet, daraufhin eine Pension eröffnet und noch lange Jahre, von der irdischen Gerechtigkeit nie entdeckt, ein äußerlich unscheinbares und geordnetes Leben führt. Man hat es damals dem Dichter zum Vorwurf gemacht, daß er die Sühne des Verbrechens wegließ. Aber das hatte seine Gründe: Mauriac stellt das vom Christentum emanzipierte Leben dar als Hölle; die Hölle ist nicht ganz in ein Jenseits verlegt, sie beginnt für den Menschen hienieden schon mit seinem Abfall von Gott. Die systematische, bis zur Grausamkeit folgerichtige Entwertung der Welt soll im Leser den dialektischen Umschlag erzeugen zum Verlangen nach der geoffenbarten Heilswahrheit des Christentums; er soll die Weltverhältnisse als wesentlich und von Grund auf als satanisch erkennen und seine Seele aus ihrer Verstrickung befreien.

Aehnlich ist das — unausgesprochene — pädagogische Verfahren Aragons, wenn auch ohne metaphysischen Ausweg. Seine Absicht ist es, den Leser davon zu überzeugen, daß die bestehende Gesellschaftswelt eine Welt der Unordnung ist, wo die Interessen falsch gelenkt werden. Falsch jedoch wäre es danach aber auch, die Sachlage, obwohl man sie erkennt, hinzunehmen, indem man resigniert zugibt: es ist nun einmal so, ändern läßt sich da nichts. Auch hier zeigt der Dichter den Ausweg. Wie sein Held mit gelähmter Zunge, dem Sterben nahe, im Bett liegt und mit letzten Kräften nach Ausdruck ringt, vermag er schließlich wieder ein Wort zu bilden: ein einziges Wort, das in seinem ganzen Leben nie eine Rolle gespielt hat. Es heißt: *politique*. Mühsam quält er es hervor, wenn er trinken möchte, wenn er die Kissen aufgeschüttelt wünscht, wenn er die Lampe verlangt — dieses eine Wort *politique* bedeutet alles. An der Schwelle des Todes leiht es sich ihm,

als eine sinnleere Begriffshülse nur; für den Dichter aber ist es das letzte Wort des Vertreters einer sterbenden Klasse, das in die Zukunft weist. Politik ist der Weg aus der Unordnung zur Ordnung; die Stunde hat geschlagen, wo man ihr nicht mehr wird entgehen können. In einer neuen Bedeutung wird hier das Thema aufgegriffen, welches Napoleon im Gespräch mit Goethe berührte, als er die Formulierung anwandte: die Politik ist das Schicksal.

*

In dem mythologisch verkleideten Gegenwartsstück *Die Fliegen,* von *Jean-Paul Sartre,* wird der Umschlag von der «freischwebenden» Existenz zur politisch-aktivistischen in den Helden Orest verlegt. Orest kehrt nichtsahnend und nichtswollend zurück in die Stadt, wo seine Mutter und seine Schwester leben, von denen er nichts weiß. Ein feingebildeter junger Mann ist er, in der Gesellschaft seines Erziehers reisend und bestrebt, die Welt kennenzulernen. Noch hat er keine Erschütterung erfahren; sein beweglicher, zur Skepsis erzogener Geist trachtet nach Harmonie und nach dem Gleichgewicht einer beruhigt ausgewogenen Persönlichkeit, die sich nichts nahegehen läßt, sondern zu den Menschen wie den Dingen Distanz, echte Ferne wahrt. Aber dieses humanistische Ideal der persönlichen Geistesbildung, die als solche ihren Wert in sich habe, wird gefährdet vom Augenblick an, wo der noch schicksallose junge Mann in sein Schicksal gestellt wird. Er wählt es sich nicht, er zwingt es nicht herbei; es überfällt ihn ganz einfach, seiner skeptischen Freiheit, die eine Scheinfreiheit ist, spottend, und verstrickt ihn.

