

2 Neue Rundschau

December 1926

29

LES FAUX-MONNAYEURS

von

ERNST ROBERT CURTIUS

Wenn ein Künstler vom Range André Gides, im Besitz einer Meisterschaft, die in nunmehr dreieinhalb Jahrzehnten gereift ist, uns ein neues Werk schenkt; wenn er, der Verfasser des „Immoraliste“, der „Porte Etroite“, der „Caves du Vatican“, der „Symphonie pastorale“, die „Faux-Monnayeurs“, diese schon rein äußerlich, durch ihren Umfang, gewichtigste seiner epischen Produktionen als seinen „ersten Roman“ bezeichnet (in der Widmung an Roger Martin du Gard) — so bedeutet das ein Ereignis, das dem Tagesbetrieb und den Modeaktualitäten der Literatur von vornherein entrückt ist. André Gide hat längst seinen Platz in dem Dutzend — oder sollen wir bis zu zwei Dutzend gehen — europäischer Autoren, die dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts sein geistiges Gesicht gegeben haben, jene geschichtlich fixierte Prägung, deren Umrisse um so klarer hervortreten, je mehr der anonyme „Zeitgeist“ der Epoche in das Nichts des Vergessens zurücksinkt. Darum ist das Erscheinen der „Faux-Monnayeurs“ (Paris, Gallimard) mehr als eine aktuelle, mehr aber auch als eine literarische Angelegenheit. In einem solchen Buch kreuzt sich der geistige Lebensweg eines Künstlers mit dem seiner Zeit und der in ihr zusammen, nebeneinander, gegeneinander stehenden Generationen.

Die banale Halbwahrheit, daß erst die Perspektive der zeitlichen Distanz eine richtige kritische Bewertung ermögliche; daß nur die „Nachwelt“ ein objektiver Richter sei — trifft, wenn überhaupt, für ein solches Buch zu. Denn unbewußt und unvermeidlich fließt in unser Urteil das unwägbare Fluidum der von uns gelebten, mit dem Dichter gelebten und noch in unser Heute fortwirkenden Vergangenheit ein. Wie war er, wie waren wir, als wir zum erstenmal von ihm ergriffen wurden? Was erhofften, was erwarteten wir von ihm? Wie sahen wir ihn, als wir zwanzig, als wir dreißig, vierzig Jahre alt waren? Alle diese Situationen und Stationen des Geistes werden wieder gefühlte Gegenwart, verschmelzen in einen irisierenden Äther — und nur durch ihn vermögen wir das Werk zu sehen. Es ist die Lage, in der ich mich vor den „Faux-Monnayeurs“ befinde — dieselbe Lage wie vor dem „Zauberberg“. Sie bedeutet keine Voreingenommenheit zugunsten des Dichters; eher vielleicht das Gegenteil. Sie kann den Betrachter ungerecht machen, wenn das Werk nicht der vorwegnehmenden

Erwartung entspricht, in der er ihm entgegengesehen, entgegengelebt hatte. Jedenfalls, er ist nicht unbefangen. Sein Eindruck, sein Urteil, bleiben zwiespältig. Man soll diesen Zwiespalt nicht verdecken; soll ihn anerkennen und aussprechen. Denn er gehört zu den Naturvorgängen des Geistes. Alle lebendige Kritik durchläuft eine Reihe organischer Phasen. Die Kritik der Jugend ist enthusiastisch oder dogmatisch. Die Altersgefahren der Kritik sind skeptische Toleranz; Indifferenz des Wohlwollens; oder auch Verlust der Schmiegsamkeit und Abstumpfung der Empfindungsfähigkeit. Wo ist die schmale Linie des reifen kritischen Sinnes, gleich weit von der schwärmenden Begeisterung des jungen Stürmers wie vom bloßen Registrieren dessen, der innerlich nicht mehr beteiligt ist? Es ist freilich leicht, diesen Fragen und Selbatanzweiflungen auszuweichen. Man braucht sich nur der Schwerkraft der Routine zu überlassen. Es soll nicht nur Kritiker, sondern auch Dichter geben, die das tun. Aber es ist eine Abdankung.

