Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 17 (1949-1950)
Heft: 9

Rubrik: Kleine Rundschau

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: 07.01.2026

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

KLEINE RUNDSCHAU

GEDICHTE UND PROSA VON ALEXANDER LERNET-HOLENIA

Ueber einer zerfallenen, verwahrlosten, unmenschlichen Welt schwebt in unsichtbaren Angeln die unzerstörbare, aus der leuchtenden Erinnerung des Menschengeschlechts geschaffene Welt der Mythen und Sagen, die alles Glück und Unheil in Gleichnissen vorweggenommen und verewigt hat und eben dadurch Trost zu spenden vermag. Wie anders wäre es zu erklären, daß gerade in Deutschland und Oesterreich die vielen, die wenig, und — was wichtiger ist — die wenigen, die viel Talent haben, griechische Mythologie und griechische Rhythmik beschwören?

Alexander Lernet-Holenia gehört zu jenen wenigen, und außerdem gehört er nicht zu denen, die sich einer lyrischen Mode genähert hätten. Denn Mythisches hat ihn von allem Anfang an bewegt, schon in seiner frühen Epik, und gerade auch die Vorstellung, die dem Titel des autographierten Gedichtbandes «Das Feuer» (1949, im Erasmus Verlag, Wien) zugrunde liegt: daß am Ende der Schöpfung das Feuer walten werde.

Von den beiden Olympischen Hymnen in der Sammlung ist die erste 1932, die zweite 1948 datiert. Der fünfunddreißigjährige Dichter zeichnete eine Vision des Friedens: «Aus Menschensöhnen werden Götter kommen, der Welt zu walten mit sanftem Stab, Böses zu bessern, gnädig zu sein! Unter ihren Schritten sollen die Wüsten erblühen, Rosenmeere werden wogen, wo Dörnicht war!»

Sechzehn Jahre später, nachdem das Deutsche Dritte Reich Länder geknechtet, bis es im Kriege zerbrach, und Oesterreich durch die «Gnade der Sieger» seine Staatlichkeit wieder erhalten hatte, rief er trauernd: «Seht eure Welt, wie ihr sie selber gemacht... Noch nie war das eigne Geschöpf seinem Schöpfer so fern... Längst auch schon lebt ihr nicht mehr in den eigenen Räumen, ach, längst schon schlaft ihr — und seid ihr auch reich — unter den Brücken der Zeit. Längst schon habt ihr die Furcht (denn ihr hättet sie nicht mehr ertragen) zu vergessen gelernt, und ihr fürchtet nichts mehr, nicht mehr den Tod, ja selbst nicht mehr das Leben.»

In solchen Versen webt die mythenbildende Kraft des Dichters selbst, der etwa die «heilige Wildnis» des Teutoburger Waldes, der Walstatt der Hermannsschlacht, sich «aus dem Geiste» nähren läßt. Echohaft verdämmert auch der verschollene Lärm von Jahrhunderten in dem zauberhaft transparenten Triptychon «Die Ufenau», das aus Wasser, Luft und Landschaft wie hingehaucht ist. «Da magst du zur Tiefe sinnen und dem Lose der Toten lauschen und dem Ende der Deutschen. Denn rein ist hier von eigener Schuld und fremder Schande der Boden geblieben, und bis zum Grunde der Gräber das Reich.»

Mythisch zumal ist die Hymne auf Goethe, in der die großen Dichter der Welt hoch über der Erde als Gestirne und Gebirge strahlen, wahrhaft ins Sublime er-

hoben. Ueber den bleibenden Wert dichterischen Schaffens sagt Lernet-Holenia, in den Versen an Leopardi ein Motiv aufnehmend, das ihn oft beschäftigt hat, die Beziehung des Lebens zum Tode: «Unsterblich ist nur, wer das ganze Leben dem Tode lebt. Die andern, die bloß des Todes sterben, rafft zuletzt die Macht der Zeit hinweg, und schon die Lebenden vergißt die Welt wie irgendwelche Tote.»

•

Zwischen Lionardo und dem ihn in seinem Atelier besuchenden Feldherrn La Trémouille entbrennt eine Debatte darüber, ob die Fliege vier oder sechs Beine habe. Auf der Fliegenjagd, die veranstaltet wird, um den Streit zu entscheiden, zieht Bougainville, ein Edelmann aus dem Gefolge des französischen Marschalls, einen Vorhang zurück — und steht geblendet vor dem Bilde der Mona Lisa. Die Geschehnisse, die sich nach diesem Ereignis abwickeln und bis zum gewaltsamen Tode des jungen Bougainville steigern, bilden die Novelle, die den Band «Drei große Liebesgeschichten» eröffnet. Unter diesem Titel sind Prosawerke Lernet-Holenias zusammengefaßt, die kaum mehr erhältlich waren, und mit deren Neuausgabe der Morgarten Verlag sich den Dank der Literaturfreunde verdient hat.

Vor der Liebe, sagt Bougainville im Angesicht des Todes zu Lionardo, sei alles andre völlig hinfällig. Sie brauche keinen Trost, nicht einmal Gegenliebe, sie brauche nur sich selbst. Bougainville liebt ja nicht das Bild, sondern die Frau, die es verkörpert, und die in Wirklichkeit nicht nur schon lange tot ist, sondern gar nicht existiert hat, denn sie sah nicht so aus, wie sie der Künstler darstellt. Das Gefühle, heißt es anderswo (in «Baron Bagge»), entsteht in uns allein: «Alles, was man einander sein kann, ist nur ein schönerer oder häßlicherer Vorwand für das eigene Gefühl.» Die «drei großen Liebesgeschichten» handeln denn auch von dem Gefühl, das «fort comme la mort», ja mächtiger als der Tod ist.

«Ich habe dich, wie du sagst, so unglücklich gemacht, daß du mich bestimmt auch noch würdest betrügen wollen, wenn ich tot wäre. Ein sonderbarer Zustand, aber eine Regung immerhin, die einer großen Liebe würdig wäre!» bemerkt am Tage vor dem fatalen Duell der Abenteurer George Winter zu seiner Frau. Mit diesen Worten ist das Motiv von «Jo und der Herr zu Pferde» formuliert, ein «sonderbarer Zustand», ein selbstzerstörerischer Liebeshaß, der die Frau noch Jahre nach seinem Tode an den Mann kettet, bis ihre Besessenheit mythisch (und psychoanalytisch) vom Sieger jenes Duells gelöst wird. Denn Winter «hatte für sie die ganze Schrecklichkeit eines Gottes. Götter sind nichts weiter als Gewalten von Menschen über andre, oder Gewalten in den Menschen selbst.»

