Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 15 (1947-1948)

Artikel: Thomas Manns «Doktor Faustus»
Autor: Staiger, Emil
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758473

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: 09.12.2025

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

THOMAS MANNS «DOKTOR FAUSTUS»

VON EMIL STAIGER

Seit langem hat kein deutsches Buch die literarischen Kreise der Schweiz so mächtig erregt wie Thomas Manns neuer Roman, oder — wenn dieses Wort nicht am Platz sein sollte — wie das neue Werk des als Erzähler und Essayisten nun durch Jahrzehnte ununterbrochenen Schaffens bewährten Meisters: «Doktor Faustus, das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde»[1]. Was den Erfolg bewirkt, ist nicht nur die Sympathie mit dem größten Repräsentanten des freien deutschen Geistes, nicht die Autorität des Nobelpreisträgers, von dem Erlesenstes zu erwarten fast selbstverständlich scheint. Es ist ein Ereignis besonderer Art, wie es uns in den zwanziger Jahren hin und wieder noch zustoßen mochte, dann aber, im deutschen Sprachbereich zum mindesten, auf sich warten ließ: daß nämlich ein Buch nicht nur geliebt, bewundert und vielseitig anerkannt wird, sondern den Leser in ein neues Verhältnis zum Gegenwärtigen setzt, sein Bewußtsein vertieft und erweitert und so die heute fast vergessene Würde behauptet, die Lichtenberg einst dem Autor, dem «auctor», dem «Urheber» zuwies. Damit ist zugleich gesagt, daß der «Doktor Faustus» sich nicht einfach in die Reihe der früheren Werke Manns einordnet, daß ihm ein höherer Rang sogar noch in diesen hohen Rängen gebührt. Wir haben von den «Buddenbrooks» bis zum Josephsroman die ungemein kunstvollen, geistreichen Variationen des einen Themas «Tonio Kröger» verfolgt und insbesondere auch die sittliche Leistung eines Schriftstellers verehrt, der mit seinem Pfunde gewuchert hat wie keiner neben und wenige vor ihm. Doch schon die ersten Seiten des «Doktor Faustus» geben uns zu verstehen, daß es jetzt anderes, Größeres gilt und eine Leidenschaft am Werk ist, die vorauszusagen bei dem biblischen Alter des Verfassers wohl niemand die Kühnheit aufgebracht hätte.

Lose bleibt der Zusammenhang mit den alten Motiven zwar gewahrt. Die Geschichte des Musikers Leverkühn, dessen Genialität durch Krankheit ins Unerhörte emporgesteigert wird, wiederholt die Verbindung von Leiden und Größe, die Thomas Mann seit dem «Tod in Venedig» zur Lieblingsidee geworden ist, so, daß er sich ein anderes Künstlertum offenbar gar nicht mehr vorstellen kann. Aber diesmal

[1] Bermann-Fischer-Verlag, Stockholm, 1947.

handelt es sich um ein Leiden, das alle Erinnerung an die Künstlerpsychologie der Literatur nach dem ersten Weltkrieg hinter sich läßt und eine tiefere und vor allem unheimlichere Bedeutung gewinnt. Eine syphilitische Ansteckung, die nach Jahren immer rauschhafteren Schaffens am Ende zur Paralyse führt: das ist die Krankheit Nietzsches, und der Leser soll wissen, daß dem so sei. An vielen Stellen schimmert die Lebensgeschichte des Philosophen durch, der selber nicht erwähnt und so für Leverkühn gleichsam aufgespart wird: im Besuch bei den «Flatterröckchen», der bis in die Einzelheiten der Episode entspricht, die Nietzsche in seiner Jugend verstörte, in der ungesegneten Liebe, in der weltfernen Einsamkeit Pfeifferings, im Verhältnis zu Rudi Schwerdtfeger, das uns leise an Peter Gast gemahnt, in der Rückkehr des Gebrochenen zur Mutter. Ja, schließlich scheint der Name «Leverkühn», der auch sonst bemerkbaren Neigung zu symbolischen Namen entsprechend, unauffällig auf das «gefährliche Leben», das später so ominöse «vivere pericolosamente» zu deuten. Auch in der geistigen Haltung sollen wir offenbar Nietzsche wiedererkennen, in Leverkühns aristokratischem Hochmut, in seiner hochgezüchteten, überbewußten Spätlingsgelehrsamkeit, die eine Rebarbarisierung auslöst, in seiner Hybris, die das «Ecce homo» auf die eigene Existenz zu beziehen wagt.

