

KLAUS MANN

Zucht und Freiheit

André Gides Weg von der Romantik zur Klassik

Wherever a man comes, there comes revolution.

Ralph Waldo Emerson

Je vous assure que le sentiment de la liberté peut plonger l'âme dans une sorte de détresse; (expliquer et développer).

André Gide

Mit den „Falschmünzern“ („*Faux-Monnayeurs*“) erreicht Gide den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Sein internationales Prestige beruht vornehmlich auf diesem außerordentlichen „ersten Roman“, der — ähnlich dem „*Ulysses*“ des James Joyce — überall als ein geistiges Ereignis ersten Ranges diskutiert und gepriesen wurde. Hier war ein psychologisches und artistisches Experiment, das einen Wendepunkt in der Geschichte der modernen Epik anzukündigen schien; ein neuer Buch-Typ, der kommenden Generationen als Vorbild dienen konnte; ein reifes, gültiges Kunstwerk, das zugleich ein Versprechen, eine Verheißung war.

„Was ist ein Buch?“ hatte der junge Gide einst gefragt. „Ein Haufen toter Buchstaben? Nein, ein Sack voll Samenkörnern.“

Würde er dazu imstande sein, all die Melodien selbst zu singen, die im komplexen Gewebe der Ideen-Fuge oft nur angedeutet, geahnt, antizipiert werden? „Fortsetzung könnte folgen...“ Der Komponist war versucht, diese Worte an das Ende seiner großen Partitur zu stellen — solcherart andeutend, daß es hier ein „Ende“ überhaupt nicht gibt. Arbeitet Edouard schon am zweiten Band seiner „Falschmünzer“? Hat Bernard genug Talent und Kraft, um seinen Kampf mit dem Engel in Form eines Romans oder eines Dramas zu beschreiben?

Was Gide selbst betrifft, so fühlte er sich doch etwas erschöpft und ausgeleert, nachdem er dieses Werk zu einem (vorläufigen) Abschluß gebracht hatte. Er wußte wohl im Grunde seines Herzens, daß er mit den „Faux-Monnayeurs“ sein Bestes gegeben hatte — den erschöpfenden Ausdruck, die Erfüllung seiner künstlerischen Möglichkeiten. Die Zeit war für ihn gekommen, das Schwergewicht seines Interesses vom Kreativen weg in die Sphäre moralisch-analytischer Spekulation zu verlegen. Der Dämon, von dem bis dahin alle Gideschen Figuren — einschließlich den Autor selbst — besessen gewesen waren, begann nun, sich allmählich zurückzuziehen und einem kühleren, rationaleren Geist Platz zu machen.

Diese Entwicklung zum Anti-Romantischen vollzog sich nicht über Nacht, sondern im Lauf der Jahre. Der Ernüchterungsprozeß beginnt gleich nach den hektisch-überschwänglichen „*Nourritures terrestres*“ und setzt sich dann stetig fort. Freilich, es gibt Unterbrechungen, Rückfälle ins Lyrisch-Dithyrambische; aber die Grundtendenz — vom Romantischen zum Klassischen: vom Subjektiven zum Objektiven — wird doch konsequent festgehalten.

Dieser Künstler scheint keinen größeren Ehrgeiz zu kennen als den nach Klarheit, Einfachheit, Exaktheit, Transparenz. Von Buch zu Buch wird sein Stil sparsamer und präziser. Wenn der junge Gide sich in präziösen Manieriertheiten und Exzentritäten gefiel — der Gide der Reifezeit ist darum bemüht, noch

den schwierigsten Gedanken auf die einfachste Formel zu bringen, das gewagteste Gefühl mit einem Minimum an rhetorischem Aufwand auszudrücken. André Walter geriet in Ekstase beim Beschreiben einer Rose oder einer Klaversonate; der Verfasser der „Faux-Monnayeurs“ bleibt durchaus gefasst und sachlich, auch wenn es sich darum handelt, einen Engel in seine Geschichte einzuführen. Ein weniger disziplinierter Autor würde bei solcher Gelegenheit mit mystischen Metaphern um sich werfen; Gide beschränkt sich darauf, uns mitzuteilen, daß Bernard, obwohl er bis dahin noch niemals einen Engel gesehen hatte, kaum erschrocken war, als der militante Cherub sich ihm näherte. Der Himmelsbote sprach: „Koiam!“ — woraufhin der junge Mann sich erhob und ihm folgte. Das ist alles — mehr wird von dem doch immerhin leicht ungewöhnlichen Rencontre nicht hergemacht.

