

ANDRÉ GIDE

ZUM 60. GEBURTSTAG DES DICHTERS AM 22. NOVEMBER

VON K. H. RUPPEL

Europa freiert in dieser Lage einen Dichter, der mit einem einflussreichen vierzigjährigen Lebenswerk, das Episches, Dramatisches, Philosophisches und Kritisches umfaßt, nach kaum recht zu überschauen ist. Obschon seit vielen Jahren Bücher vorliegen, die man als Romane bezeichnen mußte, hat André Gide selbst erst eines seiner letzten Werke, die vor zwei Jahren zuerst in der Nouvelle Revue Française veröffentlichten Fälschmünzer, als seinen „ersten Roman“ bezeichnet. Aber auch dieses großartige Buch war vielfach genug, es ging nach Form und Gehalt weit über den Typ „Roman“ hinaus, es schien ihn andererseits noch nicht zu erreichen, es war — fremd genug in der französischen Literatur — ein Buch des Werdens fast im Wilhelm Meisterschen Sinne, Grund genug, daß es einen literarischen Meinungsstreit entzesselte, der in Frankreich heute noch nicht verstummt ist, ja aus Anlaß des Geburtstages des Dichters wieder neu aufgefressen sein dürfte. Gide hat sich zu Goethe, Nietzsche und Dostojewski als seinen Lehrern und Führern bekannt, er hat ein sehr nahes und inniges Verhältnis zur Musik, insbesondere zu Beethoven und der deutschen Romantik — und so gibt es sehr viele Franzosen, denen sein nach „Osten“ gewandtes geistiges Antlitz fremd und unfranzösisch erscheint wie das Romän Hollands. Umgekehrt ist es den Deutschen, die in Gide die typischen Züge des französischen Intellektualismus, einer sehr kühlen, sehr bedachten Traditionalität und einer sich häufig im Abstrakten bewegenden denkerischen Leidenschaft gewahren, schwer, ein Verhältnis zu Wesen und Werk dieses Dichters zu finden.

Gerade zur Vollendung seines sechsten Lebensjahrzehntes erscheint des Dichters Selbstbiographie *Stirb und Werde* (Übersetzt von Ferdinand Hardekopf, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, die die deutsche Gesamtausgabe der Werke Gides herausbringt.) Dieses Buch, eine Confessio, deren Schönheitslosigkeit durch das außerordentliche Verantwortungsgefühl des Autors bedingt ist, ist in höchstem Maße aufschlußreich. Man erfährt, wie die Anlagen dieses Charakters in der puritanischen Atmosphäre des früh vaterlosen protestantischen Elternhauses sich entwickeln. Man gewahrt die Begegnung dieser dem Schönen leidenschaftlich aufgeschlossenen Natur mit der sinnlichen Pracht und dem Schönheitskult der katholischen Umwelt, aus der sich das Widersprüchliche und Vieldeutige des Gideschen Geistes ergibt. Man kann die Bekenntnisfreude und Bekenntnisstärke Gides, die ihm sein ganzes Leben lang unverändert bleiben (und die ihn zum Beispiel in seinem in Frankreich heftig befehdeten Buch *Voyage au Congo* zwingen, die Mißstände, die Brutalitäten und Gransamkeiten der französischen Kolonialverwaltung schonungslos preiszugeben), nicht verstehen, ohne von seinem Protestantismus, der auch die Wurzel seines Individualismus ist, auszugehen. Er ist für Gide so entscheidend wie der Katholizismus für Paul Claudel, der Skeptizismus für Anatole France und der Psychologismus für Marcel Proust. Das protestantische Element ist es, das Gide nicht zu Ruhe, sein Werk nicht zu der Einheit kommen läßt, die die Folge eines als a priori gültig angesehenen und strenglich befolgeten Formgesetzes ist. Für einen so entscheidenden und kategorischen Denker wie André Gide heißt Protest sein nicht *adversus*, als kein Problem als gegeben, keine Wahrheit als entschieden anzunehmen, sondern sich jede Frage selbst neu zu stellen, alle Urteile und Tatbestände auf ihre Voraussetzungen zu prüfen, allen Glauben nur als Überzeugung gelten zu lassen. Schon der frühe Ästhetizismus Gides, in dem sich zur Zeit seines Anfangs der Einfluß der Symbolisten geltend machte, unterscheidet sich stark von dem katholischen Ästhetizismus etwa eines Huysmans; bereits in dem 1891 geschriebenen *Traité du Narcisse* meldet sich ein profanierender, kritischer Zug, der sich nicht bereifend läßt, in die Erlösung durch den „Schönen Schein“ einzuwilligen, denn die Form nur den Spiegel, nicht aber das Wesen der Dinge bedeutet. Das Erlebnis der umfassenden, grenzsetzenden und zusammenhaltenden Form begegnet dem analytischen Drang des modernen Geistes und erliegt ihm. Nach dieser ersten, für den jungen Dichter ungeheuren Niederlage eines ihm als ewig gültig dargestellten Kunstprinzips vor dem Leben kreist Gides ganzes Denken ständig um die eine Frage: *Wie ist das Leben künstlerisch gestaltbar, welche Wertkategorien, die der Geist zur Reglementierung des Lebens eronnen hat, sind vor dem Anspruch des Dichters, der das Leben mit geistigen Zeichen aussprechen muß, wirklich haltbar?* So kommt Gide auf der Suche nach einem Siegel für den großen, unfaßlichen und geheimnisvoll grenzenlosen Vorgang „Leben“ an die Morallehre, so wandelt sich der Kunstkritiker zum Moralkritiker.