Nietzsche wiederum steht für jene zweideutig-grandiose Entwicklung des deutschen Wesens überhaupt, die dann im 20. Jahrhundert, in den dreißiger Jahren, im zweiten Krieg sich zum eindeutig Fürchterlichen entschied. Daher der Titel «Doktor Faustus». Beide, Nietzsche und Leverkühn, sind Wiederholungen jenes Mannes, der mit Hilfe des Widersachers Magie treibt und wie kein anderer zum Symbol des deutschen Geistes geworden ist. Eine Geschichte der Vergiftung des deutschen Geistes, dargestellt an Leverkühn, der auf Nietzsche zurückweist und weiter zurück auf den Doktor Faust, so ließe das Thema sich formulieren.

Keineswegs soll die Vergiftung aber als biologische oder metaphysische Entschuldigung aufgefaßt werden. Sie ist das Werk einer Macht, die weiß, mit wem sie es zu tun hat, und ihre Versuche nicht auf ungefähr anstellt. Unmöglich, eine angemessene Vorstellung von der Behutsamkeit zu geben, mit der Thomas Mann den fatalen Verlauf beschreibt. Alle Linien laufen zusammen in der Mitte des Buchs, dem Gespräch, das Leverkühn mit dem Leibhaftigen führt. Mit einer Entschiedenheit, die ein offenes, dankbares Eingeständnis bedeutet, folgt Mann den Spuren Dostojewskijs und ahmt den Besuch des Teufels bei Iwan Karamasoff nach. Der Leser mag sich also sagen, es sei eine Halluzination. Zugleich wird aber — wieder wie bei Dostojewskij — dafür gesorgt, daß eine Art von Realität, die

wirksam-wirkliche, dem Gegenüber nicht abgesprochen werden kann. Leverkühn hat, bevor die Musik ihn ergriffen, Theologie studiert. Dieselbe Lust an der Gefahr, eine deutsche, hochmütige Lust, die ihn zum Studium nicht so sehr Gottes als des Satanischen verlockt, begegnet ihm nun auf Schritt und Tritt, in dem massigen Luther redivivus, der gröblich mit dem Bösen ficht, in dem Dozenten, der den beziehungsvollen Namen «Schleppfuß» trägt und jene verstohlene Neugier zum Dämonischen bekundet, die sich tiefenpsychologisch verbrämt, auch in den verstiegenen Diskussionen der akademischen Jugend — eine ganze Geistesgeschichte im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts wird ausgebreitet, eine Geschichte aber, die, wie Nietzsche auf den Dr. Faust, zugleich auf die älteren Epochen des deutschen Geisteslebens zurückweisen soll und wirklich, zum Beispiel mit Leverkühns Vater, dem dilettierenden Alchemisten, mit Kaisersaschern, seinem mittelalterlich geprägten Geburtsort, mit der musikalischen Tradition und vielen weiteren Bezügen ein mächtiges Bild des deutschen Wesens aufrollt, aus dem uns etwa das Antlitz Böhmes, Beethovens, der Romantiker nachdenklich und fragend entgegenblickt.

Hier sammelt Leverkühn die Erfahrungen, die ihn später befähigen, mit dem «wirklichen» Teufel zu sprechen. Denn an diesem deutschen Wesen ist überall der Versucher beteiligt. Damit wird es noch nicht verurteilt. Daß alle Kultur darin bestehe, das Dämonische nicht zu vertilgen, sondern begütigend einzubeziehen, betont sogar der humane Erzähler. Und also nehmen wir dieses von Gefahren umwitterte, dieses versucherische und versuchte Dasein hin mit jener unsicheren Bewunderung, die Europa immer wieder für «das Deutsche» aufgebracht hat. Nicht nur in literarischen und musikalischen Größen ist es zugegen. Es lebt und webt auch in der Landschaft, die Thomas Mann von Kalifornien aus so intim zu schildern weiß wie kaum in einem früheren Werk, dann in den Namen, die manchmal fast an Fischart und Jean Paul erinnern, und nicht zuletzt in dem Lutherdeutsch, dessen sich Leverkühn halb ironisch in gefährlichen Situationen bedient.