Er lernt seine Schwester Elektra kennen. Sie lebt im Hause Aegists und Klytemnästras, die ihren Vater Agamemnon, Klytemnästras ersten Gatten, ermordet haben. Staunend gewahrt Orest, der von sich sagen kann: «Die heißen Leidenschaften der Lebendigen sind mir fremd», die Haßflammen gegen das verbrecherische Paar aus Elektra schlagen. Hier berühren wir ein gewichtiges Motiv bei Sartre: Leidenschaft und Wille allein verleihen Leben. Orest, im Sinne Kierkegaards ein ästhetischer Mensch, kommt in der heftigen Gegenwart seiner Schwester zum Bewußtsein: «Ich existiere ja kaum».[1] Er erkennt sich als Phantom, das zwischen den menschlichen Dingen hinschwebt, ohne sie zu berühren, ohne ihr wahres Gewicht kennenzulernen. Seine erste Regung, wie er die Zusammenhänge erfaßt, ist denn auch die, mit Elektra zu fliehen. Er will seine spielerische Freiheit wahren und seine Hände nicht besudeln. Sein Weg aber verläuft anders: er muß die Tat

[1] Die Zitate aus Sartres Stück entstammen dem Bühnentext des Zürcher Schauspielhauses. Alle übrigen Uebersetzungen von zitierten Stellen sind von mir.

der Rache vollbringen, sein Wille entzündet sich an dem Elektras. Doch mehr als den gemeuchelten Vater wird er rächen. Das Volk von Argos, das unter der Tyrannei Aegists lebt, wird er befreien.

*

Nun wendet Sartre in seinem Helden den Freiheitsbegriff um. Nicht mehr das Tun- und Lassenkönnen nach Laune und Belieben, nicht mehr das Draußenstehen und Nichthandeln ist ihm jetzt Freiheit, sondern *die Tat,* der Rachemord an Aegist und Klytemnästra: «Meine Freiheit ist diese Tat», sagt er, und alle Leidenschaft und Intelligenz in ihm rechtfertigen sie. Freisein wäre demnach *freimachen,* Existenz einzig im leidenschaftlichen Handeln.

Um diese Frage ging es Jean-Paul Sartre zweifellos: worin gründet menschliche Existenz? Wir haben vorgezeigt erhalten, wie Aragons Romanheld sein Leben durch die Hände rann, weil er bei aller Erkenntnis der Zeichen der Zeit in berührungsscheuer Skepsis befangen blieb, sowie in den rein privaten, egoistischen Vorstellungen von persönlicher Freiheit. Sartres Orest ist anfänglich ähnlich geartet. Nur daß er nicht steckenbleibt. Durch Hingabe an ein überpersönliches Ziel gewinnt er Wärme und Fülle des Daseins. Das ist aber nicht alles. Dem Dichter geht es nicht nur darum, eine psychologische oder eine ontologische Frage im Bühnenspiel bis zu einer Lösung zu treiben. Wir finden hier das gespenstische Lallwort des sterbenden Pierre Mercadier — politique — heimlich aufgenommen; genannt wird es freilich nicht. Wohl geht um eine so totale Infragestellung des Menschen, daß Ontologie und Psychologie und Metaphysik miteinbegriffen sind, und eben auch die Politik. Denn Orest wird vor die Entscheidung gestellt: leben für sich oder leben für andere, für das Volk von Argos, das heißt private oder politische Existenz. Die politische, für sie entscheidet er sich.

Für sie nimmt er sogar das Verbrechen, den Mord auf sich. Dieser ist noch etwas anderes als bloße Privatsühne, am Mörder seines Vaters vollzogen. Aegist, der Usurpator, muß fallen, damit das Volk frei werde, das von ihm durch einen sinnlosen Totenkult davon abgehalten wird, seiner selbst und seiner Möglichkeiten in der Gegenwart bewußt zu werden. Die ständig heraufbeschworenen ideologischen Mächte der Geschichte (dies bedeutet die Wiederkehr der Toten) werden vom König verwendet, um das Volk unmündig zu halten, ihm Ketten anzuschmieden, die es ans Vergangene fesseln und ihm sein Schicksal als folgerichtig, notwendig, unabänderlich erscheinen lassen. Es wirft sich immer erneut vor dem Beherrscher nieder, verstrickt in abgestorbene Ideologien. Denn darum handelt es sich; der Dichter hat sehr genau übersetzt, umgekehrt diesmal, vom Modernen ins Antike.