Man hat anlässlich der „Faux-Monnayeurs“ an Dostojewskij erinnert: eine jener absurden Verknüpfungen, die allenfalls in der Konversation erträglich sind. Wenn man einen Beziehungspunkt sucht, eine unterirdische Verwandtschaft gleichsam, an der das Besondere des Werkes sich klärt, so ist es — ich deutete es an — der „Zauberberg“. André Gide und Thomas Mann sind Künstler der Reflexion. Beider Schaffen zeigt den alternierenden Rhythmus von kritischer Erörterung und epischem Bilden. Beide geben um die Wende des fünfzigsten Jahres das langerwartete, gewichtige Buch, das die Summe einer künstlerischen Existenz zieht. Bei beiden ist der große Roman der Reife erwachsen aus der Kombination einiger intellektueller Motive und eines sorgfältig aufgeschichteten, bewußt gesammelten Bestandes von Anschauung und zeitgeschichtlichem Stoff. Beide sind Meister des Handwerks und lösen ihre Aufgabe mit dem überlegenen Können, das nur durch lange Zucht erworben wird. Bei beiden mehr Feinheit als Stärke, mehr Können als Müssen, mehr konstruktive Intelligenz als spontane Naivität. Der Deutsche ist treuherziger, metaphysischer, dichterischer. Der Franzose ist subtiler, neugieriger, psychologischer. Der Deutsche hat mehr Gemüt und mehr Ernst. Der Franzose mehr Spiel Freude und mehr Ironie. Beide sind Sprecher, nicht Beherrscher ihrer Epoche.

In den „Faux-Monnayeurs“ treten alle Themen von Gides früheren Büchern wieder auf, kombiniert in kunstvollster Verschlingung. Das

künstliche Gewirk dieser Thematik zu verfolgen, ist einer der großen Reize der Lektüre. Wie in „Paludes“ (1895) ein Schriftsteller auftritt, der „Paludes“ schreibt, so ist eine Hauptfigur der „Faux-Monnayeurs“ der Romanancier Edouard, der an seinem Roman „Les Faux-Monnayeurs“ arbeitet. Und wie in „Les Caves du Vatican“ (1914) der Mode-Autor de Baraglioul eine Romanidee erfindet – die Psychologie eines nur vom Spieltrieb bestimmten, „uneigennütigen“ Verbrechens – die ihm dann (durch Lafcadio's Aktion) von der Wirklichkeit präsentiert wird, die er aber in dieser Transposition nicht wiedererkennt, so in den „Faux-Monnayeurs“. Alle drei Bücher variieren das ironische, von der deutschen Romantik bevorzugte Motiv des Romandichters im Roman. Sie sind, jedes in seiner Art, der Roman des Romans. Aber damit verknüpft sich eine zweite Spiegelung. Der von Gide fingierte Autor fingiert eine Romanhandlung, die zugleich indiskreterweise vom Leben realisiert wird. Edouard will das Falschmünzertum im Geistigen darstellen – er denkt dabei besonders an seine Kollegen, an den Grafen Passavant zum Beispiel; das Motiv weitet sich ihm dann aus zum Thema der geistigen Inflation und des Währungsverfalls. Da führt ihn der Zufall auf die Spur einer höchst realen Falschmünzerbande – eine peinliche Störung, die er sich fernzuhalten sucht. Die brutale Wirklichkeit eines fait-divers verdirbt ihm die Freude an seinem subtil erdachten Motiv. Das Leben produziert in höchst taktloser Art Tatbestände, die der Idee vorgreifen und sie in die triviale Atmosphäre einer Kriminalsache hinabziehen. Es durchkreuzt aufs ärgerlichste die künstlerische Konzeption und die schriftstellerische Existenz.