Nun ließe sich freilich einwenden, daß die Figur des Engels im Rahmen eines modernen Romans ja an sich schon ein bedenkliches Zugeständnis an den romantischen Geschmack bedeute, ein Abgleiten von der kühlen Höhe psychologischer Analyse in die schwüle Tiefe mystischer Inspiration. Das trockene Vokabular, dessen Gide sich bedient, mag unter solchen Umständen als unangebracht und kapriziös empfunden werden. Die Diskrepanz zwischen der vernünftig-mäßvollen Ausdrucksweise und dem phantastischen Stoff könnte auf manche Leser irritierend wirken.

Aber was wäre denn der sittliche und künstlerische Wert einer sprachlichen Zucht, die *nicht* ihren Ursprung in einem bewußten Akt der Selbst-Überwindung, Selbst-Verneinung hätte? Wo es keine ausschweifende Phantasie und kein rebellisches Temperament zu disziplinieren gibt, wirkt die klassische Mäßigung nicht erhaben, sondern nur öde. Es ist Gide, der uns darauf aufmerksam macht, daß der klassische Stil nur dann Faszination und Gültigkeit besitzt, wenn in seiner Architektur die Elemente eines *gebändigten Romantizismus* spürbar bleiben.

„Qu'est-ce qu'il y a de plus mystérieux que la clarté?“ — Die Klarheit, von der *Paul Valéry* hier spricht (in einem Essay übrigens, der Gides und Valérys gemeinsamen Meister, *Stéphane Mallarmé*, zum Gegenstand hat) — diese mysteriöse, mit dem Mysterium vertraute „clarté“ ist nicht heiter und simpel, sondern tragisch und kompliziert; nicht angeboren, sondern erworben, erkämpft, erlitten — ein kostbares Siegeszeichen, abgerungen den Mächten der Dunkelheit und des Chaos.

Der Begriff des Klassischen ist, für Gide, auf engste verbunden mit dem des Heldentums. „Die menschliche Seele bedarf des Heroischen“, erklärte er, noch jung (1904), in einer polemischen Auseinandersetzung mit dem Naturalismus. Unsere moderne Gesellschaft — hieß es da — hat keinen Platz mehr für echtes Heldentum, ausgenommen den passiven Heroismus der Resignation. Es ist daher Sache der Kunst, das heroische Ideal lebendig zu erhalten — im Gegensatz und im Widerspruch zu einer stumpfsinnig-prosaischen Wirklichkeit. Die Kunst muß wieder anti-realistisch, *klassisch* werden. Kunst ist nicht mechanische Wiedergabe der materiellen Welt; Kunst ist zugleich der Protest gegen das Wirkliche und seine Verklärung, Reinigung, Intensivierung. Welch ein Irrtum zu glauben, daß die Kunst jemals „frei“ sein könnte! Sie bleibt dem Gesetz verpflichtet, das sie sich selbst geschaffen, selbst auferlegt hat — oder sie verkommt, begibt sich ihrer Würde, ja, verliert ihren Sinn, ihre Daseinsberechtigung.

Es ist *Racine*, der Klassiker, den Gide mehr als irgendeinen anderen Dichter bewundert — mehr sogar als *Shakespeare*. Racines Werk kommt dem Ideal klassischer Vollkommenheit am nächsten. Es gibt Kritiker — Gide zitiert einen

von ihnen —, die das britische Genie dem französischen Meister vorziehen, da die Helden und Heldinnen der Racineschen Tragödien zu leben aufhören, sowie der Vorhang gefallen ist, während die Figuren Shakespeares, nachdem sie ein paar Stunden lang vor unseren Augen agiert haben, ihr Drama in anderen Sphären mit unvermindertem Pathos fortzusetzen scheinen.