Auf diesem Hintergrund gewinnt die Vergiftung ihren symbolischen Sinn als Teufelspakt, der die Genialität zu ungeahntem Ausmaß, ins Verbotene und Unmenschliche steigert. So ist es bestellt mit Leverkühn. Wie aber sein Leben von Anfang an das Leben des deutschen Volkes in der Sphäre der hohen Kunst widerspiegelt, so scheint auch jetzt die ganze Oeffentlichkeit mit ihm vergiftet zu sein. Was vor der Begegnung mit dem Teufel in einem fragwürdigen Zwielicht blieb, enthüllt jetzt seine dämonischen oder eigentlich schon satanischen Züge. Es folgen Schilderungen der Münchner Gesellschaft nach dem ersten Weltkrieg, in Form eines Schlüsselromans, der stark

an Immermanns «Epigonen» erinnert. Dichter aus der Schule Georges, Politiker, die Sorels Lehre von der Gewalt verfallen sind, völkische Literaturhistoriker, Religionsphilosophen, die einer barbarischen Mythologie obliegen, der Kult des Primitiven, die Auflösung der bürgerlichen Sozietät — die ganze Vorgeschichte des dritten Reiches stellt sich dem Leser dar als Krankheit eines von altersher zum Gift versuchten Organismus. Der dies erzählt, der «Freund», den der Titel erwähnt, verfaßt den Bericht in den Jahren 1943 bis 1945 und flicht Bemerkungen über die jüngsten Ereignisse der Geschichte ein. Voraussetzungen und Ergebnis werden uns so gleichzeitig geboten. Jeden Vorgang, jedes Motiv beleuchtet das fahle Licht des Endes.

Der Zusammenhang mit Leverkühn wird freilich nicht immer klar. Wäre Leverkühn wirklich Nietzsche, so brauchte kein Wort verloren zu werden. Daß Nietzsche — sei es nun ein recht- oder mißverstandener — teilhat an den Gesprächen der Münchner Kreise, daß sie ihm alle verpflichtet sind im Reden und Handeln, ist ohne weiteres klar. Doch Leverkühn ist ein Komponist. In einem Buch, das so grundsätzlich das deutsche Wesen erörtert, schien der Musiker unentbehrlich zu sein. Nun sieht Thomas Mann sich aber genötigt, aus seinem Helden einen ziemlich literarischen Musiker zu machen. Er ist belesen, philosophiert und vertieft sich in die moderne Physik. Den theologischen Neigungen seiner Jugend bleibt er auch später treu. Dann schreibt er vorwiegend Vokalmusik, weil sich doch immerhin die Texte geistesgeschichtlich auslegen lassen. Kleists Marionettenaufsatz inspiriert ihn zu einer Puppenoper. Die Vertonung von Klopstocks «Frühlingsfeier» — mit dem Vers vom «Tropfen am Eimer» — dazu die kosmische Symphonie, die auf die «Frühlingsfeier» folgt, ergibt die Beziehung zu Nietzsches Vision des Universums im «Willen zur Macht». Die meisten Musiker dürften diesem Treiben mit einigem Mißtrauen zusehen und trotz der erstaunlichen Detailkenntnis, die Thomas Mann auch in den Fragen des musikalischen Handwerks bewährt, das Unbehagen nicht überwinden, daß hier ein verkappter Dichter am Werk oder daß Thomas Manns Idee der Musik doch allzusehr von einem gleichfalls ins Literarische zielenden Komponisten, von Richard Wagner, bestimmt sei. Werden dann allerdings Leverkühns Partituren ausführlich beschrieben, so mag man in der hochentwickelten Technik, den parodistischen Elementen, der eigentümlichen Verbindung von abstrakter Kontrapunktik und farbiger Instrumentation, von Delikatesse und Barbarei wohl ein gewisses Analogon zur Prosa des «Zarathustra» und zu den «Dionysosdithyramben» erkennen. Eine solche Musik aber gibt es kaum in dem Deutschland der letzten Jahrzehnte. Gustav Mahler scheint höchstens dem jüngeren Adrian Leverkühn nahezustehen. Mit Schönberg hat