Die Moralkritik ist eine Stufe, über die alle philosophischen Schriftsteller Frankreichs hinweg müssen: auf ihr begegnen sich so entgegengesetzte Geister wie der große fromme Pascal und der große Heide Voltaire. Gide konnte sich mit dem Gleichnis der Form nicht zufrieden geben; er wußte, daß zwischen der Erscheinung der Dinge und ihrem Wesen eine Leere sei, in der sein fragendes Denken, der Form schon überdrüssig und des Wesens noch nicht teilhaftig, ruhelos und vereinsamt schwebte. Der Zweifel, der bei Anatole France für aller Weisheit letzter Schluß galt, ist für André Gide der entscheidende Antrieb zu rastloser, immer erneuter Bemühung nach der Wahrheit. Er ist nicht nur in der Lehre, er ist auch von Natur aus ein Nachkomme Montaignes, dessen Skeptizismus er teilt, ohne in sein Epikureertum zu verfallen. Wer den in diesem Jahre in der Nouvelle Revue Française, deren geistiger Begründer André Gide gewesen ist, erschienenen Aufsatz „*Suivant Montaigne*“ gelesen hat, der weiß, daß der Moralismus für Gide nicht nur eine literarische Entwicklungsstufe, sondern eine Grundhaltung seines Wesens bedeutet. In so weit auseinanderliegenden Werken wie dem *Vegeterroman* Die enge Pforte, der 1909, und in der *Novelle* Die Pastoralsonfönie, die 1919 geschrieben ist, finden sich dieselben Gedanken, dieselben Ziele, dieselben ethischen Forderungen. Zu der denkerischen Strenge und dem moralischen Rigorismus Montaignes kommt hier noch ein anderer Zug hinzu, der für Gide sehr bezeichnend ist: das tiefe und heilige Mitleid, das das gewaltige Erlebnis Dostojewskis in dem Dichter entzündet hatte und von dem er in seiner großartigen Studie über den Russen Zeugnis ablegt. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß Gide der eigentliche Wegbereiter Dostojewskis in Frankreich gewesen ist.

Gide ist kein „Handlungsdichter“. Seine einzige Leidenschaft ist das Denken, darum gestalten seine Bücher viel weniger Schicksale, als sie Charaktere deuten. Die beiden zuletzt genannten Werke, Die enge Pforte und Die Pastoralsonfönie, behandeln beide den gleichen Gegenstand, den Verzicht des

Menschen auf Liebe, wenn das geliebte Wesen durch außerweltliche Bindung nicht erreichbar ist. Man hat aus diesem Problem eine Neigung, ja sogar vielleicht eine Aufforderung zu *Ascese* herabzulesen wollen — mir scheint mit Unrecht. Ganz abgesehen davon, daß Gide mit andern Werken sinnliche Fülle und Dichte beweisen, ja daß er in den Fälschmünzern die Sinnlichkeit, wenn auch in ihrer höchsten, vergeistigten Form, nicht als den zugehenden Eros der Liebe, sondern als den vollendenden der Freundschaft, gepriesen hat — ganz abgesehen davon ist der katholische Gedanke der *Ascese* in Gides Werk nur einmal ausgesprochen, und zwar als Nebenthema in der Pastoralsonfönie —, mit der deutlichen Gebärde der Enttäuschung, der Resignation, also nicht als Ziel, sondern als Flucht. Es ist dieselbe Müdigkeit oder Bitterkeit am Leben, die in dem 1902 entstandenen Roman *Der Immoralist* den Helden Michel aus der moralischen Orthodoxie seines europäischen Lebens in den sinnlichen Glutrausch des Orients Sinesen läßt — es sind die beiden Wege, die der fanatische Sineser von je gehen mußte: der Weg des Genusses und der Weg der Erkenntnis.

