Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 11

Artikel: Die Problematik André Gide's
Autor: Zuelzer, Wolfgang
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759854

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: 02.07.2025

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

Die Problematik André Gide's

von Wolfgang Zuelzer

Am 22. November wird André Gide sechzig. Wir bringen im folgenden die kritische Würdigung eines jungen Romanisten, ein symptomatisches Dokument auch dafür, mit welch absoluten Forderungen eine ernstgesinnte neue Generation an die Literatur und ihre großen Repräsentanten tritt; Forderungen, welche ihre schönste Fruchtbarkeit gewinnen, wenn diese jungen Geister sie an sich selber stellen werden. Wir verweisen hier auch auf den Artikel, den Pierre Klossowski über André Gide publiziert hat. (*N. S. R.* Sept. 1928.) Das letzte Wort über diesen Autor ist – auch hier – noch nicht gesprochen, auch von ihm selber wohl nicht.

Die Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, gibt eine deutsche Gesamtausgabe der Werke André Gide's heraus. Soeben ist im Verlag S. Kra, Paris, ein kleiner Band kritischer Reflexionen erschienen: *Un esprit non prévenu*. Darin ist folgende Stelle, die hier angeführt sei: «Rien n'est plus gênant que les disciples. J'ai fait ce que j'ai pu pour les décourager ... Je n'ai jamais cherché que d'encourager chacun dans sa voie et ne voudrais tirer à moi personne.» *Die Red.*

I.

Selten ist die Gestalt eines Schriftstellers ihrer Mitwelt so deutlich geworden, wie die André Gides. Neben seiner Autobiographie *Si le Grain ne meurt*, deren Bedeutung in ihrer bewußten und gewollten Aufrichtigkeit besteht, gibt es eine Fülle von Dokumenten, Aufsätzen, Studien usw. über Gide, die symptomatisch ist für das Interesse der Zeit.[1]) Er ist unter literarhistorischen, ästhetischen und psychologischen Gesichtspunkten betrachtet worden. Indessen blieb fast jede dieser Betrachtungen an ihrem Spezialgebiet haften. Die eigentliche Deutung der Eindrücke steht bisher noch aus. Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, die gesamte Erscheinung André Gides aus ihrer

---

[1]) Der Verlag «Le Capitole» hat in einem Bande der Reihe *Les Contemporains* die Zeugnisse der zeitgenössischen französischen Literatur über André Gide gesammelt. Die bemerkenswertesten unter den mir bekannten Arbeiten über Gide sind die Studien von Jacques Rivière (in dem Band *Etudes*), Charles Du Bos *(Approximations)* und E. R. Curtius *(Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich)*. Einen Überblick über die Schriften Gides gibt H. Rambaud in einem Aufsatz, der am 1. Juni 1929 in der Zeitschrift *Le Cahier* erschienen ist.

Zeitgebundenheit zu begreifen, Gide in seiner Bedeutung für seine Zeit und in seiner Begrenztheit zu werten.[1])

Die Entwicklung André Gides fällt zeitlich beinahe zusammen mit der Ausbreitung der Wirkung Nietzsches. Hier lassen sich zwei Phasen unterscheiden. Man hat in Nietzsche zunächst den Befreier gesehen, der die drückenden Fesseln der herrschenden Moral gesprengt hat. Nietzsche, das war Kampf, Zerstörung, Auflösung des neunzehnten Jahrhunderts. Später aber wurde dies erkannt: Der Weg von Nietzsche führt unmittelbar ins zwanzigste Jahrhundert. In Nietzsche ist schon die geistige Situation von heute vorweggenommen. Die Wege nach allen Richtungen sind geöffnet, seit der Kompaß der Werte zerschlagen ist, der vorher klar nach einer Himmelsrichtung wies. Nun heißt es eine Entscheidung aus innerer Notwendigkeit treffen. Nietzsche tat das schon in eindeutiger Weise und darum war sein Wirken zwiefacher Art: Antimoralistisch, zerstörend, ein Ende; sodann aber bereits ethisch, mit einer bewußten, absoluten Forderung. Diese Forderung weist in die Zukunft, ist ein Anfang.