Mit der Herrschaft des Tyrannen will Orest auch die der geschicht-

lichen Ideologien und der Geschichte als Ideologie brechen. Und die Ideologie der Reue, der Gewissensbisse, der Erinnyen, die hier als Fliegen versinnbildlicht und zugleich höhnisch zum Geschmeiß erniedrigt werden; er will das nicht nur für sich, sondern für das gesamte Volk. Gerade was als Umkehrung der bestehenden sittlichen Ordnung erscheint, soll die Sittlichkeit der Befreiungstat Orests ausmachen. Denn diese Befreiungstat, die ihm zum Guten schlechthin, ja zum einzigen sittlichen Grund wird, der eine neue Zukunft für alle zur Folge haben müsse, sie ist von der andern Seite, der der herrschenden Schicht und ihrer religiösen wie moralischen Tradition aus gesehen, durchaus unsittlich, sie ist Auflehnung, Revolution.

Nun haben wir zu fragen, welche Idee und welchen Lebenswillen die «herrschende Klasse», versinnbildlicht in Aegist, dem Anführer entgegenzusetzen hat. Das Ergebnis ist überraschend. Zeus in eigner Person tritt zu Aegist, der ihn erst erkennt, wie er aus seinen Händen Blitze wirft; wie ja die Menschen das Göttliche zumeist nur in der Erscheinungsform des Schrecklichen erkennen. Zeus, der Allwissende, tut dem König kund, daß Orest und Elektra seine Ermordung planen. Er warnt ihn, er will ihm die Chance der Rettung geben. Wie antwortet Aegist? So: «Ah; nun, das ist ganz in Ordnung; was kann ich dagegen tun?» Er weiß nichts dagegen zu tun. Zeus, dem an ihm zu liegen scheint, wird deutlicher: er fordert ihn auf, die beiden zu ergreifen und in ein Verließ zu werfen, «und dann erlaube ich dir, sie zu vergessen». Die göttliche Stimme empfiehlt Gewalt und gibt zu verstehen, das mit dem Gewissen werde sie schon aufs beste regeln. Aegist lehnt mit müder Handbewegung ab: «Ich bin müde.» «Du bist edel und dumm wie ein Pferd», antwortet ihm Zeus; aber das ändert an der Willensgebrochenheit des Königs nichts mehr, und als dann Orest mit gezücktem Schwert auf ihn losstürzt, ihm ritterlich zurufend, er möge sich verteidigen, entgegnet er unbewegt: «Ich werde mich nicht verteidigen: ich will, daß du mich ermordest.»

Wenn wir diese Aeußerung nur auf den Charakter des Königs beziehen und ihn als ein verzweifeltes Paradoxon auffassen, entgeht uns sein Gehalt. Aegist ist der Vertreter der bestehenden Ordnung und spricht aus deren Innerm heraus. Er hat den Glauben an sie und an sich verloren; er weiß, daß seine Macht unterhöhlt ist und hat innerlich bereits abgedankt; denn Orest kündet seine Befreiungstat an im Namen der *Gerechtigkeit* und Aegist hat dieser stürmischen Ueberzeugung nichts mehr entgegenzusetzen. «Es ist gerecht», ruft Orest ihm ins Gesicht, «dich zu zerschmettern, dreckiger Schuft, und deine Herrschaft über die Menschen von Argos zu brechen; es ist gerecht, ihnen das Gefühl für ihre Würde wiederzugeben!»

Also: nicht Aegist als Person wird erledigt, sondern das System

BIBLIOTHEK der E. T. H.

seiner Herrschaft. Auch einen allfälligen Nachfolger würde Orest stürzen; denn die Auseinandersetzung ist weit über das Familiendrama hinausgewachsen, und aus dem Rächer der Familienehre ist der Volksbefreier von Argos geworden. Den Menschen das Gefühl ihrer Würde wiedergeben, dies ist nun ein Motiv, welches sich zur Zeit der deutschen Besetzung Frankreichs wohl im nationalen Sinn auslegen ließ, welches aber noch auf einen tieferen Hintergrund verweist. Nicht diese eine Herrschaft Aegists: die Herrschaft von Menschen über Menschen schlechthin will Orest überwinden, dies bedeutet aber, aus der ins Antike übersetzten Symbolik ins Gegenwärtige zurückübersetzt, eine grundlegende Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, welche die einen in der Abhängigkeit der andern halten (Arbeiter — Kapitalisten).