Wenn Gide mit den bisher genannten Schriften gewissermaßen zwei Methoden, so den Sinn des Lebens herauszukommen, analysiert hatte, so versuchte er mit den prachtvollen *Nourritures Terrestres* einen andern Weg, der nicht mehr analytisch, sondern intuitiv ist. Sein Ziel ist weder Genuß noch Erkenntnis, sondern die fromme und demütige Hinnahme des reinen Seins der Welt, eine Haltung, die den lateinischen Elementen des Gideschen Geistes am meisten entspricht und die im Grunde nichts andres als die ewige Wirkung der Antike auch auf einen Dichter wie André Gide beweist. Es ist vielleicht eine seiner glücklichsten Lebenszeiten gewesen, als er dieses naturfromme und weltliebende Buch schrieb, das durdströmt ist von der reinen Wirkung der geheimnisvollen, nicht ausserbaren und lautlosen Kräfte der Erde und das im Zauberrann der Magie des Daseins die quälende Frage nach seinem Sinn verliert. Es ist die Geborgenheit der Seele, die in den *Nourritures Terrestres* den fragenden Geist zur Ruhe kommen läßt — hier vielleicht kann man mit größerem Recht von einer katholischen Phase im Werk André Gides sprechen.

Der Dichter Gide ist ohne den Kritiker Gide nicht zu verstehen, den man am besten in den beiden Bänden *Prétextes* und *Nouveaux Prétextes* kennenlernt. Die Klarheit des Urteils, die Sicherheit der Formulierungen und die wahrhaft schöpferische Kraft der Kritik, die die literarischen Studien André Gides auszeichnen, haben die französische Literaturkritik überhaupt aufs stärkste beeinflußt. Der außerordentliche Rang, den gerade die Nouvelle Revue Française darin einnimmt, ist eine Wirkung des Gideschen Vorbilds, und nirgend ist sie schärfer und überzeugender zum Ausdruck gekommen als in den *Études* von Jacques Rivière, dem allzulebhaft verstorbenen Redakteur der *N. R. F.*, der bis zu seiner Wendung zu Claudel (und damit zum Katholizismus) Gides Geist am reinsten verkörperte, und in den berühmten Reflexions von Albert Thibaudet, die zu den klassischen Dokumenten der französischen Literaturkritik gehören. Wenn Ernst Robert Curtius von Thibaudet *simul* gesagt hat, für ihn sei die jahrzehntelange blutige Fehde zwischen Klassik und Humanität erledigt, da sich ihm beides gleich sinnvoll in die französische Tradition einfüge, so ist dieselbe Anschauung bei Gide festzustellen. Nicht zuletzt beruhen darauf natürlich die Angriffe nationalistischer Kritiker, denen, wie eingangs schon angedeutet, zumeist Fremdländisches in seinem Wesen zu hausen scheint und die in den germanischen oder slawischen Bestandteilen dieser reichen und vielfältigen Natur schon so etwas wie Verrat am lateinischen Geist wittern. Man brandt diese Kritiker nicht wichtig zu nehmen; die Entwicklung geht über sie hinweg, und wenn sie auch in den einzelnen Persönlichkeiten ganz verschieden gefügt sind, die aus dem rein lateinischen, traditionellen in eine neue, entschiedene europäische Form stoffenden Kräfte bei Gide, Rolland und Bergson — um nur die wichtigsten Träger dieses neuen französischen Geistes zu nennen — sind im Grunde die gleichen. Gide selbst hat aus Anlaß des Vordringens Dostojewskis in Frankreich das bedeutsame und kühne Wort von der „*Liquidation des influences méditerranéennes*“ gesprochen.