Wie weit sind wir damit von Gide entfernt, der vom selben Ort aufzubrechen schien, zu einer Zeit, da Nietzsche ihm (und Frankreich) noch nicht mehr war als eine Ahnung, eine dunkel gefühlte Notwendigkeit. Auch Gide begann mit einer Befreiung, deren Wirkung jedoch heute kaum mehr spürbar ist; sie ist schon heute fast historisch geworden. Gide ist von einer Strömung des neunzehnten Jahrhunderts getragen, deren Mündung fern von unserer Gegenwart liegt.

II.

In der Jugend des 1869 Geborenen begegnen sich die Einflüsse einer strengen protestantischen Erziehung mit denen des gerade herrschenden Symbolismus. Kunstideal und Weltanschauung lehren Gide die gleiche, ablehnende Haltung gegenüber dem Leben, das als profan verurteilt wird. Wahrhaftes Dasein hat nur der Geist. Der Weg

[1]) Es besteht ein Versuch, Gide als eine in ihren sämtlichen Manifestationen erfaßte Existenz zu werten *Le Dialogue avec André Gide* von Charles Du Bos (erschienen im Verlag «Sans Pareil», 1929). Der französische Kritiker übersieht mit außerordentlicher Klarheit die Situation Gides und ihre Problematik. Indessen muß man gerade Du Bos für eine letztgültige Wertung die Kompetenz streitig machen: Er hat sich einer gleichartigen Problematik durch Flucht in den Katholizismus zu entziehen gesucht. Seine Lösung durch Rückkehr zum Dogma wäre gerechtfertigt, wenn sie von einem Verzicht auf Teilnahme an der Diskussion begleitet wäre. Es ist fragwürdig, vom sicheren Land, auf das man sich gerettet hat, den zu verurteilen, der auf der Suche nach ferneren, größeren Zielen ertrinkt.

zu ihm führt durch Askese. Mit dieser Einstellung beginnt der junge Gide seine Laufbahn.

Doch unterdrückter Lebenstrieb drängt zum Ausbruch. Nach der Vorperiode, die von 1891 *(Cahiers d'André Walter, Traité du Narcisse)* bis etwa 1894 reicht, ist er von der Ahnung des Reichtums erfaßt, den ihm das Leben, sein Leben zu bieten hat. Zeugnis von dieser Veränderung legt die Satire *Paludes* (1895) ab. 1897 folgen die *Nourritures Terrestres*, in denen Gide den Rausch der Lebensbejahung, dieses für ihn neuen Lebensbewußtseins, hymnenartig besingt. Er kennt in diesem Augenblick Nietzsche noch nicht. Er wirft die auf ihm lastende Moral aus eigener Kraft von sich: « Agir sans juger si l'action est bonne ou mauvaise. Aimer sans s'inquiéter si c'est le bien ou le mal. » Für eine Handlung ist nicht mehr ihr Wertcharakter entscheidend, sondern die Intensität, die Hingabe, mit der sie ausgeführt wird. « Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur! » Gide vollbringt noch einmal, unabhängig, die erste Tat Nietzsches, die Befreiung. Wo nun aber Nietzsches Fragestellung ethisch, allgemein wird: wo und wofür die Glut, die Intensität einsetzen, d. h., wo das Problem der Entscheidung auftaucht, da bleibt Gide im Psychologisch-Individuellen befangen. Nietzsche spricht zu einer Menschheit, die alle Wege gehen kann, aber *einen* Weg gehen muß; Gide dagegen spricht aus einer persönlichen Kompliziertheit, die ihn nach allen Richtungen zugleich treibt.

Gide erkennt sogleich den Konflikt. Schon in den *Nourritures Terrestres* schreibt er: « Tout choix est effrayant quand on y songe. » Gide denkt aus seiner Individualität heraus. Darum geht es ihm auch nicht um das Dasein schlechthin, sondern um das Individuum. « La nécessité de l'option me fut toujours intolérable; choisir m'apparaissait non tant élire que repousser ce que je n'élisais pas. » Wie groß die persönliche Bedeutung dieses Problems für Gide ist, zeigt folgende Stelle aus den *Caractères*: « Le contact de la vie n'amène jamais chez moi des réactions simples non plus que n'est simple l'émotion pénible ou joyeuse qui en résulte. Le plus souvent et devant chaque objet (je ne dis pas objet matériel seulement) s'offre aussitôt la série complète de tout ce qu'il est possible d'éprouver en face de cet objet.... Comment voulez-vous que j'aie une opinion; je les ai toutes. » Aber Gide macht aus der Not eine Tugend: « Ma valeur est dans ma complication », sagt er selbst im *Saül*. Die Formel Gidescher Selbsterkenntnis lautet: « Je suis un être de dialogue », und er bleibt damit in einer psychologischen Konstatierung stecken. Er hört stets einen Dialog in sich – und es sind