In seiner Frühzeit hatte Gide den Mythos des Narciss (1892) dargestellt, der die Symbolisten des Jahrhundertendes viel beschäftigte; den auch Valéry dichterisch gestaltet hat. Dieser Mythos ist das Symbol der Spiegelung und der Selbstbespiegelung; Symbol zugleich jener Geistigkeit, die niemals den Kontakt mit der Wirklichkeit gewinnen kann. Aus diesem Narcissus-Schicksal, das der junge Gide pathetisch und sentimental nahm, hat der reife Künstler die ironischen Spiegelungsreflexe gewonnen, die er in immer reicherer Variation in seinen Romanen, zuletzt in den „Faux-Monnayeurs“ verwertet. Man muß die psychologische Wurzel dieser Motive wohl in einer eigentümlichen losen Beziehung zu der gemeinhin als „Wirklichkeit“ geltenden Seinsregion suchen, in einer Instabilität der „fonction du réel“ (Janet). In einem 1925 in beschränkter Auflage erschienenen schmalen Bändchen „Caractères“, das Einfälle, Motive, kri-

tische Aperçus verzeichnet hat, sagt Gide: „Certains jours, à de certains instants, je perds complètement la notion de la réalité. Il me semble qu'au premier faux pas, je vais passer de l'autre côté du décor*.“ Diese Selbstausage erklärt vieles. Sie entspricht jener Relativierung des Realitätsbewußtseins, das den echten Erlebniskern des „surréalisme“ ausmacht; und die als nicht mehr wegzuerklärender Bewußtseinsbestand übrigbleibt, wenn man von dieser jüngsten literarischen Bewegung alles abzieht, was Bluff und Theater ist.

Daß Daseins und Jenseits, Wirklichkeit und Überwirklichkeit heute in einer neuen Relation erlebt werden; daß sie einander nahegerückt sind wie Vorder- und Rückseite einer Münze, wie zwei Flächen eines Würfels; daß eine Drehung genügt, um hinüberzutreten in „das Andere“, — das ist eine Tatsache, die man nicht mehr als individuelle Anomalie abtun kann. Sie ist Teilausdruck der Bewußtseinswende, die sich heute vollzieht. Die moderne Physik hat den Begriff der Materie aufgelöst. Die moderne Psychologie verflüchtigt den massiven Wirklichkeitsbegriff der letzten Jahrhunderte.

Damit ist der Kunst ein neuer Zugang zum Übernatürlichen eröffnet. Das Übernatürliche ist hier freilich nicht als transzendentes Reich mystischer Erfahrung, nicht als überhimmlischer Ort der platonischen *Ideas* oder der religiösen Wahrheit zu verstehen, sondern als eine neue Dimension der Existenz, die dem Spiel, dem Traum, der Dichtung, dem Lebensgefühl offensteht und an sich noch keine Entscheidung glaubensmäßiger Art fordert. In den Versen moderner Dichter begegnen wir wieder Engeln — aber Engeln einer ganz neuen Art. Sie sind sozusagen unverantwortlich, sind eben einfach da wie Pflanzen und Tiere. Rimbaud hat sie zuerst gesehen. Viele andere nach ihm.

Gide hatte schon in den „Caves du Vatican“ ein Wunder in die Handlung verflochten. In den „Faux-Monnayeurs“ wird das Übernatürliche wie ein selbstverständliches Datum der Erfahrung verwendet. Der Teufel ist ein oft zitierter Akteur des Romans. An entscheidenden Stellen (z. B. im 16. Kapitel des ersten Teils) wird die psychologische Motivierung beiseite geschoben, um der Dämonologie den Platz freizugeben. Wir wundern uns dann nicht, wenn Bernard im Luxembourg-Garten von einem Engel angesprochen wird. „Bernard n'avait jamais vu d'anges, mais il