Es wäre aber falsch, wollte man die lateinischen und klassischen Elemente des Gideschen Geistes überschauen oder nur gering achten. Ein Buch wie die vor kurzem in deutscher Übersetzung erschienene *Schule der Frauen* (ebenfalls Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart), das ganz auf der gedanklichen Analyse einer Ehe und der didaktischen Erweiterung der aus dieser Analyse gewonnenen Erkenntnis zu einem „Schulbeispiel“ beruht, ist in der peinlichen Genauigkeit der psychologischen Zergliederung, der methodischen Strenge, mit der hier Klärung gesucht wird, nicht zuletzt in der meisterlichen Disziplinierung der Gefühle, die einem erkenntnistheoretischen Ziel zuliebe bis aufs äußerste ihrer Tragfähigkeit geprüft werden, so rein französisch, wie es die rationalistischen Traktate des achtzehnten Jahrhunderts gewesen sind — freilich ohne den wunderbaren Humanismus André Gides. Man kann kein Buch finden, das den gleichen Gegenstand von allen den Zufälligkeiten einer „aktuellen“ Problematik befreite und ihn mit so ausschließlicher Hervorkehrung der grundsätzlichen Frage: *Wie sind die Forderungen der Ehe mit den Charakteren der Ehepartner in Einklang zu bringen?* erörterte. Gerade die *Schule der Frauen* ist ein so rein geistiges Werk Gides, daß man im Hinblick auf dieses Buch verstehen kann, wenn der Dichter die Fälschmünzer seinen „ersten Roman“ genannt hat. Denn die Fälschmünzer sind die große Auseinandersetzung des Moralisten Gide mit dem Künstler — des Moralisten, dem es um Klärung, des Künstlers, dem es um Verklärung geht, des Ethikers, dem die Realität unabwiesbar eine praktische moralische Entscheidung aufzwingt, und des Ästheten, der über der Gestaltung des dichterischen Bildes die praktische Aktivität ablehnen muß. Es ist ein meisterhaft angewandtes technisches Mittel zur Herausstellung dieses Problems, daß die Fälschmünzer das Werden eines Romans darstellen, daß sie der Roman eines Romans sind. Die kategorische und prinzipielle Natur Gides greift hier das Grundproblem aller dichterischen Gestaltung auf, die Frage: *Wie ist das Leben im Kunstwerk zu verwandeln?* Während alle früheren Bücher Gides verschiedene Methoden darstellten, durch die diese Verwandlung zustande gebracht werden kann, wird in den Fälschmünzern die Methode selbst untersucht. Der alte Anspruch des französischen Geistes, Klarheit zu gewinnen, Regeln für die Genesis des Kunstwerks aufzustellen — ein Anspruch, der für uns leicht als akademisches, um nicht zu sagen schulhaftes Vor-

haben erscheint —, wird von André Gide in einer völlig neuartigen Weise erfüllt. Das Ergebnis, zu dem Gide kommt, würde bei jedem andern Schriftsteller überraschen, es hat auch das Publikum in höchstem Maße überrascht; denn der Grundvorgang alles dichterischen Schaffens ist für den Autor der Falschmünzer nicht die Inspiration, sondern die bewußte Gestaltung. An keiner Stelle des Romans wird dieses deutlicher als in den Worten einer der Hauptpersonen, des Schriftstellers Edouard, über die Kunstform des von ihm geplanten Werks: „Was ich machen möchte, wäre so etwas wie die Kunst der Fuge! Ich sehe nicht ein, warum, was in der Musik möglich gewesen ist, in der Literatur nicht auch möglich sein sollte.“ Damit ist Gide auf dem Standpunkt des Klassizismus angelangt. Er hat mit seinem Kunstprinzip eine Sicherung gegen die Wirklichkeit gefunden, gegen die er sich nicht mehr wie in seinen symbolistisch-ästhetizistischen Frühwerken abschließt, sondern die er nun in ihren Wirkungen meistert, weil er ihre Beziehungen zu seinen Ideen geregelt hat. Das Thema „Leben“ hat in den Falschmünzern seine fugenhafte Form gefunden, der protestantische Dichter begegnet dem Vollender der protestantischen Musik: Johann Sebastian Bach.

Im letzten, in deutscher Sprache noch nicht erschienenen Buch André Gides, der Reise am Kongo, findet sich noch ein Bekenntnis, das diesen Überblick abschließen soll; es lautet: „Die Kunst schließt das Maßvolle in sich, das Ungehöire widerstrebt ihr. Eine Beschreibung wird nicht fernab von dadurch, daß man zehn für eins setzt. Man hat Conrad den Vorwurf gemacht, daß er in Taifun bei der Schilderung des Sturms das Stärkste hat unter den Tisch fallen lassen. Ich bewundere ihn im Gegenteil deswegen, daß er seine Erzählung gerade an der Schwelle des Grausigsten abbricht und der Vorstellung des Lesers freien Spielraum läßt, nachdem er ihn bis zu einem Punkt des Schrecklichen geführt hat, wo es nicht mehr weitergehen scheint.“ Auch damit ist Gides klassizistische Wendung besiegelt. Man muß sich hüten, darin eine nur französische Verengung des Gideschen Standpunkts zu sehen. Es ist kein Rückfall in einen einseitigen Latinismus, sondern das Gegenteil. Es ist der Aufstieg des Klassizismus zu europäischer Weite.