oft mehr als zwei Stimmen, die gleichzeitig sprechen – und kann keiner der Stimmen den Vorzug geben, keine ablehnen. Er fürchtet, sich Unrecht, Gewalt anzutun in seinen sämtlichen Möglichkeiten, wenn er sich für eine von ihnen entscheidet. Von der Handlung, sofern sie Entscheidung bedeutet, sagt Gide: « J'ai peur de m'y compromettre. Je veux dire: de limiter par ce que je fais ce que je pourrais faire, de penser que parce que j'ai fait *ceci* je ne pourrai plus faire *cela*, voilà qui me devient intolérable. » Nein, Gide kompromittiert sich nicht, denn dieser inneren Unentschiedenheit verdankt er gerade die Weite seines Verstehens, die nicht ohne weiteres durch eine Schwäche in der vita activa bedingt ist.

Wenn hier von André Gide als Gesamtpersönlichkeit gesprochen wird, so geschieht es, weil bei ihm seit dem Ende der ersten, symbolistischen Epoche die Gebiete Kunst und Leben untrennbar, wenn auch auf ganz eigentümliche Weise verbunden sind. Du Bos zitiert zum Kontrast ein Wort von Villiers de l'Isle-Adam: «Vivre? nos serviteurs s'en chargeront bien! » Hier wird ein tiefer Abgrund aufgerissen zwischen Leben und Kunst. Leben wird zu einem rein physiologischen Vorgang erniedrigt, seiner ganzen Fülle beraubt. Kunst wird künstlich; der Boden wird ihr entzogen. Gide dagegen sieht jetzt zwischen den beiden Daseinssphären keinen Gegensatz mehr, sondern ein Verhältnis wechselseitiger Bedingtheit. « Opposer l'art à la vie est absurde, parce qu'on ne peut faire de l'art qu'avec la vie.... l'art naît par surcroît, par pression, par surabondance; il commence là où vivre ne suffit plus à exprimer la vie. » *(Prétextes.)* Eine scheinbar willkürlich gezogene Grenze ist damit von vornherein aufgehoben. Kunst ist für Gide gleichsam ein äußerster Kreis, der sich konzentrisch um sein Leben legt.

III.

Die Herkunft André Gides ist symbolisch für sein Wesen. Sein Vater stammt aus Uzès in Südfrankreich, seine Mutter aus der Normandie (Rouen). So sind ihm schon durch seine Geburt Gegensätze als Schicksal bestimmt. Er sagt darüber in *Si le Grain ne meurt*: « Rien de plus différent que ces deux provinces de France qui conjuguent en moi leurs contradictoires influences. Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers qui sinon fussent à se combattre ou tout au moins à dialoguer en moi. » Das Wort « contraint à l'œuvre d'art » bildet einen Zugang zur Erkenntnis Gides. Die innere