Es hat keinen Sinn, den Kopf wegzudrehen und sich zu verhehlen, daß Sartres Stück fast Punkt für Punkt mit der marxistischen Lehre übereinstimmt: die Herrschaft der Vergangenheit über die Gegenwart; die innere Unsicherheit und Müdigkeit der herrschenden Schicht, die dem Befreiungsethos des Revolutionärs nichts ähnlich Gewaltiges entgegenzustellen hat; die Abstammung des Revolutionsführers aus der herrschenden, nicht etwa der beherrschenden Schicht; die Ueberwindung der geltenden Religion und der in ihr sich bergenden traditionellen Moral, die Schaffung eines neuen, antimetaphysischen und ganz menschbezogenen Bewußtseins durch die Veränderung der bestehenden Zustände, weil das Sein das Bewußtsein bestimme und nicht umgekehrt, wie der Idealismus annahm — dies alles ist vorgegeben in der Theorie, an welche Sartre sich hält.

Hat man dies eingesehen, so erkennt man, daß das Stück noch in einem andern als im patriotischen Sinn ein Freiheitsdrama sein will. Denn um die Freiheit geht es darin: zuerst um die Verwandlung der falschen, leblosen Freiheit Orests in die echte seiner Tat, durch die dem Volk die Freiheit erobert werden soll. Es gibt da ein Gespräch zwischen Zeus und Aegist. Der König der Götter sagt zum König der Menschen: «Es ist das schmerzliche Geheimnis der Götter und der Könige, daß nämlich die Menschen frei sind. Sie *sind* frei, Aegist. Du weißt es, und sie wissen es nicht.» Aegist stimmt bei: «Ja, wenn sie es wüßten, so würden sie meinen Palast an seinen vier Ecken anzünden ... Was bin ich weiter als die Angst, die andere vor mir empfinden?» Dies ist eine sonderbare Aussage: der Herrscher gibt zu, daß er an sich nichts ist als eine Funktion in den Seelen der Untertanen, die in der «Selbstentfremdung» und mit «falschem Bewußtsein» leben, da sie die Tatsache nicht sehen, daß der Mensch im tiefsten Wesen frei ist, also einen gesellschaftlichen Zustand, der diesen Sachverhalt fälscht, nicht dulden darf.

Dieses Gespräch wird dann zwischen Zeus und Orest wieder aufgenommen und höhergespielt; es ist die Szene, wo Orest sich von Gott emanzipiert. «Laß diesen Ton . . .», sagt er gleich zu Beginn zu Zeus, der sich seinerseits den stolz hochfahrenden Ton Orests verbittet. Elektra ist nach dem Mord vor Schuldgefühlen zusammengebrochen; Zeus möchte Orest auch so weit bringen. Der widersteht. «Ich liebe sie mehr als mich selbst», sagt er, «aber ihre Qualen kommen aus ihr allein. Nur sie selbst kann sich davon befreien: sie ist frei.» Darauf Zeus: «Bist du vielleicht auch frei?» Orest: «Du weißt es nur zu gut.» Er treibt seine Unabhängigkeitserklärung noch weiter, und da Zeus in großer Rede seine Schöpfung schildert und Orest vor Augen hält: «Das Weltall gibt dir unrecht, und du bist ein Staubkorn im Weltall», entgegnet er: «Du bist König der Götter, Zeus, der König der Steine und Sterne, der König der Meereswogen. Aber der König der Menschen bist du nicht.» «Ich bin dein König, schamloser Wurm!» sagt Zeus, «wer hat dich denn erschaffen?» Orest: «Du. Aber du hättest mich nicht frei erschaffen sollen.» Und weiter, wie Macht zu Macht: «Ich hasse dich nicht. Wir werden aneinander vorbeigleiten wie zwei Schiffe. Du bist ein Gott, und ich bin frei: wir sind gleichermaßen allein, und unsere Angst ist die gleiche.»