er wenig zu schaffen, obwohl er am Ende seines Wegs zur Zwölftonreihe übergeht. An Hindemith ist erst recht nicht zu denken; eine so urgesunde Natur berührt sich an keinem Punkt mit jenem Künstlertum, das den Verfasser des «Tonio Kröger» einzig beschäftigt. Und Richard Strauß wird von Leverkühn selbst, nicht eben höflich, als «hochbegabter Kegelbruder» beiseitegestellt. Gerade der Titelheld scheint also nicht nach einem Modell gebildet zu sein. Der Dichter hat das Genie erfunden, das nach seiner Ueberzeugung die zeitgemäße Musik hervorbringt. Ist dies aber in einem sonst so dokumentarischen Buch erlaubt, wenn doch die deutsche Musik im allgemeinen andere Wege einschlägt? Es wäre zu einfach, «nein» zu sagen. Die Frage läßt sich erst entscheiden, wenn die andere beantwortet ist, nach welchem Gesichtspunkt Thomas Mann die Gestalten der deutschen Geschichte auswählt. Denn darüber kann kein Zweifel bestehen: er bietet bewußt ein einseitiges Bild. Da fehlt nicht nur die nüchterne Meisterlichkeit, wie sie etwa Hindemith eignet; auch jener gediegene Geist, der von Hugo von Hofmannsthal ausging, ist nicht vertreten, ebensowenig, wo doch so vieles zur Sprache kommt, die Phänomenologie, die in den zwanziger Jahren blühte und Deutschland Ehre bereitete. Und da sich in diesem 20. Jahrhundert die vergangene Geschichte spiegeln soll, dürfen wir außerdem sagen, daß auch jenes Deutsche nicht zu Wort kommt, das etwa durch Namen wie Lessing, Kant oder Schiller zu umschreiben wäre, und ebensowenig das hellste, herrlichste, das in Mozart und Goethe gipfelt. Denn auch die Faust-Motive verweisen weniger auf das Lebenswerk Goethes als auf die ältere Sage, die kein tröstlicher «Prolog im Himmel» eröffnet und keine sichere Aussicht auf Erlösung in himmlischen Sphären beschließt. Ja, man möchte meinen, Goethes «Faust» werde ausdrücklich widerrufen, wie Leverkühn in seiner Kantate «Dr. Fausti Weheklag», die sich auf das alte Volksbuch stützt, die «Neunte Symphonie» und mit ihr den Glauben der Goethezeit abschwört.

Die Auswahl ist so getroffen, daß nur das zweideutige, unentschiedene, versuchte und versucherische deutsche Wesen erscheint, und dann das eindeutig satanische, das die beiden letzten Jahrzehnte beherrschte. Deshalb muß Adrian Leverkühn Musik im Geiste Nietzsches schaffen, obwohl die jüngere deutsche Musik von Fragwürdigkeiten dieser Art kaum oder gar nicht betroffen und aus heilen Tiefen zu stammen scheint. Das «andere Deutschland», das lichte, das sich, bereichert mit nationalen Gütern, dem europäischen Geist anschließt und das Dunkle «begütigend einbezieht», es bleibt im großen und ganzen beschränkt auf die Person des Serenus Zeitblom, des humanistischen Gymnasialprofessors, des «Freundes», der die Geschichte erzählt. Ein liebenswürdiger, wenn auch keineswegs imponierender