Spannung, die Widersprüchlichkeit treibt Gide zum Kunstwerk. Dieses entsteht aus der Unfähigkeit, die ihn bedrängenden Konflikte im Bereiche des Persönlichen zu lösen. Gide erkennt jedoch jetzt die moralische Forderung dieser Konflikte. Und da setzt nun das Kunstwerk ein, wie Gide es aufgefaßt hat in dieser Periode, die etwa mit dem zwanzigsten Jahrhundert beginnt und (mit der *Porte Etroite*) 1909 abschließt. Gide fühlt sich außerstande, selbst, in *seinem* Leben eine existentielle Entscheidung zu treffen. Daher sein Wort: « J'aime mieux faire agir que d'agir. » In der Dichtung setzt er andere an seine Stelle. Mit dem *Immoraliste* verlegt Gide sein Dilemma aus sich heraus, aus dem innersten in jenen äußersten Kreis. Dabei gelangt das moralische Problem auf ästhetische Weise, wenn nicht zu einer Lösung, so doch zu einer Auslösung. In den *Morceaux Choisis* sagt Gide einmal: « Je sens en moi toujours une foule contradictoire; certaines fois, je voudrais agiter la sonnette, quitter la séance, laisser les autres se débrouiller. » Der Optativ « je voudrais » darf uns nicht irreführen. Tatsächlich verläßt Gide « die Sitzung », überläßt die Diskussion der inneren Stimmen diesen selbst. Kunst ist ihm Ausweg, Flucht. Er kämpft sich nicht hindurch durch das Leiden, das ihm aus seiner Zerspaltenheit, seinem Nur-Verstehen, seiner Unfähigkeit, sich zu einer Haltung zu bekennen, erwächst. Als Künstler fühlt er sich frei. So sagt Gide in der Vorrede zum *Immoraliste*: « A vrai dire, en art il n'y a pas de problème, dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution. » Hier glaubt Gide, nur Künstler und als solcher unverbindlich, mehr noch, souverän zu sein Problemen gegenüber, die er in der persönlichen Auseinandersetzung nicht bewältigen konnte und darum von vornherein mied. Damit stellt er sich scheinbar unter neue Gesetze. Ihm ist die Moral « une dépendance de l'Esthétique », « l'étoffe dont nos livres sont faits ». Und wirklich scheint nunmehr alle Problematik als solche aufgehoben. Denn dem Künstler, dessen ursprüngliche Sehweise und ganze Denkart schon die konkret gestaltende ist, kommt es niemals auf das « Problem an sich » an, losgelöst von den tragenden Gestalten. Der wahre Bildhauer denkt stets schon in Marmor. Ein Dostojewski (den gerade Gide – und vielleicht gerade darum – als einer der Ersten in Frankreich verstanden hat) denkt seine Probleme schon in Gestalten, in Handlungen. Es liegt in den Menschen Dostojewskis die ganze Schwere seiner Ideen, ohne daß diese darum ihre Bedeutung an sich verlieren, ohne daß andererseits Dostojewski andere Gesetze zu befolgen scheint, als die ganz konkreten seiner Kunst, eben weil gedanklicher Gehalt und künstleri-

scher Ausdruck von Anfang an eins sind. Der Künstler denkt nicht, gleichsam vorher, anders als künstlerisch. In Gide jedoch sind die Probleme, die Widersprüche als solche präexistent, liegen « an sich » gedacht und zum Bewußtsein gebracht dem Stadium künstlerischen Schaffens voraus und erheben Ansprüche. Es ist nicht wie bei Goethe, dem Erleben selbst schon Gestalten heißt, bei dem, nach dem Ausdruck Simmels, « schon die Wurzelsäfte der Persönlichkeit künstlerisch tingiert sind ». Bei Gide steht Erkenntnis in gleichsam abstraktem Zustande, noch in der Weise reiner Psychologie – als Material also eigentlich des Philosophen, nicht des Künstlers – vor dem künstlerischen Gestaltungswillen. Und dies allein rechtfertigt die oben unternommene Gegenüberstellung Gides mit Nietzsche. Auf Gide trifft sein eigenes Wort aus den *Nourritures Terrestres* zu: « Tout ce que tu gardes en toi de connaissances distinctes, restera distinct de toi jusqu'à la consommation des siècles. » Psychologisches und künstlerisches Bewußtsein sind bei Gide nicht im Tiefsten identisch. Das eine füllt den innersten Kreis, aus dem es in den anderen, äußersten heraustritt, gewiß nicht seine Substanz, wohl aber seine wesentlichste Einheit aufgebend. Gides primum datum ist psychologische Erkenntnis, die zum Philosophieren zu weisen scheint; die Urform seiner Auseinandersetzung mit der Existenz ist nicht künstlerisch-konkret-gestaltend, sondern philosophisch-abstrakt-wissend. Und dennoch bietet Gide das Bild eines Menschen, der vor der Scharfsichtigkeit seiner eigenen Psychologie die Flucht ins Gegenständliche ergriffen hat. Gide pflegt sich auf Nietzsche und Dostojewski zu berufen. Er hat die Bestimmung des einen und die Begabung des anderen. In der Mitte ist eine Leere: seine Flucht.