* In den „Caves du Vatican“ wird der lächerliche *Fleurissoir* mit dieser Labilität des Wirklichkeitsbewußtseins ausgestattet.

n'hésita pas un instant, et lorsque l'ange lui dit: Viens!, il se leva docilement et le suivit. Il n'était pas plus étonné qu'il ne l'eût été dans un rêve. Il chercha plus tard à se souvenir si l'ange l'avait pris par la main; mais en réalité ils ne se touchèrent point et même gardaient entre eux un peu de distance" (S. 438). Von einer andern Figur des Romans heißt es: „La culture positive de Vincent le retenait de croire au surnaturel; ce qui donnait au démon de grands avantages“ (S. 183).

In Gides seelischer Entwicklung ist der streng biblische Protestantismus Frankreichs eine bestimmende Macht gewesen. Die „Porte Etroite“ (1910) bezeugt es deutlich genug. In den „Faux-Monnayeurs“ scheint das religiöse Moment, das dem frühen Gide wenn nicht als Besitz, so doch als Problem und Heilsfrage immer gegenwärtig war, völlig zersetzt. Die Pastorenfamilie Védel-Azais wird mit unverhüllter Feindseligkeit geschildert. Heuchler, Selbstbetrüger! Die Atmosphäre dieses Hauses ist dem Autor unerträglich – bis zur Empörung des Geruchssinnes. In dem alten Klavierlehrer La Pérouse zeichnet Gide die erschütternde Figur des Greises, der nach einem ganzen Leben frommen Christenwandels seelisch scheitert und in melancholischer Blasphemie untergeht. Gott hat ihn betrogen! Gott spielt mit den Menschen wie die Katze mit der Maus. Wir setzen alles Schlechte im Leben auf Rechnung des Teufels: weil wir sonst nicht die Kraft hätten, es Gott zu verzeihen. Aber in Wirklichkeit sind Gott und Teufel dasselbe.

Der Supranaturalismus der „Faux-Monnayeurs“ ist also nicht religiöser Art. Er ist unchristlich, antichristlich. Er fungiert als Ersatz eines erstorbenen Glaubens – ein Ersatz, über dessen Wert Zweifel erlaubt sind. Das ist hier nicht zu erörtern. Aber der Vorgang gehört zur Charakterisierung von Gides geistiger Persönlichkeit. Wir verzeichnen ihn mit derselben Empfindung, die Gide leitete, als er in dem „Hommage a Marcel Proust“ von dem Erstlingswerk des großen Toten sagte: „Je m'étonne de trouver, dans ces pages-ci, un ordre de préoccupations que Proust, hélas, abandonnera complètement par la suite – et qu'indique suffisamment cette phrase de ‚l'Imitation de Jésus-Christ‘ qu'il épingle en épigraphe: „Les désirs des sens nous entraînent ça et la, mais l'heure passée que rapportez-vous? des remords de conscience et de la dissipation d'esprit.“ –

Der Verfasser der „Porte Etroite“ ist auch der des „Immoraliste“. Was uns an ihm ergriff, war das Drama der ringenden Seele; die Pathetik des Menschen, der Gott suchte, auch nachdem er mit dem Puritanismus einer

Überlieferung gebrochen hatte, da ein Freier und Wahrer sich nicht unterwerfen kann. Er war religiös noch in seinem Immoralismus, weil noch seine sinnlichsten Ekstasen Ausdrucksformen großer Sehnsucht waren. Sein Liebesdrang zu allem Erdenglück war beseelt und fromm. In dem Brennen seines Durstes waren Freudensuche und Heilsstreben noch geeint. Der Verfasser der „Faux-Monnayeurs“ ist ein anderer geworden. Hier spricht nicht mehr die „Seele“. Der Schmelz ist zerstoßen. Das Ringen ist aufgegeben. Die faustische Sehnsucht ist erstorben. Was bleibt? Neugier. Der Psycholog, der Experimentator, der Immoralist hat gesiegt.