Repräsentant, der immer ein zartes Verständnis aufbringt, schonende, aber ohnmächtige Kritik übt und sich als unzeitgemäß empfindet, ohne deshalb seinen humanistischen Idealen je untreu zu werden. Der Humanist steht einsam dem unhumanen Deutschland gegenüber — eine eindrucksvolle Konfrontation, die man sich aus kompositorischen Gründen gefallen lassen mag, obwohl eben deshalb das ganz einseitige Bild des deutschen Lebens entsteht. Immerhin erscheint gegen Schluß, gebenedeit und selig gepriesen, der kleine Nepomuk, dem, ähnlich wie in Hofmannsthals «Turm» dem «Kinderkönig», eine Erlösermission zugedacht scheint, der aber unter Leverkühns Basiliskenaugen erkrankt und stirbt. Die Figur ist so auffällig hingestellt, daß der Leser sie irgendwie einordnen muß. «Ja, der ist weither», sagt Leverkühn. Tatsächlich stammt der Knabe aus einer noch nicht dem Teufel verfallenen Welt. Er kommt aus der Schweiz — die freundlich als ein zwar minder interessantes, aber gesundes Land geschildert wird — und seine Sprache setzt sich aus Schweizerdeutsch und Mittelhochdeutsch zusammen. Niemand weiß, wo er sich das angewöhnt hat. Doch warum es so sein muß, ist einzusehen. Den Anfang des Buches beherrscht der Geist der Renaissance und der Reformation. Luthers Gestalt steht im Vordergrund. Mit Luthers Innerlichkeit und Luthers Teufelskämpfen aber hebt die Versuchung des deutschen Wesens an. Die Schweiz ist nicht davon berührt («Ihr habt einen anderen Geist als wir») und ebensowenig das Mittelalter mit seiner lauteren Hierarchie. Erlaubt sich nun Leverkühn einmal, selbst Zeitblom, den Humanisten, einen mittelalterlichen Menschen zu nennen, den Humanismus überhaupt als mittelalterlichen Geist dem verwegenen neuen Geist entgegenzusetzen, so dürfte diese Interpretation des «göttlichen Kindes» und seiner Sendung naheliegen und zugleich manche stilistische Eigentümlichkeit, so die Verwendung des Lutherdeutschen, erklären.

Aber wir reden schon wieder von Zeitblom, als wäre er wirklich eine konkrete Gestalt. Das ist nicht von vornherein ausgemacht und wird im Verlauf der langen Geschichte, die er erzählt, immer zweifelhafter. Eingeführt hat ihn Thomas Mann aus jener Skepsis gegenüber dem «Werk» als solchem, die Leverkühn gelegentlich äußert, bevor er orgiastisch wird. Endzeit bricht an. Die naive Lust am Vollkommenen und Geschlossenen ist ihr verwehrt. Der allzu klug und spöttisch gewordene Geist des Schöpfers setzt sich über die eigene Schöpfung hinweg, hält keine Perspektive mehr fest, bezweifelt die Leistung, ehe sie sich vollendet, und bringt es damit zustande, daß das Werk sich in Kritik auflöst. Wer dächte da nicht an den Josephsroman mit seinen mehrfachen Spiegelungen, mit seinen gebrochenen Lichtern, der Mischung von Ironie und mythischem Zauber, an dieses Werk, das,