Auch in «Baron Bagge» geht es um ein großes Gefühl, um eine Liebe dazu, die sich vollkommen selbst genügt. Wie könnte das wahr sein, wenn es wirklich wäre? Es ist eine unwirkliche Liebe zu einer unwirklichen Traumgestalt, erschaut und erlebt «in jener Zeit und in jenem Raum, die zwischen dem Sterben und dem wirklichen Totsein liegen», in jenem Zwischenreich also, das Lernet-Holenia sich recht eigentlich erobert hat. Dort erscheint das bevölkerte Land leer, ein entvölkertes Städtchen jedoch überfüllt von lustig prassenden Menschen, von Abgeschiedenen, wie sich nachträglich herausstellt. Denn Baron Bagge, der in einem von seinem törichten Rittmeister forcierten Aufklärungsgefecht im Februar 1915 verwundet worden war, berichtet nichts anderes, als was er in der Ohnmacht erlebt hatte, den Zug in die mythischen Gefilde des Todes, aus denen er zurückkehrte, weil er an der goldenen Brücke von Hor, die hinüberführt in das Unwiderrufliche, sein Pferd zu wenden vermochte.

Das Thema wird schon im ersten Landschaftsbild angeschlagen: «Bei Tokaj ragt, als letzter Ausläufer der Karpaten, ein mit Weinbergen bedeckter, erloschener

Vulkan, wie ein verstummter Mund der Unterwelt, in die Ebene.» Und wie klassisch wird die Eskadron in Bewegung gezeigt: «Semler auf einem hohen Halbblut, einem Dunkelbraunen, den Pelzkragen aufgestellt und die Goldschnüre drumgewickelt, die Zügel über den Arm gehängt und die Hände, weil er an den Fingern fror, in den Taschen, weit vor der Schwadron haltend und vor sich hinbrütend; der eiskalte Rückenwind wehte dem Braunen den Schweif an die Kruppe und an die Hinterbeine, und überhaupt war es immer so, als würde dieser Rittmeister und als würden wir alle von etwas, das unsichtbar war wie der Wind, irgendwohin geweht. Hamilton hatte den hohen grau überzogenen Helm, den wir damals noch trugen, immer irgendwie ein wenig auf dem Hinterkopf auf, etwa wie die Amerikaner auf den Bildern aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts ihre Zylinder; und ich sehe Maltitz' verfrorenes Kindergesicht wieder und die ein wenig stumpfen slawischen Bauerngesichter der Chargen und Mannschaften in ihren damals noch farbigen Uniformen, unter die sich nur hin und wieder erst hechtgraues Tuch gedrängt, alle vermummt in ihre Pelze und Schneehauben, in hochüberpackten Sätteln, auf zottigen Pferden in spannenlangem Winterhaar...»

Ein solcher Stoff, bei dem das Reale ins Irreale übergeht, kann in der Tat nur von einer Anschauungskraft bewältigt werden, die das Irreale ebenso sichtbar zu machen vermag wie das Reale. Beides ist episch gebunden, von Glanz erfüllt, von innen her leuchtend, von einer — wiederholen wir das Wort — Transparenz, die diese Meisternovelle in die verklärten Gefilde der Dichtung entrückt.

JOSEF HALPERIN

BEMERKUNGEN ZU SARTRES «LES JEUX SONT FAITS»

Daß die Pariser Kritik den Film Sartres nicht gut aufgenommen hatte, war kein Grund, ihn bei uns nicht mit Spannung zu erwarten: die Kritik an Sartre ist dort an der Tagesordnung von den «Lettres Françaises» bis zum «Figaro», wo kürzlich André Rousseaux den Roman «La mort dans l'âme» auf mehr als billige Weise verrissen hat. Dennoch ist der Führer der Existentialisten in allem, was er anpackt, ein großer und geschickter Könner, und als solcher hat er sich auch in seinem Film ausgewiesen. Schon der Stoff an sich ist faszinierend: Zwei Menschen, die aus entgegengesetzten Welten stammen, sich bei den Toten begegnen, und weil sie sich lieben und es sich hier erweist, daß sie füreinander erschaffen waren, einen Tag in die Welt zurück dürfen, um diese Bestimmung zu leben. Es ist Eve, die Gattin eines hochgestellten Faschisten, der sie, nachdem die Mitgift vertan, vergiftet hatte, um nun mit ihrer jüngeren Schwester das gleiche anzufangen. Und Pierre, ein Werkmeister, Führer einer Untergrundbewegung gegen das Regime, den ein Abtrünniger erschossen hatte. Der eine Tag ist aufgegeben als Probe: wenn es ihnen gelingt, die Liebe ohne Schatten zu verwirklichen, haben sie Anrecht auf ein ganzes Leben. Daß sie sich begegneten, ist indessen nicht der einzige Grund, weshalb sie ins Leben zurückdrängen. Eve möchte ihre Schwester retten, Pierre seine Kameraden, nachdem sie im Tode erfahren haben, wie nahe diese dem Verderben sind. So sehr sie sich um ihre Liebe mühen, der Ruf aus der persönlichen Vergangenheit ist stärker, und am anderen Morgen findet jedes inmitten seiner Welt noch einmal den Tod.

Das Spiel ist kein Sonderfall wie etwa «Huis-clos», das in vielen Zügen verwandte Drama in der Hölle. Pierre und Eve sind von so lebendiger Menschlich-

keit, wie es innerhalb Sartres Welt nur irgend möglich ist; überzeugende Menschen und ohne pathologischen Zug: was ihnen zustößt, erhebt Anspruch auf weite Gültigkeit. —

*

Man soll indessen von dem heutigen Frankreich keinen so herrlich absichtslosen Film erwarten, wie es die «Ladri di biciclette» sind. Und von den Existentialisten schon gar nicht. Das Spiel hat seinen Ursprung in einem stark dogmatischen Wollen. «L'homme est en situation», «L'homme est sa situation», das sind bekannte Schlagworte aus Sartres Lehre. Sie kommen einem hier immer wieder unfehlbar in den Sinn. Der Mensch ist von seiner Welt gezeichnet, er ist in seiner Welt und gelangt, wie er sich auch winde, niemals hinaus. Würde ihm aber dennoch einmal die Gnade zuteil, aus freiem Willen etwas anderes zu wählen, ein tiefer Wirkliches, es würde ihn doch alles zurückrufen an den Ort der Herkunft, unwiderstehlich. Ob es also diese Freiheit gebe oder keine Freiheit, kommt wahrscheinlich letzten Endes auf ein und dasselbe hinaus. Und so geht alles in diesem Film seltsam im Kreise herum wie die Zeiger der Uhren. «Les jeux sont faits.»