„Werde, der du bist“ – das war der ethische Imperativ Gides. Seine Moralkritik wollte einer neuen, wahrhaftigen Ethik den Weg bahnen. Ihre erste Forderung war: Aufrichtigkeit, Verwirklichung der individuellen Wesenheit, die einem jeden eingeboren ist und die zu oft durch Konvention und falsche Anpassung erstickt wird. Aber diese Emanzipation der Persönlichkeit hat doch nur Sinn, wenn sie sich vollendet in einem individuellen Gesetz, in einer schöpferischen personellen Wahrheit.

Aus den „Faux-Monnayeurs“ gewinnen wir den Eindruck, als sei dieser abschließende Sinn der Selbstverwirklichung dem Autor entschwunden. Die berechtigte Abwehr gegen vorzeitige Festlegung scheint sich in endgültigen Verzicht auf Ausprägung des eigenen Lebensgehaltes umgesetzt zu haben. Jeder Entscheidung ausweichen, sich jeder Bindung entziehen, alle Formung verschmähen – kann diese ahasverische Unrast und Unseligkeit noch eine sittlich-seelische Wegweisung bedeuten? Es ist eine Flucht nicht mehr in irgendwelche Freiheit, es ist Flucht um der Flucht willen.

Es ist, als ob Gide solche Einwendungen vorgefühl hätte, wenn er Laura Douviers für Edouard Partei nehmen läßt. „Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Vous le connaissez depuis trop peu de temps pour le juger. Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir . . . c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer.“ Aber ist diese Apologie überzeugend?

Die „Faux-Monnayeurs“ sind ein Kunstwerk, keine Konfession. Eine Kritik, die etwa in der Figur Edouards Analogien mit der Person André Gides suchte, wäre nicht nur unberechtigt, sie wäre unverzeihlich. Aber vom künstlerischen und psychologischen Standpunkt aus dürfen wir den Charakter Edouards analysieren, der in dem Roman so prädominiert; der

allerdings auch gelegentlich als Opfer für Gides Ironie dienen muß. Viele Züge dieser Figur gemahnen an die Literatenkarikaturen, die man in „Paludes“ findet. Wir dürfen sicher eine ironische Intention Gides in gewissen Äußerungen erblicken, die er Edouard in den Mund legt; in einer Definition zum Beispiel wie der folgenden: „Je crois que j'appelle lyrisme l'état de l'homme qui consent à se laisser vaincre de Dieu.“ Aber dann wechselt die Perspektive wieder, und wir finden in Edouards Tagebuch Theorien, die uns zu sehr an frühere Betrachtungen Gides erinnern, als daß wir sie als Eigengewächs Edouards betrachten könnten. Immer wieder taucht das Problem der Aufrichtigkeit auf. „Que cette question de la sincérité est irritante!“ Für Edouard hat das Wort „Aufrichtigkeit“ seinen Sinn verloren, weil sein Ich beständig variiert. Es kann ihm geschehen, daß er abends das Wesen nicht wiedererkennt, das er am Morgen war. Wenn es keine Kontinuität der Person gibt, gibt es auch keine Aufrichtigkeit. Um sich selbst treu zu sein, muß man sich untreu werden. Flugsand der Seele! Nichts ist beständig als der Wechsel. Nur in der Einsamkeit erfährt Edouard bisweilen die Identität seiner Person, die Konstante seines Wesens. Aber dann hat er gleich das Gefühl, daß sich sein Lebensrhythmus verlangsamt, daß er stillsteht und zu sein aufhört. Gradlinige Entwicklung, „Folge“ im goethischen Sinne, scheint ihm nur erreichbar auf Kosten der Natürlichkeit und der Spontaneität. Als er jung war, faßte er Entschlüsse, die er für tugendhaft hielt. Es lag ihm weniger daran, der zu sein, der er war, als der zu werden, der er sein wollte. Jetzt sieht er die Dinge anders, und die Unentschlossenheit scheint ihm das Geheimnis des Nicht-Alterns zu bergen.