Aber das ist es ja gerade, was Gide an den Charakteren *Racines* so sehr beeindruckt, was er an ihnen liebt — ihr nobler Takt, die fürstliche Gemessenheit ihrer Gesten, der heiter-heroische Anstand, mit dem sie sich in die Begrenzungen und Konventionen ihres hoch-stilisierten Daseins schicken. *Shakespeare* ist Natur: sein gastliches Werk nimmt alles Natürliche wahllos in sich auf — die Schreie, das Gelächter, den Groll der Könige, das Rülpsen der Betrunknen, die Seufzer der Liebenden, das Komische mit dem Erhabenen, das Gemeine mit dem Sublimen, alles kunterbunt in einen Topf geworfen. Aber *Racine* ist zuerst und wesentlich *Künstler* — sparsam, spröde, wählerisch, gesittet, reserviert und von profunder, wägender Gescheitheit.

„Jedes Kunstwerk“, sagt Gide, „ist vor allem ein Produkt der *Vernunft*.“

Der Ausspruch könnte sonderbar berühren, wenn man bedenkt, daß er von einem Autor stammt, der das *Dämonische* als eigentliche Quelle des Künstlerischen erkannt und gepriesen hat. Aber dies tat auch *Goethe*, und brachte es schließlich doch zur klassischen Harmonie — dunklen Gewalten zum Trotz. Gide zitiert gern das *Goethe*-Wort, dem zufolge kein Kunstwerk wirkungsvoll und bedeutend ist, wenn „das Schaudern“ — der furchtbare und wundersame Hauch des Dämons — ihm nicht innewohnt und von ihm ausgeht. Der Dichter des *Faust* war wohl vertraut mit dieser schlimmen und süßen Sensation des Schauderns; er kannte den Dämon — und beherrschte ihn, kraft hoher Vernünftigkeit und stolzer Selbstzucht.

Dasselbe gilt von den griechischen Tragödiendichtern und von *Racine*, von *Johann Sebastian Bach* und *Poussin*, *Glück* und *Pascal*, *Molière* und *Stendhal* — kurz, von all jenen Geistern, denen Gide am treuesten ergeben bleibt. Was er an ihnen liebt, ist ihre aristokratische Disziplin, ihr Sinn für Maß und Form, ihr erlauchter Anstand — oder, um seine eigenen Worte zu benutzen: „leur qualité la plus exquise: la réserve.“

*

Ist dies in der Tat *André Gide*, den wir da Mäßigung und Selbstbeschränkung preisen hören — derselbe Gide, der uns zu versichern pflegte, daß ihm nichts fremder, nichts unerträglicher sei, als Bindung und Fixierung? Wie kommt dieser freie, schweifende Geist dazu, das formelhafte Zeremoniell der klassischen Tragödie als Inbegriff der Schönheit zu glorifizieren?

Ohne Frage, es besteht ein sonderbarer Gegensatz zwischen der strömenden Ungebundenheit der Gideschen Lebensphilosophie und dem Willen zu architektonischer Klarheit, den wir für den Künstler Gide charakteristisch finden. Dieser Dualismus, so verwirrend er auch wirken mag, gehört zu den wesentlichen Zügen seiner reichen Natur. Die unstillbare Unruhe dieses emotionalen und intellektuellen Temperaments findet ihr Gegengewicht in der Diszipliniertheit und Gewissenhaftigkeit des Artisten. Je unartiger die Fragen, die er stellt, desto artiger die Formulierung. Es sind seine indiskretesten Konfessionen, die wir in der diskretesten Manier abgefaßt finden.