Das ist das Aeußerste. Die Herrschaft des Gottes wird eingeschränkt auf das Naturreich, aus dem Menschenreich aber wird er verwiesen. Dem Menschengeschlecht setzt Orest mit seiner Tat einen neuen Anfang; er tut den Sprung aus der geschichtlichen Verkettung. Sein Werk soll eine Schöpfung sein, wie die Schöpfung der Welt, und zwar keine Schöpfung gegen Gott; denn dieser selbst hat ja diese Möglichkeit im Weltplan eingefügt, als er den Menschen frei erschuf.

*

Soweit Sartres Stück. Es ist vielleicht deutlich geworden, daß es sich in ihm nicht um eine sogenannte dichterische Neubearbeitung eines mythischen Stoffes im üblichen Sinne handelt. Der Mythos ist hier völlig entzaubert und mit unserer Gegenwart geladen worden. Die Handlung ist eine politische Handlung, wobei Psychologie und Philosophie die Rechtfertigung für die Tat hergeben müssen, die aus dem Grundsatz abgeleitet wird: der Mensch ist an sich frei, also hat er die Freiheit in allen menschlichen Verhältnissen herzustellen. Freilich muß hinzugefügt werden, daß Sartre sein Schauspiel nicht in Eindeutigkeit und Triumph enden läßt; das Volk versteht Orests Gabe nicht und wendet sich feindlich gegen ihn. Wie der Vorhang fällt, stehen wir nicht vor einer vorschnellen, billig optimistischen Lösung, sondern vor dem Aufbruch Orests in Kampf und Bewährung. Der Held kann ebensogut Märtyrer werden wie Sieger; das Spiel ist noch offen.

Von einem brennend gegenwärtigen Anliegen aus ist hier der Mythos erobert und künstlerisch bezwungen worden, wobei das Zeithafte in einen zeitfernen Raum gehoben wurde und so in seiner geistigen Figuration distanzierter, aber auch grundsätzlicher in Erscheinung tritt. Die These der Befreiung von der Geschichte wird in geschichtlicher Verkleidung vorgebracht; denn so hat sie für die geschichtlich gebundenen Menschen mehr Ueberzeugungskraft, und die Selbstaufhebung der Geschichte könnte somit beginnen. Es ist ja kein Zufall, daß bei Aragon ein Historiker auf der Suche nach der Freiheit ist und von der Befreiung einer von ihm als falsch erkannten geschichtlichen Entwicklung träumt, während Sartres Orest sich ins Dasein, in die Politik wirft und handelt. (Auch Roquentin, der Held in Sartres Roman *La Nausée,* ist Historiker; die Fachmänner des kollektiven Schicksals sind für die Dichter heute die interessantesten Menschengestalten.)

*

Die Tat, die politische Aktion, ist, wie wir sehen, ein dringendes Anliegen der heutigen französischen Literatur. Nicht in romantischer Verklärung, nicht als schwungvoll geniale aber nur auf ein großes Individuum beschränkte Faustik verstanden, wenn auch etwa Montherlant dieser eher zuneigen würde, als der von Aragon, Sartre, Malraux und manchen noch vorgestellten genau berechneten, theoretisch unterbauten, kalt und willenshart ausgeführten Tat, die der marxistischen Linken als die geschichtlich fällige Befreiungstat gilt.

Aragon hat einen denkenden Träumer dargestellt, Sartre einen handelnden Denker. Dem Typus des politischen Täters wendet sich *André Malraux* immer wieder zu, in dem wir eine der großen Begabungen des gegenwärtigen französischen Schrifttums zu erkennen haben.[2] Bei ihm ist es so, daß Dichter und Täter, beide, in ihm selber vorhanden sind und abwechselnd die führende Rolle in diesem Leben übernehmen. Malraux hat als junger Mann in der Revolution in Schanghai mitgewirkt, er hat auf republikanischer Seite in Spanien mitgetan, er kämpfte zu Beginn dieses Krieges, dann im Widerstand zur Zeit der Besetzung; heute kämpft er als Oberst der Freien Elsässischen Brigade an der Rheinfront. Seine Bücher sind halb Romane, halb Berichte über kämpferische Vorgänge, die er als Teilnehmer von innen her kennt, durchsetzt von der Unruhe eines fieberhaft fragenden, suchenden, denkenden Hirns, welches sich keinen Augenblick aufgibt oder betäuben läßt im Drang des Handelns.