Gides Roman will „Ideenroman“ sein, was nicht mit „Thesenroman“ zu verwechseln sei. Gleichviel! Der Ideenroman provoziert Ideenkritik.

Gides Irrtum – wenn es erlaubt ist, das zu sagen – scheint mir darin zu liegen, daß er die geistige Attitüde der Pubertät zur Norm des gesamten Lebenszyklus macht. Der Zauber des Bios, der Rausch des Elan vital macht ihn blind für die Ordnung der Gezeiten, für die Hierarchie der Lebensepochen, für die Gesetzlichkeit des Geistes. Sie kreuzt sich mit der des Organischen, aber sie ist autonom und darf sich der Periodik der Vitalität nicht unterordnen. Brownings Rabbi Ben Ezra ist der Wahrheit näher:

Grow old along with me!

The best is yet to be,

The last of life, for which the first was made.

Jugend und Alter, Glut und Licht, Wirrung und Wissen fordern einander und gehören zusammen. Wer immer jung bleiben will, hat der Jugend nichts mehr zu sagen. Der junge Bernard bittet Edouard um Rat und Hilfe. Und die Antwort lautet: „Je n'ai pas à vous en donner. Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant.“ Kann das der Ertrag einer lebenslänglichen Bemühung um Revision der moralischen Werte sein?

Edouard notiert in seinem Tagebuch: „Mon cœur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui . . .“ Aber wie steht es mit dieser Sympathie? Gewiß ist Edouard fähig, Unglücklichen zu helfen. Er nimmt sich des alten La Pérouse an, er verspricht ihm Erfüllung seines höchsten Wunsches: ein Zusammentreffen mit seinem dreizehnjährigen Enkel Boris, den La Pérouse nie gesehen hat, weil seine Frau, mit der er in Unfrieden lebt, es stets zu verhindern wußte. Edouard unternimmt die Reise nach Saas-Fee, wo Boris unter Leitung einer polnischen Ärztin eine Kur durchmacht. Der arme Junge ist schwer neuropathisch. Gide hat hier einen Fall von Psychopathologie der Pubertät erschütternd und meisterlich dargestellt. Edouard bringt den kleinen Boris nach Paris. Er führt ihn zum Großvater. Aber was soll man dazu sagen, daß er ihn in der Pension Védel-Azais unterbringt, daß er ihn dort läßt, obwohl er wissen muß, wie gefährlich für Boris dieses Milieu ist, wo die heuchlerische Bigotterie der Eltern sich mit der Perversität einer verderbten Jugend mischt? Freilich gesteht sich Edouard, daß die Desintegration seiner Person in ihm das Bewußtsein der Verantwortlichkeit vernichtet habe. Aber solche Resultate der Selbstanalyse dürfen doch nicht ins Spiel treten, wenn es sich um Rettung und Heilung eines schwer bedrohten Kindes handelt. Natürlich geht Boris in diesem Milieu zugrunde. Er wird von ein paar älteren Klassengenossen, die ihn zum Opfer auserkoren haben, zum Eintritt in einen Selbstmörderverein verführt. Er wird das Opfer seines kindlichen Ehrbegriffs und schießt sich im Klassenzimmer tot. Und wie reagiert Edouard auf dieses tragische Ereignis? Als Literat. In seinem Tagebuch reflektiert er: „Je ne me servirai pas pour mes Faux-Monnayeurs du suicide du petit Boris; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis, je n'aime pas les fait-divers. Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel . . . Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve; mais non point qu'elle la précède. Il me déplait d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une indécence, car je ne

m'y attendais pas.“ Die Eitelkeit des Literaten wird hier zu einer monströsen Unmenschlichkeit. Und noch einmal: wie steht es mit der Sympathie, deren Edouard sich rühmt?