Hinter diesem Exempel tut sich aber noch etwas ganz anderes auf; «ihr seid vom Anfang her füreinander bestimmt», lautet an der Türe des Totenreiches der Spruch. Es steht also hinter der zufälligen Situationsgebundenheit des Menschen doch ein absolutes Wort; und dieses wird mit Nachdruck gesagt. Gleich darauf aber stößt ihm etwas Ungeheures zu: wenn es im unbedingten Raume des Todes auch unbedingt galt, so wird es nun im Augenblick, wo die Helden aus diesem Raume hinaustreten, ins Relative gezogen. «Bestimmung» ist nicht mehr wie in den alten Schriften ein unumgängliches Geschick, durch den Mund eines Orakels vielleicht verkündet, und sich erfüllend, was immer auch der Mensch tut, um ihm zu entgehen. Oedipus konnte seinen Vater nicht verfehlen, Pierre und Eve aber können einander im Raume dieses einen Tages verfehlen und wissen es. Bestimmung ist nun allein noch dem Menschen anvertraut und mag sich erfüllen, wenn der Mensch selber sie erfüllt. Dem gilt vielleicht der andere Pol von Sartres paradoxem Freiheitsbegriff, «L'homme est ce qu'il se fait». —

Damit hat sich nun freilich noch etwas verändert: der Wert, um den hier alles geht, die Liebe. Man mag bei dieser Handlung etwa an «Bérénice» denken, wo auch ein anderes Müssen die Liebenden trennt. Man mag auch die alte Weisheit wiederholen, daß es für die unbedingte Liebe in der Welt keine Verwirklichung gibt. Das aber ist es eben nicht, was Sartre hier sagen will. Die Liebe einer Bérénice bleibt in ihrer Substanz ganz und unbeschattet, auch wenn ihre Verwirklichung unmöglich ist. Bei Sartre nun wird diese selber auf der Schwelle ins Leben zurück vermindert und wie befallen von einer unheimlichen Zerstreuung; sie, die im Tode Pierres und Eves «ganzes Leben» war, ist nun abhängig von hundert anderen Dingen. Auch sie ist nun relativiert wie die Bestimmung, auch sie nun «en situation».

Sartre hat diese Wahrheit in vielen Spielarten gezeigt, ist sie doch selber das eigentliche Spiel; er hat sie vor allem in einer Szene gestaltet, einer fast wortlosen Szene, die ein Höhepunkt des Filmischen überhaupt darstellt. Pierre und Eve im Park, einem Paar ganz junger Verliebter gegenüber. Mit ähnlichen Gebärden wie diese, so daß eine Art Spiegelszene entsteht, wie sie die Clowns zuweilen im Zirkus aufführen. Plötzlich stehen die beiden auf, tragen ihre Gläser an einen andern Tisch, empört und genau so, als hätte man sie willentlich beleidigt und parodiert. Pierre und Eve hatten dies natürlich nicht getan; und doch

hatten die anderen recht: in allem, was sie taten, lag etwas Imitierendes; unsicher und befangen versuchten sie das, was jene auf selbstverständliche Weise konnten; sie imitierten die Ganzheit, die sie im selben Park als Tote besessen hatten, in der dumpfen Hoffnung, daß diese Ganzheit sie allmählich wieder ergreifen werde. Ganz ähnlich hatte schon Roquentin, der Held der «Nausée», mit einer Spielhaltung begonnen, bevor ihn der Ekel nach und nach ganz erfaßte. —

*

Es wäre überhaupt viel zu sagen von den Spiegeln in Sartres Film. Ein prunkvoll eindrücklicher befindet sich im Gemache des Diktators, der gerade daran ist, davor eine militärische Uebung auszuprobieren. Der Zuschauer sieht fast immer nur den Spiegel; er spürt, daß der Spiegel die Hauptperson ist und selber die Bewegungen immer mehr ins Mechanische, Hohle steigert, bis der Regent einem Hampelmann gleicht, dessen Glieder lächerlich an Fäden herumschnellen. Der Spiegel vermindert ganz offensichtlich das Leben. Der böse Humor der Situation wird noch dadurch gehoben, daß der Regent von einer Schar ihm unsichtbarer Toter umgeben ist, in deren unhörbaren Kommentaren er sich noch einmal reflektiert.

In der Erinnerung an diese Farce denkt man mit Schrecken daran, wie Sartre es hätte ausschlachten können, daß Pierre und Eve wissen, wo die Toten sind: nämlich rings um sie herum und sie betrachtend. Ein neues «Huis-clos» wäre daraus entstanden. Er deutet es aber nur einmal leise an, hat ihnen im übrigen die Lebenden als Zuschauer gegeben, und das ist schon mehr als genug. Der Park, wo sie sich als Tote begegneten, wohin sie als Lebende zurückkehren, ist der Treffpunkt einer Schar blasierter junger Leute, Freunde und Freundinnen Eves, die sich ein Fest daraus machen, das Paar überallhin mit ihren sarkastischen Blicken zu verfolgen. Nun aber wird alles, was Eve tut, sogleich zu einem forcierten Sich-Zeigen vor den Augen ihres früheren Gesellschaftskreises; sie reißt Pierre hinein in diese Rolle; die einfachste Gebärde wird zur Pose; das Blut selber beginnt zu stocken, bis alles sich entlädt und beide als Geschlagene aus dem Parke fliehen. «C'est un amour impossible», sagt hierauf Pierre.

Die Toten aber haben keine Spiegel, das ist ihr erster Wesenszug. Wenn sie von ihrem Totenbett aufsteht, durch die Korridore geht und die Spiegel dort vor ihr leer bleiben, ahnt Eve zum erstenmal, daß ihr etwas zugestoßen sein muß. Daher haben die Toten keine Posen, das böse Tun-als-ob ist ihnen fremd, und das ist vielleicht die tiefste Bedeutung des Wortes, das Eve an der Totentüre mitbekommt: «Les morts sont libres.»

Wie weit ist es aber überhaupt das Merkmal von Sartres Gestalten, von Spiegeln umstellt zu sein? Das Buch «La Nausée» ist eine einzige, lange, an den Dingen reflektierte Selbstbetrachtung Antoine Roquentins und die fast übermenschliche Anstrengung, aus diesen Spiegelungen hinauszugelangen. Der genial gehandhabte Sadismus von «Huis-clos» entspringt eigentlich nur einem einzigen kleinen Merkmal: die Höllenbewohner haben keine Augenlider; keiner kann mit sich allein sein, jeder spiegelt sich in den Augen des Nächsten, braucht dies auch zu seiner eigenen verzweifelten Rechtfertigung, und findet darin doch nur bis zur Entnervung das eigene Nichts reflektiert. «L'enfer, c'est les autres.» So haben Pierre und Eve die unbedingte Selbstverständlichkeit der Toten verloren und mit allem Mühen nicht mehr errungen, belauern sich selbst und den Partner und müssen wieder sterben, da gerade dies von ihnen gefordert worden war: «de vous aimer en toute confiance».

*

Das Fehlen des Spontanen ist aber schließlich auch das Verhängnis des ganzen Films. Jeder Film ist gemacht: zwischen einem Einfall und dessen Verwirklichung schiebt sich ein ganzer Wust von technischen Problemen. Und doch ist es zum Beispiel Walt Disney gelungen, Trickfilme zu erschaffen, deren Anmut unmittelbar bezaubert und alle Machenschaft vergessen läßt. Sartres «Les jeux sont faits» hingegen will immer daraufhin betrachtet werden, wie es gemacht ist und fasziniert den Zuschauer damit, wie gut es gemacht ist. Da ist zunächst einmal das Tempo, jenes Presto des Anfangs und des Endes, das so anmutet, als hätte hier der Film endlich einmal die Geschwindigkeit erreicht, die seine eigene, ideale wäre — so wie der Schall seine Geschwindigkeit hat oder das Licht. Die Kamera wechselt zwischen voneinander entfernten Orten hin und her, wir sehen den Mörder Eves und gleich darauf wieder den Mörder Pierres am anderen Ende der Stadt, und so augenblickhaft taucht zuweilen das eine aus dem anderen auf und versinkt wieder, daß nicht einmal ein gesprochenes Wort darin Platz hat. Die unauflösbare Gleichzeitigkeit des Geschehens um Pierre und um Eve wird damit eindringlich dargetan. Aber es liegt hier noch mehr.