Künstlerischer Ausdruck bedeutet ihm Reinigung, Klärung, *Stilisierung*. Das Kunstwerk, das ihm als Ideal vorschwebt, ist kühl, desinteressiert, unberührt von den Leidenschaften, denen es seine Entstehung verdankt und die sich in ihm über-

winden. Inmitten des allgemeinen Fließens, Schwindens und Wechselns repräsentiert die Kunst das Prinzip der Dauer und Stabilität. Unveränderlich in sich selber ruhend, spiegelt und bannt sie die Flüchtigkeit der irdischen Erscheinung. Gide hätte von sich selber sagen können, was er über *Marcel Proust* schrieb: „Distanziert vom Leben, bleibt er ihm doch aufs innigste verbunden. Über seine Tiefe geneigt, betrachtet er es, oder vielmehr, betrachtet sein eigenes Spiegelbild in ihm. Und je bewegter das Bild, desto stiller der Spiegel, desto gelassener der betrachtende Blick.“

Erkennen wir ihn nicht, den in die holde Spiegelung Versunkenen, Versenkten? Nach so viel Fahrten und Abenteuern ist er immer noch der gleiche, den wir einst — wie lange ist es her? — an der Quelle, am Brunnenrand überraschten: immer noch der lebenswürdige In-sich-selbst-Verliebte, der Unnahbare, Spröde, Fremde: immer noch Narziß..

*

Nein, er ist nicht mehr der gleiche — nicht mehr völlig, nicht mehr wesentlich. Er hat sich doch wohl verändert seit den Neunziger Jahren, seit den schönen Tagen der Jugend und des Symbolismus. Die klassische Gebärde, die feierliche Anmut der Rede und des Blicks haben jetzt einen anderen Sinn. Wenn er sich nun in die paradiesisch-perfekte Sphäre der reinen Form zurückzieht, so bedeutet dies nicht mehr Flucht vor der häßlichen und harten Wirklichkeit; die Kunst ist jetzt nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel zur Erkenntnis — das Instrument, mit dessen Hilfe ein tapferer, verantwortungsbewußter Geist die Widersprüche und Konflikte des realen Lebens zu durchdringen und zu meistern sucht.

Aber genügt denn eine rein ästhetische Disziplin, um so ungeheurer Probleme Herr zu werden? Lassen die tragischen Dilemmas und Paradoxe unserer irdischen Situation sich einfach dadurch lösen, daß man sie in makelloser Prosa definiert? Ist die Vollkommenheit der künstlerischen Form ein Heilmittel für die empörende Unvollkommenheit unserer Natur und unserer Gesellschaftsordnung? Was ist der Wert — wo ist die *Daseinsberechtigung* eines meisterlich geordneten und harmonischen Stils in dieser Welt chaotischer Unordnung und krasser Dissonanzen?

Der Gide der „*Nourritures terrestres*“ schien sich dieser Fragen kaum bewußt zu sein. Sein hedonistisches Glaubensbekenntnis war exklusiv individualistisch — soziale Probleme und Verpflichtungen wurden überhaupt nicht in Betracht gezogen. „*Genieße dein Leben!*“ Dies war der Rat, den der Autor seinem idealen Jünger mit rhapsodischer Eloquenz erteilte. „Freue dich jeder Stunde deines süßen, geheimnisvollen, köstlichen Erdendaseins, ohne dir über die Gesetze und Vorurteile der Gesellschaft den Kopf zu zerbrechen! Entfalte dich! Sei ganz du selber! Werde, der du bist! — unabhängig von der Gesellschaft, ja, nötigenfalls gegen sie!“

„Eine soziale Frage?“ Es ist der Gide des Jahres 1895, der sich dies überlegt. „Gewiß. Aber die moralische Frage ist wichtiger. Der einzelne Mensch ist interessanter als die Menschheit; es ist der Einzelne, den Gott nach seinem Bilde geschaffen hat — nicht die Spezies. — *Jeder Mensch ist wertvoller als alle Menschen.*“