Wir freuen uns, daß Gide (in dem Kapitel „L'auteur juge ses personnages“) sich mit großer Schärfe über Edouard ausspricht. Er findet ihn empörend – mit Recht. Aber doch gibt er ihm dann wieder Eigenschaften, die ihn sympathisch machen sollen. Er deutet uns an, daß es für den jungen Olivier die Rettung und die besteliegendste Lebenserhöhung bedeutet, als er sich von Passavant freimacht und in die Arme Edouards flieht. So entsteht im Leser eine Unsicherheit über die Meinung des Autors, die sich künlerisch kaum rechtfertigen läßt.

Aber dürfen wir die Faux-Monnayeurs mit den Maßstäben des klassischen Romans messen? Wir sollen es nicht, wir können es nicht, wenn wir der Intention des Autors folgen. Allerdings nennt Gide sein neuestes Werk mit betonter Absicht „Roman“, aber dieser Roman ist eben etwas ganz anderes als das, was man früher Roman nannte. Schon Julius de Baraglioul sagte: „Rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui.“ Und über Edouard wird uns mitgeteilt: „Il songe au roman qu'il prépare, qui ne doit ressembler à rien de ce qu'il a écrit jusqu'alors.“

Edouard bevorzugt die Romanform, weil sie die gesetzloseste aller literarischen Gattungen ist – „lawless“ nennt er sie: mit einem Ausdruck, den Gide liebt und den er schon in den „Caves du Vatican“ mit einem besonderen seelischen Akzent versehen hatte. Edouards Theorie des Romans läuft hinaus auf eine Negierung, besser: auf eine Überwindung des Romans. Viele Funktionen, die bisher der Roman verwaltete, hat das Kino übernommen: die äußere Handlung, „les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes“. Der Roman hat sich damit nicht mehr zu befassen. Vielleicht muß er auch die Beschreibung und den Dialog über Bord werfen. Befreit von diesem Ballast wird er einen neuen, tieferen Sinn verwirklichen können. „Le roman s'est occupé des traverses du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, des rapports sociaux, du conflit des passions, des caractères, mais point de l'essence de l'être.“ Er muß dem Realismus und der Wiedergabe des Lebens entsagen. Weder der französische, noch der englische, noch der russische Roman hat das bisher getan. Der Roman wird sich von der Beugung unter die Wirklichkeit lösen, um nur noch Ausdruck der geistigen Reflexion über das Leben zu werden. Edouard plant, seinem Roman

alles einzuverleiben, was sein Denken und seine Erfahrung ihm jeweils darbieten (und so hat Gide den Faux-Monnayeurs biologische Erörterungen, Betrachtungen über die Psychoanalyse und ähnliches eingefügt). Der Roman gewinnt so eine potentielle Unendlichkeit. Am Ende müßte der Vermerk stehen: „pourrait être continué.“ Wenn der neue Roman überhaupt noch Roman bleiben soll, wird er allerdings ein Minimum dessen beibehalten müssen, was zu den Merkmalen des alten Romans gehörte. So wird notwendig ein Roman im Roman enthalten sein. Aber dieser primitive Roman, der Repräsentation des Lebens sein will oder zu sein vorgibt, — dieser Aktionsroman, wie wir ihn nennen wollen, wird im Rahmen des neuen, des wirklichen, des „Ideenromans“, wie Gide sagt, des „Überromans“, wie er auch heißen könnte, eben nur noch eine quantité négligeable, ein Gerüst für die freien Evolutionen der Intelligenz sein. Er wird gleichsam seiner Realitätsbedeutung entkleidet. Er rückt an die zweite Stelle. Er ist nicht mehr um seiner selbst willen da, sondern als Anhaltspunkt für die Reflexionen des Überromans. Das Interesse, das dieser Aktionsroman noch beanspruchen kann, liegt nicht mehr in ihm selber, sondern in der unvorhersehbaren Entwicklung, die er als Kristallisationskern des Überromans gewinnt. Auch in diesem Sinne ist die neue Romanform, die Edouard programmatisch skizziert, der Roman des Romans. Dem entspricht es, daß in Gides Werk das Tagebuch Edouards einen der wesentlichsten Bestandteile bildet.