Es gibt in «La Nausée» einen Augenblick — es ist einer unter vielen ähnlichen —, wo Roquentin sich auf die Bank einer Straßenbahn setzt und sich sogleich alles unheimlich zu wandeln anhebt: die Bank nimmt schwankende Umrisse an, entgleitet in ein sinnlos Fremdes, könnte ebensogut ein toter Esel sein, der mit dem Bauch nach oben in einem grauen Wasser treibt, braucht auch kein Esel zu sein, sondern etwas anderes, nichts ist sicher, das Ding hat sich gefährlich aller Namen entäußert. Diese Weise des Sehens bildet den Inhalt des Buches; sie ist nicht einfach ein böser Trick, um dem Bürger das Gruseln beizubringen. Antoine Roquentin tastet dunkel nach einer Offenbarung. Er ahnt, daß die Dinge für uns ein vertrautes, konstantes Ansehen haben, weil wir selber zu kompakt sind, um sie in ihrer eigentlichen Wahrheit zu erkennen. Jeder, der sich daran erinnert, wie zuweilen im Augenblick des Erwachens um uns herum die Dinge sind, bevor wir sie mit unserem Bewußtsein identifizieren — die Lampe neben dem Bett keine Lampe, aber ein herausforderndes, zweifelhaftes Etwas —, der weiß, daß Roquentin recht hat. (Wobei hier allerdings die Frage offen bleiben soll, ob dieser Augenblick, wenn er sich durch den Tag hindurch ständig vollzieht, nicht wieder in ein System führe statt in die Wirklichkeit.)

Diese Wahrheit Roquentins zu gestalten, ist der Film ein wunderbares Instrument. Mit dem Presto des «crossing-up» vermag Sartre gewissen Stellen fast den Charakter einer Filmvorschau zu verleihen, mit dem ganzen, intirigierenden Charme solcher Voranzeigen. Wir können nur sehen, kaum überlegen, kaum identifizieren, werden nicht klug über alle Zusammenhänge, sind unser selbst und der Dinge nicht mehr sehr sicher: wir sehen fast mit den Augen Roquentins. Es mag aber auch sein, daß etwas sich entfremdet, weil es zu lange vor den Augen steht. Schon der erste Moment ist darin unvergeßlich: ein Fell, man weiß nicht, ob es einem Tier gehört, einer Decke, einem Teppich; darin etwas verkrampft, das sich allmählich als Hand zu erkennen gibt, dann wieder undeutlich wird, und immer noch, reglos, das Fell, das sich vor unserem erwartungsvollen Hinstarren allmählich zu zersetzen beginnt. Auch ein Rad ist später so, das Rad, unter dem der erschossene Pierre liegt, und das nicht mehr aufhören will mit Drehen, bis es kein Rad mehr ist, wohl aber das unheimliche Zeichen eines Verhängnisses. Das ist Regie im Sinne Sartres. Sie sucht uns das wandelbare, unsichere Gesicht der Dinge fühlbar zu machen, ganz so wie hier

auch die Liebe nicht einfach die Liebe ist, die Bestimmung nicht ein für allemal die Bestimmung.

Dann sind hier noch jene köstlichen Straßenbilder, in denen sich Lebende und Tote durcheinanderbewegen. Es war ein geistreicher Einfall, sie durch kein Merkmal zu unterscheiden; denn nun sind wir, ohne es zu wollen, immer am Fragen, lebt jener? ist dieser tot?, die harmlosesten Bilder sind nun umgeben von einer Sphäre der Fragwürdigkeit. Und wer weiß, vielleicht ist es auch in unserem täglichen Leben gar nicht so ganz ausgemacht, wer da lebt und wer schon gestorben sei? —

Die eigentliche Kühnheit Sartres war es, dem Film keinen einheitlichen Stil zu geben. Der Anfang kreuzt hin und her, nicht nur zwischen den Gemächern Eves und den Straßen der Verschwörer, er wechselt auch zwischen zwei Stilen. Was wir bei Eve sehen, wirkt so, als wäre es aus einem klassischen Schauerfilm, wie er an Vororten über die Leinwand geht, entliehen. Eher eine Moritat als ein Mord. Die Betörungsszene zwischen dem Gatten und der Schwester Eves am ehesten aus einer Kitschansichtskarte ausgeschnitten. Es gibt in diesen Räumen Ansichten, die so flach sind wie die Papierfetzen, welche die Surrealisten in ihre Bilder klebten. Um Pierre aber ist alles lebensecht, naturalistisch sogar im Genre von «La bête humaine». Später, wenn der Regent auftritt, beginnt ein groteskes Pantomimenspiel, zu dem Chaplins «Dictateur» Pate gestanden hat. An der Türe des Totenreiches aber eine Photomontage, die an Weihnachtsmärchen erinnert. Wir sollen da spüren, was wir eigentlich schon immer wußten: daß es nämlich viele Welten gibt, ebenso viele Welten wie Menschen. Oder eigentlich noch viel mehr; man erinnere sich nur daran, durch wie manche Welt Eve hindurchgeht. Es ist eine große schauspielerische Leistung Micheline Presles, wie sie sich zu wandeln und jeder einzupassen wußte. Sie verstand es, sich genau in das Cliché der Vergiftungsszene hineinzuspielen, sie stellte die Tote eher als Silhouette dar denn als Person und wurde erst mit der Rückkehr ins Leben ein Individuum. Damit wird uns noch eine andere Sicherheit genommen: jene zuverlässige innere Kontinuität, die man Persönlichkeit nennt, der man zwar im Alltag nicht immer begegnet, für die man (unter anderem) aber denn schließlich doch an Samstagabenden ins Kino geht, ist mit einem Male brutal durchgebrochen. Vielleicht ist auch der Mensch etwas, das sich immer wieder vollzieht und nicht ein für allemal da ist...

Es war schon der Widersinn Antoine Roquentins, daß er Hunderte von Tagebuchseiten vollschrieb, zu dem einen Ende hin, aus den Wörtern hinauszugelangen an einen Ort, wo die Dinge sind, was sie sind, nämlich absurd und schweigend. Aehnlich möchte der Film mit seinen Bildern den Bildern entgehen — den Bildern wie wir sie gewohnt sind —, um uns zu einem Elementareren hinzudrängen, um uns das Unsichere, Fragwürdige anzubieten, vor dem die Reflexion immer wieder versagt. Dem Helden der «Nausée» ist das Abenteuer in letzten Augenblicken gelungen; dem Film gelingt es kaum. Denn da wir vor ihm eben das nie vergessen, was er *will* und wie dieses Wollen sich seine Technik erfindet, werden wir auch nie unmittelbar mitgenommen. Wir sind nicht glücklicher als Pierre und Eve, wir dürfen nicht spontan erleben; wir werden den Spiegel nicht los.