Wenn immer die Eigenart einer Persönlichkeit mit dem kollektiven Interesse in Konflikt gerät, werden wir den jungen Gide auf der Seite des Individuums finden. Sein aufrührerisches Pathos wendet sich gegen alle jene Vorschriften und Verbote, mittels derer die bestallten Hüter öffentlicher Tugend — Priester, Richter und Lehrer — uns versklaven wollen. Der amerikanische Philosoph *Ralph*

Waldo Emerson hat gesagt — und der junge Gide dürfte ihm beigepflichtet haben —, daß „die Gesellschaft stets und überall gegen die Mannheit eines jeden ihrer Mitglieder verschworen ist“. Weshalb ja denn auch, demselben Autor zufolge, das Auftreten eines wirklichen Mannes *Revolution* bedeutet.

Hier kommt ein Mann, ein unbestechlicher und ritterlicher Geist, ein Revolutionär! Er protestiert gegen veraltete Gesetze und erstarrte Hierarchien, gegen die Tyrannei der Kirche und der Familie, gegen Nationalismus und Intoleranz, gegen Lüge und Heuchelei; er ist für die Sünder und die Deklassierten — gegen die Tugendhaften: für den Menschensohn — gegen die Pharisäer.

Aber dieser rebellische Protestant fügt sich der strengsten Disziplin in der Sphäre des Ästhetischen. Der Aufrührer wird zum Konservativen, wo es sich um Fragen des Stils handelt; der militante Kritiker moralischer und sozialer Konventionen vertritt, als Künstler, die Notwendigkeit konventioneller Regeln und Formen; er, der keine ihm von außen aufgezwungene Autorität dulden will, akzeptiert eine Zucht, deren Legitimität von seinem eigenen Gewissen bestätigt wird. Diese ästhetische Zucht ist freiwillig und desinteressiert — ebenso freiwillig und ebenso desinteressiert wie Alissas Opfer, wie die kapriziösen Streiche des Lafcadio.

Es besteht in der Tat ein sehr tiefer und zentraler Zusammenhang zwischen Gides ästhetischem Formalismus und seiner Philosophie des „acte gratuit“. Die durchaus spontane, selbstlose und zwecklose Handlung ist, nach Gide, höchster Ausdruck der Menschenwürde. „Ich habe immer geglaubt“, lesen wir in einer seiner frühen Schriften, „*Le Prométhée mal enchaîné*“ (1899), „daß es diese Eigenschaft ist, durch die der Mensch sich vom Tier unterscheidet: seine Fähigkeit, freiwillig und desinteressiert zu handeln. Der Mensch — das ist für mich das Tier, welches dazu imstande ist, Handlungen zu begehen ohne Rücksicht auf Vorteil, ja, selbst gegen sein materielles Interesse.“

Das Individuum beweist und vertieft seine Unabhängigkeit, indem es die ihm angeborene Selbstsucht überwindet; die desinteressierte Aktion, das freiwillige Opfer sind die Konsequenz, die sich aus Gides individualistischem Ethos zwangsläufig ergeben. Seine Glorifizierung des „acte gratuit“ und seine Bewunderung für Racines klassische Verse entspringen dem gleichen Antrieb und Grundgedanken.

Es ist erbaulich und unterhaltsam, immer wieder festzustellen, wie die mannigfachen Tendenzen des Gideschen Wesens aufs genaueste und innigste ineinander verwoben sind, gleich den Fäden eines schönen, bunten Teppichs. Die verschiedenartigen Elemente, aus denen diese Geistigkeit sich zusammensetzt, bilden wahrlich ein organisches Ganzes — wie sich deutlich erkennen läßt, wenn man zwei scheinbar ganz unzusammenhängende Komponenten von einem bestimmten Gesichtspunkt aus, in einem gewissen Lichte betrachtet. Was hat der extreme Individualismus einer Alissa, eines Lafcadio mit dem klassischen Schönheitsideal zu tun? Wer so fragt, möge sich doch erinnern, daß für Gide „der Triumph des Individualismus und der Triumph des Klassizismus ein und dasselbe“ bedeuten. „Denn der Triumph des Individualismus“, so heißt es weiter, „stammt aus der Selbst-Überwindung des Individuums.“