seiner Bedeutung ungeachtet, kein «Werk» mehr ist, das sich ehrlicherweise unter der Hand in eine Kritik der Bibel und der archaischen Religiosität verwandelt. Allen Schwierigkeiten, die sich aus dieser Fiktion eines Epos bei ständig wacher Kritik ergaben, all den Doppelgriffkünsten und Spiegelgefechten ist Thomas Mann enthoben, indem er nun zwischen sich und seinen Gegenstand einen Erzähler einschiebt, einen Erzähler, den er zwar achtet, mit dem er sich vielleicht sogar gern identifizieren würde, aber doch nicht identifizieren darf, weil er, Thomas Mann, leider skeptischer, überlegener, leider moderner ist. Ein ganz beträchtlicher Gewinn, der insbesondere auch dem inneren Tempo des Buchs zustatten kommt und seine rasche Entstehung erklärt. Ist einmal Zeitblom eingeschoben, so sind keine einzelnen Vorbehalte und Relativierungen des Standpunkts mehr nötig. Wir nehmen die Geschichte zur Kenntnis; wir nehmen weiter zur Kenntnis, daß sie sich so, wie wir sie lesen, in den Augen des Humanisten darstellt, und sehen noch hinter dem Humanisten den in bedenklichem Schweigen verharrenden, ungebundeneren Geist Thomas Manns. Das erzeugt so etwas wie Polyphonie, die sonst dem Wort des Dichters versagt ist und die hier offensichtlich, Leverkühns modernerer Musik gemäß, das einst an Wagner orientierte Kompositionsprinzip, die Leitmotive der «Buddenbrooks», des «Zauberbergs», des Josephsromans ersetzt. Erzählt uns Zeitblom dann gar von anderen, die ihrerseits wieder etwas erzählen, was er durchschaut und kritisiert, er, der selber wieder von Thomas Mann durchschaut und kritisiert wird, so kann die Dreistimmigkeit sich wohl sogar zur Vierstimmigkeit erweitern, und es ergibt sich eine Situation, die, was gewiß kein Zufall ist, schon in Bühnendichtungen Tiecks vorkommt, das heißt in der Frühromantik, die nach Nietzsches Urteil bereits von ersten Schauern des Nihilismus berührt wird. Freilich ist nun beizufügen, daß Thomas Mann die Rolle Zeitbloms nicht mit Konsequenz durchspielt. Auf den ersten Seiten erscheint er als etwas pastoraler Gelehrter, und im weiteren Verlauf besinnt er sich öfter, zumal in den frommen Parenthesen, auf diese erste Physiognomie. Dazwischen aber schreibt er plötzlich eine höchst virtuose Prosa, die Thomas Mann, nicht ihm gebührt und die sich schwer vereinigen läßt mit dem schlichten Hieronymus im Gehäuse, der die harmloseren Kapitel abgefaßt hat. Dann wieder verfällt er in den Ton der politischen Reden, mit denen sein Schöpfer Deutschland aufzuwecken versuchte. Es ist nicht auszukommen mit ihm. Man weiß nicht, wen man da vor sich hat und möchte beinahe das Urteil wagen, er sei, neben allem, was er bedeutet und leistet, doch auch ein Alibi für gewisse stilistische Nachlässigkeiten, die Thomas Mann sich hier gestattet. Mit größter Vorsicht sei dies gesagt. Wenn nämlich irgendwo, so möchte man

hier sich an das Wort erinnern, das Hofmannsthal einmal über «Wilhelm Meisters Wanderjahre» geäußert: es könnte sein, daß in diesem Roman Kompositionsgeheimnisse verborgen seien, die bis jetzt noch niemand aufgedeckt habe.

Doch selbst wenn dem nicht so wäre, möchte man viele Unstimmigkeiten verzeihen angesichts eines Buchs, das weder ein Roman noch ein Essay noch eine politische Abhandlung ist, das sich keiner Kategorie bequemt und seine innere Einheit einzig in der leidenschaftlichen Sorge um das deutsche Wesen findet. Diese Leidenschaft wirkt stärker als alle noch so gediegene Kunst. Ihr danken wir jenes seltene Ereignis, daß ein Autor uns nicht nur beglückt, sondern unser Gesamtbewußtsein verändert. Das heißt nicht, daß man nun endlich wisse, was von Deutschland zu halten sei. Jeder der dem «Doktor Faustus» eine bestimmte Lehre entnimmt, begeht ein Unrecht an der eigentümlichen Haltung seines Verfassers, der keinen «Standpunkt» einnehmen will. Aber das Bedrängende, Problematische ist mit unvergleichlicher Kraft und Umsicht zusammengefaßt. Und ganz zuletzt bleibt eines zurück und fühlt sich wunderbar bestärkt: eine kummervolle Liebe, die sich, allem Wissen und aller Skepsis zum Trotz, mit der Hoffnung verbündet und den Glauben an eine, sei es noch so ferne, reinere Zukunft des heute verfemten Volkes bewahrt.