*

«Les jeux sont faits», das ist ein Titel, den man eigentlich über alle Dichtungen setzen könnte, welche alte Mythen und Sagen wieder aufgreifen. Immer ist die Möglichkeit, daß es sich anders wende, nur scheinbar; immer wird es im allerletzten Augenblicke heißen: «la guerre de Troie aura lieu». Damit aber, daß

das Ziel schon immer da ist, erlangt der Weg dahin, das «wie es zum Kriege kam», einen ganz neuen Glanz. In der *Bedeutung*, die es den alten Geschichten verleiht, ist jedes Zeitalter frei, und vielleicht offenbart sich der Geist einer Epoche nirgends so rein wie gerade in dieser Sinngebung.

Sartres Film spielt zwar leise, dennoch aber deutlich an auf den Mythos des Orpheus. Alles ist irgendwie da, der Spielmann, die Welt der Toten, die Liebe, die Gunst, die einem Toten zuteil wird, zu den Lebenden zurückzukehren, und die Bedingung.

Es wäre aufschlußreich, dem nachzugehen, weshalb gerade das Orpheusmotiv die Existentialisten gelockt hat. Auch der von Sartre mit Nachdruck für den Existentialismus beanspruchte Anouilh greift es auf in seinem «schwarzen Stück» «Eurydice» und zeigt daran unerbittlich das auf, was er als die Grenzen der Liebe empfindet. Nicht aus zu stürmischer Liebe wendet sich sein Orpheus um, sondern weil er aus Eurydikes Augen wissen muß, ob sie die Wahrheit sagt. Weil er nicht glaubt, muß sie zu den Toten zurück; und nicht nur, weil er ihren Worten nicht glaubt, sondern weil er, tiefer innen — und mit ihm das ganze Spiel Anouilhs —, nicht an die Liebe glaubt, als Verwandlung des Lebens. Sie ist umlauert von lauter abgegriffenen, verbrauchten Dingen, die ihre Substanz anfressen. Genau hier trifft sich diese Welt mit derjenigen Sartres; beide hat es gelockt, an einem dichtesten Liebesmythos die Be-dingtheit der Liebe aufzudecken.

Die Geschichte des Orpheus verführt aber auch, weil sie bei den Toten spielt. In einer Welt, wo dem Jenseits jeder Sinn abgesprochen wird, ist dieses Jenseits auch zugleich unendlich freigegeben für jede literarische Ausbeutung und Befragung. Es bricht herein in unseren täglichen Raum, liegt im Café eines Umsteigebahnhofes, in einem Zimmer («Huis-clos») oder eben in den Straßen einer Großstadt. Hatte «Huis-clos» diese Möglichkeit dramatisch ausgenützt, so wird sie nun hier lyrisch gestaltet. In «Les jeux sont faits» klingen Töne an, die man in Sartres Kunst noch nie vernommen hat. Wer wird hier die flüchtigen Momente um den alten Spielmann vergessen oder die letzte Trennung von Pierre und Eve (die einander gegenüberstehen und Abschied nehmen mit einer Gebärde des ganzen Armes, etwa so wie man einem fahrenden Schiff von weitem nachwinkt. Dann verlöscht die Gebärde, als wäre das Schiff schon aus den Augen entschwunden; während Eve immer noch dicht vor Pierre steht: es wird hier noch von viel mehr Abschied genommen als von einem Menschen.) Und wer den Tanz der beiden Toten im Park, diesen ersten und letzten Augenblick einer wirklichen Einheit. Eine Anmut ist hier zugegen, die dann, wenn wieder gelebt wird, für immer vorbei ist.

So stünden wir denn mit Sartres Orpheus vor dem absurden Schluß, daß Liebe nur im Jenseits der Toten existiert, in einer Welt also, von der wir zugleich wissen, daß es sie für den Existentialismus nicht gibt. Und dieses Verdrängen des Eros aus dem Horizonte der Lebenden erinnert nochmals an Jean Anouilh. In seinem Stück «Ardèle ou la Marguerite» wird der teuflische Ausspruch getan, die Liebe befinde sich im Buckel Ardèles, der Verwachsenen, und sonst nirgends. Sie ist endgültig ausgeklammert aus dem Kreis des normalen oder täglichen Menschen; und es wird nicht nur gesagt, es wird auch darnach gehandelt, bis das Spiel einfach verlöscht, weil nichts mehr da ist. Man mag sich fragen, wie es hier weitergehen soll, und ob der französische Existentialismus sich da nicht selber richte und an einem Ende sei, an dem es seinerseits nur heißen kann «Les jeux sont faits».

GERDA ZELTNER

Europäische Eliten-Bildung

Europäische Gespräche, Kurse, Tagungen, Seminare, Ferienlager, und wie das alles heißen mag, sind seit dem Kriege ein Weltbedürfnis, das nun schon, ähnlich wie Film- und Musikwochen, zu touristischen Attraktionen ausgemünzt wird. Der unvermeidliche Mißbrauch ist kein Grund am redlichen Ernst, am Enthusiasmus vieler Teilnehmer und Veranstalter zu zweifeln, ganz gleich wieviel Snobismus unvermeidlich anwesend ist. Grade diese Veranstaltungen beweisen, daß es ein Ewiges im Menschen gibt: seine Bereitschaft, sich idealen Forderungen hinzugeben, die ihm aus den kommenden Dingen in Form sittlich-geistiger Forderungen entgegentreten. Die vielen Bemühungen um ein *europäisches Bewußtsein* wenden sich naturgemäß zuerst an eine Elite, indem sie aber dieser ein neues Weltgefühl geben, bilden sie auch Kräfte, durch die das Individuum vor Vermassung geschützt wird, ohne daß es doch in einen Gegensatz zu den echten Masseninteressen gerät. Daß es sich hier um eine Aufgabe des Jahrhunderts handelt, war schon dem ersten Idealisten bekannt, der sich vor 40 Jahren für sie geopfert hat. An diesen heute schon vergessenen messianischen Multimillionär erinnert ein erschütternder Aufsatz in der *Revue Hommes et Mondes* (40).