Von einer anderen Seite her dargestellt: Was Gide nicht erträgt, ist die Simultaneität der in ihm streitenden Gegensätze – die eigentlich philosophische Disposition. Indem er sie auseinanderlegt, und isoliert gestaltet, d. h. indem er sie gewissermaßen in sukzessive umwandelt, hebt er ihre wahrhafte Dringlichkeit auf für sich selbst, da nunmehr ein Gegensatz sich nur als Reaktion auf den anderen darstellt. « L'unité gidienne ne peut se produire que sous la catégorie du successif, » sagt Charles Du Bos. Damit begeht Gide den « kleinen Betrug », von dem Nietzsche sagt, daß nichts « von Künstlern, Dichtern und Schriftstellern mehr gefürchtet werde », als seine Aufdeckung. Es ist die Aufgabe der Kritik, das Auge zu sein, « welches nachträglich wahrnimmt, wie oft sie am Grenzwege gestanden haben...., welches den

Gedanken durch allen Trug ihrer Kunst hindurch so sieht, wie er zuerst vor ihnen stand. »

Gide verläßt also sofort die vordem erreichte Position des « Moralphilosophen », wie E. R. Curtius ihn nennt, um sich seiner moralphilosophischen Unruhe im Kunstwerk zu entledigen. Ein Text aus den *Morceaux Choisis* zeigt die Auffassung Gides von diesen Dingen: « Je n'ai jamais su rien renoncer; et protégeant en moi à la fois le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu. Mais comment expliquer que cette cohabitation en moi des extrêmes n'amenât point tant d'inquiétude et de souffrance qu'une intensification pathétique du sentiment de l'existence, de la vie. Les tendances les plus opposées n'ont jamais réussi à faire de moi un être tourmenté, mais perplexe – car le tourment accompagne un état dont on souhaite de sortir, et je ne souhaitais point d'échapper à ce qui mettait en vigueur toutes les virtualités de mon être; cet *état de dialogue*, qui pour tant d'autres est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire. C'est aussi bien parce que pour ces autres il ne peut que nuire à l'action, tandis que pour moi, loin d'aboutir à la stérilité, il m'invitait au contraire à l'œuvre d'art et précédait immédiatement à la création, aboutissait à l'équilibre, à l'harmonie. »

IV.

In der Schaffensperiode, die vom *Immoraliste* eingeleitet wurde und ungefähr das erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts ausfüllte, war die moralphilosophische Unruhe der Motor der Gideschen Kunst, die aber keine reine Kunst war. Denn die persönliche Problematik wirkte unassimiliert als Fremdkörper in ihr. Niemals konnte Gide sich ganz seiner selbst entäußern, wie es Künstler vom Schlage Dostojewskis vermögen. Gide selbst hat die Größe Dostojewskis unter diesem Gesichtspunkt klar erkannt: « C'est cette abnégation, cette résignation de soi-même, qui permit la cohabitation en l'âme de Dostojewski des sentiments les plus contraires, qui préserva, qui sauva l'extraordinaire richesse des antagonismes qui combattaient en lui. » Fast ist es als habe Gide hier in eine Erkenntnis Dostojewskis eine negative Erkenntnis seiner selbst gekleidet. Der stets sich selbst wiederspiegelnde Gide kann den Reichtum der Antagonismen nicht vor dem Verfall bewahren.

Nietzsche sagt an einer von Gide selbst angeführten Stelle, man sei schöpferisch nur unter der Bedingung, reich an Gegensätzen zu sein. Die Gegensätze – oder bei Gide besser: Widersprüche – verlieren mit Notwendigkeit in der nun folgenden Periode infolge ihrer Transposi-