Und im gleichen Zusammenhang, noch in Bezug auf die ethischen Implikationen des klassischen Stils, zitiert Gide das Christus-Wort, dessen Sinn sich ihm an so vielerlei Problemen immer neu bewährt: „Denn wer sein Leben erhalten will, der wird es verlieren; wer aber sein Leben verliert, der wird's gewinnen.“

Die Spiralenlinie der Gideschen Entwicklung erscheint zuweilen sprunghaft und konfus. Im „*Oedipe*“, wie auch in anderen Dokumenten dieser Lebensphase, finden wir gewisse Stimmungen und Ideen der „*Porte-étroite*“-Epoche wieder aufgegriffen — überraschend verschmolzen mit dem rebellisch-rationalistischen Pathos der „*Caves du Vatican*“ und der „*Faux-Monnayeurs*“. Eines von Gides intellektuellen Leitmotiven — der Gedanke des Opfers und der Selbst-Überwindung — wird in verändertem Zusammenhang, in neuem Licht präsentiert. Wo es sich früher um den Gegensatz zwischen zwei Konzeptionen individualistischer Ethik handelte — das asketische Ideal im Widerstreit mit der hedonistischen Lehre —, haben wir es jetzt mit einer anderen Polarität zu tun: auf der einen Seite ein uneingeschränkter, unbedingter Individualismus, auf der anderen ein bedingter und eingeschränkter Individualismus, der die Notwendigkeit sozialer Bindungen und Verpflichtungen anerkennt. Das neue Thema — im „*Falschmünzer*“-Roman zuerst angedeutet, in „*Geneviève*“ und „*Oedipe*“ weiter ausgeführt — ist nicht religiös, sondern diesseitig, pragmatisch. Die Werte, die hier auf dem Spiele stehen — Zucht und Freiheit, soziale Verantwortung und individuelle Unabhängigkeit — gehören zu einer Kategorie, die das Verhältnis des Menschen zu Gott nicht unmittelbar involviert. Der Konflikt zwischen Persönlichkeit und Gesellschaft spielt sich auf irdisch-empirischer Ebene ab — nicht in der Sphäre des Absoluten. Daher der nüchtern-realistische Ton, in dem Gide diesen Konflikt erörtert.

Nicht nur der Dämon scheint sich um diese Zeit aus dem Herzen und dem Werk André Gides zurückgezogen zu haben; auch das Verhältnis zu Gott, ja, zu Christus selbst ist irgendwie abgekühlt. Der Menscheng Geist, dessen Entwicklung wir hier beschreiben, wendet sich nun mit trotziger Ausschließlichkeit der Lösung menschlicher Probleme zu — wobei auf göttliche Assistenz höflich verzichtet wird. Humanistischer Stolz und männliches Selbstvertrauen halten Gide davon ab, Trost und Hilfe in der Sphäre des Glaubens zu suchen.

Diese anti-mystische, anti-romantische, fast anti-religiöse Stimmung zeigt sich nicht nur in Gides Produktion dieser Jahre, sondern auch in seinen literarischen Urteilen und Interessen. Bezeichnender Weise ist es gerade jetzt, daß er sich zu Montaigne am meisten hingezogen fühlt — zu eben jenem *Montaigne*, der seinerseits mit so tapferem Eigensinn alle metaphysischen Krücken und Stützen von sich wies. Gides glänzende Studie über die „*Essays*“ (1929) stammt aus dieser Epoche. Neben dem französischen Humanisten und Ritter der Vernunft, sind es vor allem *Goethe*, *Racine*, *La Fontaine*, *Swift*, *Dryden* und *Pope*, in deren Gesellschaft wir jetzt unseren Autor finden. Die Vorliebe für Popes didaktische Poesie ist besonders charakteristisch für Gides Haltung und Geschmack während der etwas dünnen Jahre, die zwischen dem künstlerischen Abenteuer der „*Faux-Monnayeurs*“ und dem geistigen Abenteuer des Kommunismus liegen. Hören wir diese Stelle aus dem „*Journal*“ (1930) — es ist der Gide der aufklärerisch-rationalistischen Epoche, der aus ihr spricht:

„Ich nehme die reizende Gewohnheit wieder auf, beim Spazierengehen ein Buch zu lesen, da das Schauspiel der StraÙe gerade jetzt weniger Attraktion für mich hat. Dieser Tage war es Pope, der mit mir spazierte. In seinem „*Essay on Criticism*“ fand ich die folgenden Zeilen:

Those rules of old discovered, not devised,
Are Nature still, but Nature methodised:
Nature, like liberty, is but restrained
By the same law which first herself ordained.

Ausgezeichnet! Welch vernünftige Wahrheit! Und wie vernünftig ausgedrückt! (Völlig unpoetisch. Aber was schadet das?)“

Die „vernünftige Wahrheit“, die *Alexander Pope* zu André Gides Ergötzen so säuberlich formulierte, läuft darauf hinaus, daß die menschliche Freiheit, wie die Natur, sich nach einem ihr immanenten oder von ihr selbst verfügten Gesetz („by the same law which first herself ordained“) beschränken muß, auf daß sie nicht entarte oder gar ganz abhanden komme. Diese Begrenzung der Freiheit — durchaus unerläßlich im Interesse der Gemeinschaft — schließt das Bestehen und Gedeihen eines recht-verstandenen, „dienenden“ Individualismus nicht aus. „*Individualisme serviceable*“ — es ist im Zusammenhang mit *Goethe*, daß Gide diese Formel zum ersten Mal gebraucht. „Ich meine nicht sklavisch“, wie er sich beeilt hinzu fügen, „sondern dienend: bereit, sich nützlich zu machen. Er war ein Mann der Pflicht — ja, des Pflichtgefühls gegenüber der eigenen Person . . . Diejenigen, die ihn des Egoismus bezichtigen, scheinen keinen Begriff zu haben von der Strenge der Anforderungen, die ein gesunder Individualismus oft in sich schließt.“

„Er war ein Mann der Pflicht . . .“ Dreißig oder fünfzehn Jahr früher würde Gide kaum diese Worte gewählt haben, um einem großen Dichter zu huldigen. Auch hätte er wohl damals nicht einen jungen Autor mit folgendem Lobe bedacht: „Ich bin ihm besonders dankbar dafür, diese paradoxe Wahrheit, die mir von außerordentlicher psychologischer Bedeutung scheint, neu geklärt zu haben: daß das Glück des Menschen nicht in der Freiheit liegt, sondern in der Pflichterfüllung.“

Dieser bemerkenswerte Satz findet sich in Gides Vorwort zu dem Roman „*Vol de nuit*“ von Saint-Exupéry“ (1931). Indem Gide ein neues literarisches Talent entdeckte, verkündete und definierte er auch den Beginn einer neuen Phase in seiner eigenen Entwicklung — ein neues Experiment, ein neues Abenteuer: das Abenteuer der Pflicht.

Wenn ich wirklich etwas dargestellt habe, so glaube ich, daß es der Geist des freien Urteils, der Unabhängigkeit und selbst der Insubordination, des Protestes gegen alles war, was das Herz und die Vernunft sich weigern, anzuerkennen. Ich bin fest davon überzeugt, daß dieser prüfende Geist am Anfang unserer Kultur steht. — Das was wichtig ist, ist der Schutz dieses „Salz-der-Erde“-Geistes, der noch die Welt zu retten vermag: die Wahl von einigen, die nach ihren besten Kräften für seinen Triumph kämpften und für welche dieser Kampf zum Lebensinhalt überhaupt geworden ist, ein Kampf, der heute strenger und schwieriger ist als je, und auch entscheidender, hoffe ich: der Kampf der Rechte des Menschen und des Individuums gegen die Unterdrückung, der Kampf der Kultur gegen die Barbarei.

André Gide.