Im Augenblick wird aber noch darum gerungen, dem Problem eine präzise Form zu geben. Stellt sich doch auch hier wieder die Augabe jeder Erziehung, Schüler und Lehrer gleichzeitig umzuwandeln. Die neuen Ideale müssen nicht bloß gelehrt, sondern auch erst definiert werden. Man nennt das Ergebnis vorwegnehmend einen *Neuen Humanismus,* der in den Zeitschriften aller Länder unablässig diskutiert wird. Aber da zur Vermenschlichung der Menschheit viele Wege führen und noch keiner die Probe bestanden hat, ergeben sich immer neue Diskussionen, die zugleich religiös, philosophisch und politisch die wahre Totalität suchen. In ganzer Breite wurden sie unter dem Titel «Un nouveau Humanisme» auf dem *Vierten Rencontre Interationale de Genève* geführt, dessen Protokoll, wie die drei vorausgehenden[1], ein denkwürdig belehrendes Dokument der geistigen Widersprüche, aber auch der Glaubenskräfte unserer Zeit bilden. Seit langem gab es nicht so viel *uneigennützigen Fanatismus* in der Welt wie heute, und man muß schon in die Zeit mittelalterlicher Religionsgespräche zurückgehen, um ähnliche Diskussionen zwischen entschiedenen Gegnern, wie sie seit Kriegsende üblich sind, zu finden. Ein *neuer Wahrheitsdurst* ist Ereignis geworden, etwas Elementares wehrt sich in Millionen Menschen gegen das von allen Seiten verstäubte DDT gegen den virus veritatis — er ist unzerstörbar. Mit den Persönlichkeiten des Genfer Rencontre machte uns ein Sonderheft der *Suisse Contemporaine* (9) bekannt. Es ist schmerzlich, mit der Erwähnung dieses immer lebendigen Organs des Lausanner Geisteslebens die Mitteilung seines Eingehens verbinden zu müssen.

Den Apparat zur Information und zur Schulung eines neuen Weltbürgertums besitzt heute nur die *United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation* (Unesco). Sie verwendet ihn zu Seminarkursen, die bisher in Paris, London, Prag, New York veranstaltet wurden. Den sympathischen Bericht einer Teilnehmerin, *Dr. Ida Somazzi* (Bern), veröffentlicht *Die Friedenswarte* (4—5). Jede angeschlossene Regierung bezeichnete 1 bis 3 Personen, die unentgeltlich an diesen sechswöchigen Kursen teilnehmen konnten. Ihr Ziel ist eine wohlverstandene Weltverbundenheit, die Erziehung der Lehrer zu internationaler Zusammenarbeit, die

[1] Editions de la Baconnière, Neuchâtel.

Einführung des Kindes in übernationale Lebensformen, die Information der Teilnehmer über die Tätigkeit der Vereinten Nationen, die schließlich nicht bloß aus den spektakulären Tagungen der Generalversammlung und des Sicherheitsrates besteht. 53 Kursteilnehmer aus 27 Ländern entdeckten, nach sechs arbeitsreichen Wochen unter einem Impuls neuer Erlebnisse, in sich selbst ein übernationales Lebenszentrum, von dem aus das nationale neue, vertiefende Kräfte erhielt. Denn daß das Internationale nicht die Aufhebung, sondern die *Integrierung des Nationalen* bedeutet, bedarf wohl heute keiner Versicherungen mehr. Die bekanntesten politischen und diplomatischen Persönlichkeiten der Vereinten Nationen, Universitätslehrer, Journalisten, Gewerkschaftler bezeugten durch ihre Mitwirkung als Lehrkräfte, welche Bedeutung sie selbst der Formation eines neuen Bewußtseins geben. Den Veranstaltungen schloßen sich stets Diskussionen an, die nicht bloß sachlich Neues brachten, sondern auch anregend waren, weil es sich zeigte, wie verschieden nach Herkunft, Tradition, Rasse, Uebung von jungen Leuten diskutiert wird und daß jedes Volk selbst bei solchen Anlässen die Varietät der Menschheit überraschend zum Ausdruck bringt.

Auf eine bedenkliche Unterlassung der europäischen Gespräche macht in der *Oesterreichischen Furche* (49), der anregendsten Zeitschrift Oesterreichs, *Dr. Günther Hamann* in einem Bericht über die *Europa-Akademie in Brügge* aufmerksam. Sie wird als selbständige Europäische Hochschule für Recht, Wirtschaft, Geschichte, Philologie von 25 Delegationen europäischer Länder vorbereitet. Rodenbachs Bruges-la-morte will eine Stätte neuen Lebens werden. Der offizielle Delegierte Oesterreichs fühlte sich bald in einem Lande wohl, in dem sich seit Jahrhunderten der Gruß erhalten hat: «Willkommen, wie im Hause Oesterreich!» Wie rührend drückt sich die übernationale Herzlichkeit der Niederlande in dieser Anrede aus. Die Akademie will promovierten Studenten die Möglichkeit geben, einen *Jahreskursus* zur Vertiefung ihrer europäischen Kenntnisse dem Universitätsstudium anzuschließen. Es gibt weder Prüfungen noch Diplome, sondern nur Vorträge und Diskussion eines internationalen Wissens, das Autoritäten der europäischen Universitäten vermitteln werden. Nicht zum erstenmal machte der Vertreter Oesterreichs die Beobachtung, daß die Gefahr eines *westlerischen Cant* besteht, der sich mit sehr ungenügenden Kenntnissen über den Reichtum des kulturellen und wissenschaftlichen Lebens der Westslawen hinwegsetzt. Das bedeutet nichts anderes, als die Westslawen, die lange genug unter dem Dünkel der Deutschen gelitten haben, in die russische Orientierung hineinzutreiben, und als russische Grenze nicht die Curzon-Linie, sondern den Eisernen Vorhang anzuerkennen. Für einen Europäer kommt das nicht in Frage. Es ist ein gutes Zeichen österreichischer Selbsterkenntnis, daß dieses Land mit seinen alten Traditionen in der Slawistik als Fürsprecher des abwesenden Ostens auftrat und diesen Teil europäischen Selbstbewußtseins der Brügger Akademie hinzufügen will. Publizistisch und wissenschaftlich geschieht das schon in der einzigen großen, von der *Kominform unabhängigen* Zeitschrift der österreichischen und der emigrierten Slawisten *Blick nach Osten,* die uns mit großen Leistungen der slawischen Völker in Vergangenheit und Gegenwart wissenschaftlich bekanntmacht.

Heute ist es verständlich genug, daß die Dekomposition Europas zu einem Weltbalkan und Weltpulverfaß alle Menschen verantwortlicher Gesinnung zur Ueberzeugung bringt, daß nur eine Zusammenfassung aller ökonomischen Kräfte dem Kontinent Lebensmöglichkeiten neben dem Dollar- und Pfundmarkt bietet. Wie weit war aber ein Mann seiner Zeit voraus, der schon vor fünf Jahrzehnten, von einem fanatischen Kosmopolitismus erfüllt, sein Leben und seine Millionen dieser Idee geopfert hat! Unter dem Titel *Le premier élève de Bergson* veröffent-

licht *Alain Petit* den eingangs erwähnten Aufsatz in der *Revue Hommes et Mondes* über dieses Phänomen, das *Albert Kahn* hieß.

Da von dieser Pariser Monatsschrift hier noch nicht die Rede war, sei sie vorgestellt. Sie repräsentiert in der Vierten Republik die Nachfolge der *Revue des Deux Mondes* und der *Revue de Paris.* In keiner Hinsicht avantgardistisch, bringt sie das Frankreich rechts und links vom Radikalsozialismus mit seinen Generälen, Diplomaten, Akademikern, Wissenschaftern, Journalisten einer im Wesen klassischen Nation zum Ausdruck. Das ist auf dieser Höhe nur in einem Lande möglich — aber auch in England —, wo das Avantgardistische zwar immer gegen das Bestehende frondiert, aber früher oder später von ihm wieder aufgenommen wird, Herausgeber ist *Gaston Riou,* Verfasser des Buches *«Europe, ma Patrie»,* Promotor einer Politik, die Frankreich zum *«centre de gravité de la jeune patrie européenne»* machen will. Alle Herzen des europäischen Vaterlandes werden einem Frankreich gehören, das diesen Anspruch erfüllt.