Malraux kennt den Menschen in der Gefahr der politischen Aktion:

[2] Es sei hier verwiesen auf die in den *Editions Albert Skira,* Genf, erscheinende Gesamtausgabe der Werke von Malraux. Drei Bände liegen bereits vor.

den Terroristen, der einen befohlenen Mord ausübt, den Bombenattentäter, der bei einem Antiquar noch, um die Zeit zu vertrödeln, umständlich eine Gürtelschnalle kauft, während er, die Bombe in der Ledermappe, auf den Wagen wartet, in dem Tschiangkaischek sitzen soll und den er vernichten will, er kennt die politischen Kommissare der Internationale, die chinesischen Dockarbeiter, die spanischen Bauern und Kleinstädter des Bürgerkrieges, er weiß um die Idee, die, in all diesen Köpfen zu sehr mannigfaltigen Vorstellungen gebrochen, die lebendigen Triebkräfte zum Handeln auslösen; er kennt sie und versteht sie, weil er sie liebt oder ihr Herz erforscht. Ihm liegt nicht nur an der *Idee* und an ihrem Verwirklichungsziel: ihm liegt am *Menschen*, der in seiner Gesamtheit etwas Größeres ist als das Instrument einer Idee. Gewiß schildert er die Besessenheit, die Opferbereitschaft, das zähe Dulden, den Mut, die Angst, das heroische antibürgerliche Leben, aber er weiß zugleich, daß sich das tiefste Wesen des Menschen nicht auf eindeutige Formeln bringen läßt, und ihm spürt er nach. Auch die Bedingtheit alles Tuns entgeht diesem weiten Bewußtsein nicht. Einen Spanier läßt Malraux während der Beschießung der Stadt Madrid sagen: «L'homme n'engage dans une action qu'une part limitée de lui-même; et plus l'action se prétend totale, plus la part engagée est petite. Vous savez que c'est difficile d'être un homme, monsieur Scali; plus difficile que ne le croient les politiques». Dieses Wort, «Il est difficile d'être un homme», läßt Malraux nicht nur eine seiner Romangestalten aussprechen; er macht es zum seinen und sagt es selber, als André Malraux, im Vorwort zu *Le temps du mépris*. Um dieses eine große Thema: Was ist das, der Mensch? kreist sein Geist beständig wie ein Raubvogel, der dem Geheimnis wieder ein Stück entreißen möchte.

Auch wenn er die Tat, die politische Aktion als notwendig erkennt, weiß er doch, daß das Menschliche im Tun nicht aufgeht. Dieser Gedanke wird in die Tiefe verfolgt; an einer Stelle heißt es: «...aucun être ne s'explique par sa vie...». Also: das Leben, die Taten, die Worte, die Gebärden sind unvermögend, das gesamte Wesen eines Menschen auszudrücken; alle Lebensäußerungen sind nur Chiffern, die wir uns zu lesen mühen sollen; aber immer wieder werden wir von ihnen auf ein Geheimnis verwiesen. Aus diesem heraus offenbart sich der Mensch, in diesem birgt er sich. Der allzu schnelle Schluß, die nicht mit der innigsten Aufmerksamkeit unternommene Erklärung eines Charakters geht fehl. Gerade einen seiner entschlossensten Täter, Garine in den *Conquérants*, läßt der Dichter kurz vor dem Tod die Erkenntnis aussagen: «On ne vit pas selon ce qu'on pense de la vie.» Das heißt: das erkennbare und deutbare Leben eines Menschen ist nur ein Annäherungswert an das Wesen dieses Menschen, welches sich nie

ganz und nie ganz ihm gemäß auszudrücken vermag. Das Wesen eines Menschen, die Vorstellungen, die er selbst davon hat, und das wirklich gelebte Leben sind drei Kreise, die wohl ineinandergreifen, die sich aber niemals decken. Unter diesem Blickwinkel wird das Tun relativiert in bezug auf das Wesen, das umfassender ist und sich der letzten Kenntnis leise entzieht.