Wir dürfen freilich auch in diesem Punkte — der Theorie des Romans — die Äußerungen Edouards nicht gröblich als solche von Gide deuten. Aber so viel ist doch sicher, daß die „Faux-Monnayeurs“ eines jener wenn nicht sehr zahlreichen, so doch in ihrer Bedeutung unverkennbaren und nicht zu unterschätzenden Symptome der Krisis sind, welche der Roman heute durchmacht. Ich will damit nicht sagen, daß der Roman der traditionellen Art zum Aussterben verurteilt sei. Er wird fort dauern wie das Theater, wie die Trambahn — wie eine Fülle von Institutionen, deren man sich noch bedient, weil sie einmal da sind. Aber die kommenden Formen des Geistes und der Kunst, die wir vorfühlen können, weil sie schon keimhafte Gegenwart sind, werden allerdings, das glaube ich, den Roman entweder fundamental umgestalten oder ihn ausschalten. Schon der letzte, ganz große europäische Romancier — ich meine Proust — hat ja aus dem Roman etwas ganz Neues gemacht: eine Form intellektueller Selbstheiligung und Selbsterlösung. Vielleicht werden Heiligkeit und Spiel die Pole sein, zwischen

denen das Bewußtsein der kommenden geistigen Führungsschicht schwingt. Beiden Haltungen ist gemeinsam, daß sie den Erdenernst, das Arbeitsethos, die bürgerlichen Werte verneinen. Die „Faux-Monnayeurs“ sind ein sublimes sprühendes Gedankenspiel. So gesehen bedeuten sie einen Gipfel heutiger Kunst. Diese Perspektive drängt sich jedenfalls zwingend auf. Aber auch sie wird nicht allen Aspekten des rätselvollen Buches gerecht. Denn es enthält Elemente ganz anderer Art: die Tragik des Menschentums (im Schicksal des alten La Pérouse oder der Frau Molinier); Gefahr, Abenteuerlust und Sehnsucht der Jugend (in Bernard und Olivier); die Tränen der Kreatur neben dem Lächeln der Ironie. Und so kann die Kritik einem solchen Buche gegenüber nur dasselbe sagen, was der Autor von seinem Roman: „könnte fortgesetzt werden.“

POLITISCHE CHRONIK.

von

SAMUEL SAENGER

I

Was ist's mit Thoiry? Rauch und Schall? Daß diese Frage gestellt werden konnte, ist nicht die Folge mißtrauniger Krittelsucht, wie überempfindliche Amtsstellen – das muß endlich einmal ohne Rücksicht gesagt werden – offenbar anzunehmen scheinen, sondern einer höchst ungeschickten Presseregie. Sie hat in unsere öffentliche Meinung die Vorstellung gepumpt, als seien auf dem idyllischen Ausflug der Herren Briand und Stresemann nach Thoiry die technischen Mittel festgelegt worden, ohne Verzug die deutsch-französische Verständigung in ihr endgültiges Stadium zu führen. Das konnte nichts anderes bedeuten, als daß nach den durchlaufenen Etappen London (Dawes), Locarno, Genf Hemmungen innerer und außenpolitischer Art zur Erreichung letzter Ziele nicht mehr zu erwarten seien. Was diese letzten Ziele für beide Teile sein müssen, darüber ist heute eine Erörterung überflüssig, zumal nach dem Eintritt in die Epoche der von den Wirtschaftsimperialisten von gestern mit Ungestüm betriebenen internationalen Produktionskartellierung und ihrer mit pazifistischem Übereifer geforderten politischen Verständigung.