Nur in Frankreich war denn auch ein *Albert Kahn* möglich. Ein elsässischer «Judenjunge», aus den ärmsten Schichten, in seinem Dorf Schafhirt, flieht er 1870 vor den Deutschen als Zehnjähriger nach Paris. Er wird Ladenkommis, kleiner Bankangestellter, spart sich, von den damaligen Löhnen, ein Taschengeld zum Lernen ab, nimmt sich einen jungen Gymnasiasten namens *Henri Bergson* zum Korrepetitor und besteht mit Glanz das nur in Nachtstudien vorbereitete Bachot und die Licence en droit. Er bietet sich seinem Patron als Geschäftsteilhaber dieser Winkelbank an, verschifft sich nach Südafrika, trifft Cecil Rhodes und gründet mit ihm die Gold- und Diamantenindustrie. Eine Bankmacht geworden, finanziert er Japan als Industriestaat. *Rhodes* stiftet sein Stipendiat, das die Jugend der Welt nach Oxford zieht, um sie zu anglisieren; Kahn stiftet ein Stipendiat, um die französische Jugend auf Weltreisen zu schicken und universaler zu machen. Wie er das meint, beweist er in den folgenden Jahren mit identischen, immer anonymen Stipendien für deutsche, japanische, britische, amerikanische, russische Studenten: es sollen Eliten *aller* Nationen Weltbürger werden. Aus den Preisträgern bildet er den *Cercle de Boulogne* — später entsprechende Vereinigungen für London, New York, Tokio —, zu dessen Gästen und Mitwirkenden Anatole France, Rodin, Poincaré, Painlevé, Valéry, Unamuno, Kipling, Keyserling, Tagore und viele andere gehören. Allen Vereinigungen stellt er schloßartige Villen, Gärten, Bibliotheken, Filmarchive, Informationsmaterial zur Verfügung. Um die Weltelite von den Interessenten der Weltpresse unabhängig zu machen, gründet er 1918 zehn Zeitungen und Zeitschriften, deren Material auf seinem eigenen Nachrichtendienst beruht. Er druckt sie auf eigenen Pressen und verschickt sie in zehntausenden Exemplaren an alle Menschen der Erde, die durch Amt, Leistung, Talent zur Besserung der Welt berufen sind. Er stiftet, Carnegie und Rockefeller in einer Person, Lehrstühle für Universitäten, Laboratorien und immer wieder Bildungszirkel, darunter den in der Rue d'Ulm, in den Räumen der Ecole Normale, wo alle Politiker des Zwischenkriegs Gelegenheit zu kontradiktorischen Aussprachen hatten. Kahn bleibt Junggeselle, um keine Zeit zur Rettung der Welt zu verlieren. An seinen philanthropischen Werken arbeitet er früh von 5 bis 9, nachmittags von 6 bis Mitternacht. Tagsüber verdient er Millionen. Er beginnt mit der Erschließung Afrikas. Zu seiner einzigen Erholung haben in seiner Villa die großen Pariser Orchester ihm seine Lieblingswerke vorgespielt. Er stirbt 1940 mit 80 Jahren an der Côte — als Bettler.

André François-Poncet hat inzwischen für Albert Kahn die Bürgerkrone verlangt. Seine Gestalt verlangt mehr: einen *Balzac.* Alain Petit erklärt Kahn ganz richtig aus einer Mischung des jüdischen Messianismus mit dem Geiste Frankreichs. So wäre wohl dieser neue Baron de Nucingen, in Balzacs Werk, das 26

jüdische Figuren enthält, geraten, wenn die Comédie Humaine hundert Jahre später geschrieben worden wäre. Die Tragik Kahns kennzeichnet aber auch den Untergang eines gar zu *illusionären Progressismus*. Er glaubte, man brauche nur von den angeblich falsch informierten an die richtig zu informierenden Kräfte zu appellieren, und die Welt wäre gerettet. Daß sie das Falsche, das Unrichtige, das Böse will, hatte in seiner Vorstellung keinen Platz. Aber grade diese Annahme findet sich im gesamten alt- und neutestamentarischen Prophetentum; deswegen ist das säkularisierte unzulänglich. Als der fanatische Idealist, der hunderte Millionen verdiente und verschenkte, steht Albert Kahn vor uns: ein Privatmann, der vor fünfzig Jahren die Unesco antizipierte, der an der Jahrhundertwende die Bildung eines europäischen Bewußtseins als Aufgabe des ganzen Jahrhunderts begriff.

L'Année Balzac 17 Jahre trennen Goethes 100. Todestag von seinem 200. Geburtstag; 15 Monate Balzacs 150. Geburtstag im Mai 1949 von seinem 100. Todestag im August 1950. Dennoch hat Frankreich von dem provozierenden Anlaß eines Doppeljubiläums nur einen bescheidenen Gebrauch gemacht. Die Feiern von 1899 wurden nicht erreicht. Die Kammer versäumte sogar, den damals abgelehnten Antrag *Jean Jaurès* neu zu stellen und anzunehmen: Die sterblichen Reste Honoré de Balzacs werden vom Père Lachaise ins Pantheon überführt. Balzac ist eben eine so lebendige Größe der französischen Hierarchie, daß kein Grund besteht, in kalendarische Ekstasen auszubrechen.

So beweisen denn auch die Zeitschriftenbeiträge zur Année Balzac nur, was man wußte: Ueber den Dichter der Comédie humaine ist so wenig ein letztes Wort möglich wie über alle großen Werkschöpfer, die der Nachwelt unerfüllte Forderungen hinterlassen haben, die auf uns beunruhigend wirken wie ein schlechtes Gewissen. Aber selbst wenn die von Balzac beschriebene und verdammte Gesellschaft des Juste milieu, der Aristocratie bourgeoise, einmal einer sagenhaften Vergangenheit angehören sollte, bliebe Balzac durch seine dichterischen Methoden so rätselhaft, wie es das Halbdunkel ist, in dem die Aufklärung einer jeden Affaire ténébreuse erfolgt und doch unterbleibt. Auf eine unfaßbare Weise erzählt Balzac Vorfälle so, daß wir sie einen Augenblick zu verstehen glauben und doch nicht sagen können, was eigentlich geschehen ist, wie in der Auberge Rouge, und daß wir immer wieder forschend auf die Schlüsselsätze blicken, die ein Geheimnis enthüllen und zugleich mit denselben Worten verschließen. Der Leser starrt die Sätze an und fragt vexiert: «Was ist geschehn?», wie Frosch in Auerbachs Keller. Die Erzählung hält sich genau auf der Linie, die das von Balzac so bewunderte Halbdunkel Rembrandts scheidet. Etwas deutlicher, und das Bild wird unkenntlich, wie das Chef-d'Oeuvre inconnu des deutschen Malers Frenhofer. Der Visionär und der Realist, der Mystiker und der Soziologe bestimmen die Ambiguität des Balzacschen Genies, das seinen Widerspruch in *Louis Lambert* bis an die Grenzen des Wahnsinns vortrieb, und doch wieder in jenem Halbdunkel beließ, von dem man nicht weiß, ob man es eine Geistesverfinsterung oder -erhellung nennen soll.