Bei Malraux finden wir keine Satire, keinen Hohn auf Menschen, auch gegen die Feinde nicht, gegen die er kämpft. In seinen Werken kommt ein totaler Ernst vor dem Menschen zum Ausdruck. Und dieser erhebt sich zu feierlich gehobener Aussage, wo es darum geht, die stärkste Bindung zwischen Menschen darzustellen: die Brüderlichkeit oder die männliche Kameradschaft. Die Liebe zwischen Mann und Weib hat keinen großen Raum im Werk Malraux', welches ein Hohelied ist auf die männliche Kameradschaft in ihrer äußersten Bewährung: vor dem Feind, in Lebensgefahr und Tod, dem größten Geheimnis, das an uns rührt. In *Le temps du mépris* wird ein Kommunist in einem Gestapogefängnis in Deutschland gezeigt. Er wird geschlagen; in seine Zelle, wo er vor Angst in einem rauschhaft gesteigerten Zustand dahinlebt, dringen die Schreie der Gefolterten. Er ermißt, bis in welch tiefe, elementare Schichten des Menschen die Grausamkeit ihre Wirkung tut. Aber dann wird ihm bewußt, daß die Brüderlichkeit ebenso, auch sie, bis in jene Tiefen reicht, daß auch sie zu den ersten, elementarsten Gegebenheiten des Menschen zählt, wie etwa die Instinkte der Mutterliebe. «Aucune parole humaine n'était aussi profonde que la cruauté, mais la *fraternité virile* la rejoignit jusqu'au plus profond du sang, jusqu'aux lieux interdits du cœur où sont accroupies la torture et la mort.» Und die größte Leistung, darin der Mensch über sich selbst hinauswächst, sieht der Dichter in der brüderlichen Hingabe von Mann zu Mann . . . «La seule chose en l'homme qui fût plus grande que l'homme: le don viril...»

*

Mit diesem Ausblick lassen Sie mich zu Ende kommen. Die kurze, bruchstückhafte Würdigung von Werken einiger der heute repräsentativen französischen Schriftsteller hat ergeben, daß auch im Bereich der Geister nicht Friede herrscht. Im künstlerischen Bereich des Schrifttums werden außerkünstlerische Fragen, Fragen der Gemeinschaftsethik, also politische, bis ins Aeußerste vorgetrieben. Darin sind sich die geschilderten Autoren ähnlich und nahe, darin sind sie umfaßt von der großen Tradition des französischen Schrifttums, welches immer ein Ideenlaboratorium war, worin mit aller Kühnheit, und darum überzeugend, experimentiert wird. Aber groß und in ihrer ewigen Macht nicht anzutasten, erhebt sich die Frage nach dem Menschen, nach dem

unermeßlichen Geheimnis der einzelnen Seele, dem in jedem Einzelnen einmaligen Wunder des Geistes. Haß und Hohn, unerbittlich kalter und strenger Analyse sind wir begegnet, dem Schmerz und der Verzweiflung — aber auch der Hoffnung, dem Glauben an den Menschen, dem Geist der Kameradschaft und Brüderlichkeit. Es sind immer alle Mächte am Werk, die schöpferischen, die bewahrenden, die zerstörenden. Und wenn wir der Hoffnung nie allein vertrauen mögen, so werden wir doch ihrer Stimme uns nie ganz verschließen; denn in Frankreichs dunkelster Zeit hat ein Dichter von den leuchtendsten Liebesgedichten geschrieben. Man darf beinahe von einem Wunder sprechen. Es ist Aragon; er hat aus Liebe zu einer Frau und zu seiner unglücklichen Heimat Verse geschaffen, in denen das Bedrängendste lebt, das menschliche Herz in seiner Hingabe. Seine Liebeserklärung ist das Gegenstück zu Malraux' Erklärung der Brüderlichkeit; beide vereint künden von einem Inbild, an welchem vollkommen schöne Menschlichkeit sich offenbaren will.

O mon amour, ô mon amour, toi seul existes
A cette heure, pour moi, du crépuscule triste
Où je perds à la fois le fil de mon poème
Et celui de ma vie et la joie et la voix,
Parce que j'ai voulu te redire je t'aime
Et que ce mot fait mal quand il est dit sans toi.