tion ins Ästhetische und Auflösung ins Sukzessive ihre Dringlichkeit, sterben ab aus Mangel an Substanz. Die Bewegtheit hört auf; die « moralphilosophische Unruhe », die der Antrieb der Dichtungen *L'Immoraliste* und *La Porte Etroite* war, erlischt. Gide gleitet ab. Nachdem wie zur Übung *Isabelle* und der Abenteurer-Roman *Les Caves du Vatican* entstanden sind, finden wir Gide in den *Faux-Monnayeurs*, seinem letzten großen Roman, als bloßen Beobachter wieder. Unruhe, Erkenntnistrieb sind zu Neugierde und bloßer Interessiertheit geworden. Gide ist nicht einmal mehr selbst in seinen Problemen; sie brennen ihn nicht mehr. Die unverbindliche Freude am Zuschauen prädominiert. Gide sieht seinen Bewegungen zu und fühlt sich wesentlich Zuschauer, nicht Teilnehmer. Er sieht nicht mehr nur die Konflikte, die ihn früher gequält haben, sondern er beobachtet sich selbst in seinem Verhältnis zu ihnen. « L'anomalie qu'offre Gide », sagt Du Bos, « c'est que par delà même de la zône de l'art la sérénité gagne jusqu'à l'inquiétude elle-même. » « Il se regarde penser », sagt F. P. Alibert jetzt von Gide. Von nun an interessiert sich Gide eigentlich nur noch für sich selber. Sein psychologischer Sonderfall beschäftigt ihn mehr als alles andere. Die Probleme werden zu Material, in welchem Gide, mit der Souveränität des Unbeteiligten, Experimente an sich vornimmt, deren Resultate er unverbindlich registriert. Die letzte Beziehung zu etwas Allgemeinem, zum schlechthin Menschlichen hört damit auf. Der Antimoralismus auf individualistisch-vitalistischer Grundlage ist in hoffnungslosen Subjektivismus umgeschlagen, der aber seinerseits eine letzte künstlerische Verfeinerung bewirkt. Gide selbst hat das erkannt. (Es ist seine Tragik, sich genau, allzu genau zu kennen, und doch stets in sich gefangen zu bleiben.) Im *Journal des Faux-Monnayeurs*, dem Tagebuch Gides über die Arbeit an den *Faux-Monnayeurs*, befindet sich eine Stelle, von der aus der erschreckende Abgrund der Selbstkenntnis Gides sichtbar wird: « Je dois respecter soigneusement en Edouard tout ce qui fait qu'il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses; mais se poursuit sans cesse; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C'est un amateur, un raté. » Edouard ist er selbst. (D. h. Edouard ist weniger als Gide, immer nur ein Teil von ihm, wie alle Gestalten Gides nur Bruchstücke seiner selbst sind, nie mehr als er, nie ebensoviel. Aber in Edouard ist nichts, was nicht auch in Gide wesentlich wäre.) Gide steht auf einer höheren Windung seiner spiralförmigen Bahn wieder über seinem Ausgangspunkt. Der Zustand, aus welchem die *Faux-Monnayeurs* hervorgehen,

ist der Narzissismus. Wirklich bleibt nur er, der sich beobachtet. Die Dinge aber werden im Grunde immer gleichgültiger, je mehr das äußere Interesse an ihnen zunimmt. Sie dringen nicht mehr ein in das Dasein. Darum bleibt, trotz der außerordentlichen Subtilität der künstlerischen Behandlung, die Handlung der *Faux-Monnayeurs* zufällig, faits divers. Sie gewinnt nicht an dem, der sie erlebt (Gide-Edouard), ihre Notwendigkeit, ihre Einmaligkeit, ihren Sinn, wie auch umgekehrt der Erlebende nicht an ihr wächst. Indem aber nichts mehr ins Dasein wirklich einbezogen wird, muß alles sinnlos, zufällig werden, er selber ein « rendez-vous des sensations », was er einst als Unterstellung von sich wies. Daher sieht Gide auch kein sinnvolles Ende für seinen Roman: « Je voudrais terminer mon livre sur les mots: ‚Pourrait être continué'. » *(Journal des Faux-Monnayeurs.)* Und er beendet die *Faux-Monnayeurs* tatsächlich mit den Worten Edouards: « Je suis bien curieux de connaître Caloub. »[1]) Mag es weitergehen! Das Leben ist für mich ein Kaleidoskop geworden, das etwa besagt dieser Schluß. Gide, der einst rief: « Je t'enseignerai la ferveur! », er endet als Zuschauer, als Amateur.

Gide suchte einst, wie Nietzsche, von Bindungen loszukommen, die Zwang und Vergewaltigung waren. Während aber Nietzsche nach einer letzten, tiefsten Verantwortlichkeit suchte, strandete Gide, statt zur Freiheit zu gelangen, in der Unverbindlichkeit. Nicht lehren darf das Scheitern Gides den Verzicht auf Freiheit, wie Du Bos es zugunsten des katholischen Dogmas dartun möchte. Der Weg André Gides war nicht vergeblich. Er bringt zum Bewußtsein, von welcher Seite her die Freiheit heute Gefahren ausgesetzt ist. An Gide aber hat sich sein eigenes Wort aus dem *Traité du Narcisse* erfüllt: « Tout phénomène est le symbole d'une vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste; son seul péché: qu'il se préfère. »

---

[1]) Caloub ist eine Gestalt, die in dem ganzen Roman nicht hervorgetreten ist.