Als Zentralwerk der Comédie humaine wird Louis Lambert von dem amerikanischen Erzähler *Henry Miller* in einem Beitrag zum Balzac-Heft des *Esprit (12)* unter dem Titel «Balzac et son double» behandelt; von *Albert Béguin* im ersten Heft einer neuen welschen Zeitschrift *Rencontre (1)*. Lambert ist das wahre, größere, reinere Ich Balzacs und sein Roman die Selbstkreuzigung des Dichters. Der Engel wird in Lambert befreit und erlöst, aber geht der Mensch daran zu Grunde oder zu Gott? Wir wissen es nicht. Es ist eine Realisierung,

über die eine eindeutige Aussage so wenig möglich ist wie über die des Menschen und Dichters Balzac. Man kann sie angesichts dieser mächtigen Schöpfungen nicht verneinen, aber gemessen am Absoluten, von dem Balzac sehr früh okkulte Kunde hatte, auch nicht bejahen. Balzac fühlte sich selbst als Verdammten und stellte die Erlösung Lamberts an die Grenze, wo man vor lauter Dunkel nur noch Licht sieht und zusammenhanglos sagt: «Les anges sont blancs.» In einer metaphysischen Schrecksekunde zwischen Louis Lambert und Séraphita liegt Balzacs erlittene Dualität beschlossen. Balzac kennt jenes Minimum, das den Ahnsinn vom Wahnsinn scheidet, auch wenn beide, wie bei Hölderlin (Miller zitiert auch öfters das Tagebuch von *Nijinskij*), ineinandergehen. Balzac hat sich selbst vor dem Untergange geschützt, der nur für seinen Helden eine Wohltat war. Seine mystische Beziehung zum Unendlichen geht aber weit über seinen Katholizismus hinaus, worüber Miller die Formulierung wagt: «Un esprit trop ‚catholique' au sens étymologique du mot pour être un catholique.» Die Rehabilitation des Fleisches, die Balzac zuletzt in einem der Lambertschen Aphorismen in der Erwartung ausspricht, daß in Zukunft das Fleisch Wort werden wird, enthält aber doch nicht, wie Béguin annimmt, einen prometheischen Akzent von einzigartiger Kühnheit, sondern liegt ganz im Nouveau Christianisme von Saint-Simon und Enfantin beschlossen, und hier öffnet sich eben das Werk auf die Divinisierung der Gesellschaft zu, die zu dem Hauptanliegen Balzacs als Sozialkritiker und zu den hinreißenden Mythisierungen führt, die er mit allen seinen Gestalten treibt, ob sie nun von Kain oder von Abel stammen.

Die Methode Balzacs, *Uebermenschen* aus seinen Geschöpfen zu schaffen, wird von *Claude-Edmonde Magny* im einführenden Beitrag dieses *Esprit*-Heftes unter dem Titel Balzac, romancier essentialiste in seinen Hauptverfahren aufgedeckt. Balzacs Menschen sind erst Essenzen, und dann erst werden sie Existenzen. Sie leben aus einer Notwendigkeit heraus, die eben durch den Roman sich auch als Leben erweist. Aber weil ein Leben nicht alle Erscheinungsformen der Essenz erschöpfen kann, erscheinen viele Personen von Roman zu Roman wieder, als ob sie zeigen wollten, daß sie noch ganz anders sind als sie scheinen. Ihr Schicksal reicht weiter, als sich auf einem einzigen Lebensweg wiedergeben läßt. Balzac verleiht ihnen auch eine Größe, die weniger aus ihrem Einzelfall hervorgeht als aus der Essenz, die sie verkörpern. Damit hängt auch das serienweise Auftreten gewisser Menschengruppen zusammen; scheinbar Variationen eines Typus, drücken sie doch gerade die unerschöpfliche Fülle aus, die wir hinter Einzelfällen gewahr werden. Zudem sind sie Vertreter einer platonischen Idee, aber zugleich auch ihrer Abweichung. Die Entsagung der Mme de Mortsauf oder der Duchesse de Langeais wird mit dem Untergange erkauft, wie auch von Lambert seine Erlösung, durch die Operation des Origines an sich selbst. Nur Séraphita verwirklicht die volle Harmonie von Mann und Weib in sich selbst. Diese Vergöttlichung macht Balzac zum Romancier des Individuums, das zwar mit der Gattung Mensch fest verbunden ist, aber sie gewaltig überragt, so daß in jedem Leben ein Heldenepos enthalten ist.

Man braucht den visionär-mystischen Balzac nicht so strikte abzulehnen wie *Jean Varloot*, der in seinem Universitätsvortrag *Balzac Vivant*, abgedruckt in *La Pensée (26)* sich auf den politischen Balzac beschränkt, auch wenn er mit Recht hervorhebt, daß die persönliche Politik Balzacs durch sein Werk dementiert wird, sich also bei ihm ein ähnlicher Widerspruch zwischen Aussage und Gestaltung findet wie im Werk von *Thomas Mann*. Victor Hugo, George Sand, Emile Zola, aber auch Marx und Engels, haben in Balzac den Sozialkritiker bewundert, der zwar keine neue Gesellschaft fordert, aber die Geldherrschaft an den Pranger stellt. Balzac hat die Möglichkeit des absoluten Menschen

geträumt. Erde und Himmel haben das gleiche Anrecht auf ihn, und daher kann nur jeder Versuch, ihn einem der beiden Reiche zu entziehen, verengend wirken.

Kurze Chronik Ein sehr weites Gebiet umfaßt die *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, die unter Mitwirkung von *Ernst Benz* (Marburg) und *Otto Friedrich Bollnow* (Mainz) von *Hans Joachim Schoeps*, Erlangen, herausgegeben wird. Der Mangel an geisteswissenschaftlichen Zeitschriften zwingt Schoeps dazu, vielerlei in seine Obhut zu nehmen, was der Bedeutung seiner Vierteljahrsschrift aber nur zugute kommt. Der Inhalt zieht einen weiten Bogen von historischen Themen zu philosophischen, mythologischen und religiösen. — Lausanne sendet uns eine neue literarische Zweimonatsschrift *Rencontre*, die von Henri Debluë geleitet wird. Das erste Heft ist mit Beiträgen von Eluard, Béguin, Bonnard, Th. Spoerri und andern ein verheißungsvoller Versuch, dichterische und geistige Kräfte der welschen Schweiz aus ihrer Einsamkeit zur Gemeinschaft eines Rencontre im Interesse der Gesamtheit herauszuholen.

FELIX STÖSSINGER