

Ich frage mich, ob man sich klar darüber ist, vor welches heikle Thema ich da gestellt bin. Man weiß es, fürchte ich, ganz gut und gibt sich nur die Miene der Unschuld. Warum sage ich nicht gleich: „Der Künstler und die Politik“, — da sich hinter dem Wort „Gesellschaft“ doch das Politische verbirgt? Es verbirgt sich sehr schlecht dahinter, denn der Künstler als Gesellschaftskritiker, das ist ja schon der politisierte, der politisierende Künstler — oder, um alles zu sagen: der moralisierende. Auf seinen vollen Namen gebracht, müßte das Thema lauten: „Der Künstler und die Moral“, — eine sehr boshafte Problemstellung und wie darauf berechnet, uns in Verlegenheit zu bringen. Denn man weiß ganz gut, daß der Künstler kein ursprünglich moralisches Wesen, sondern ein ästhetisches ist, daß sein Grundtrieb das Spiel

ist und nicht die Tugend, ja, daß er sich in aller Naivität herausnimmt, mit den Fragestellungen und Antinomien der Moral auch nur dialektisch zu spielen ...

Ich will ihn nicht herabsetzen, den Künstler, indem ich sein loses Verhältnis zur Moral — und damit zur Politik — und damit zum Gesellschaftsproblem — feststelle. Unmöglich könnte ich den Künstler schelten, der erklärte, Weltverbesserung im moralischen Sinn sei nicht die Sache von seinesgleichen. Der Künstler „verbessere“ die Welt auf eine ganz andere Weise als durch moralische Lehre, nämlich indem er sein Leben — und auf eine stellvertretende Weise das Leben überhaupt — im Wort, im Bild, im Gedanken befestige, ihm Sinn und Form verleihe und die Erscheinung durchsichtig mache für das, was Goethe „des Lebens Leben“ nannte: den Geist. Unmöglich könnte ich ihm widersprechen, wenn er darauf bestände, *B e l e b u n g* in jedem Sinn, das sei die Aufgabe der Kunst — und sonst



nichts. Bei Goethe, den ich so gern zitiere, weil er über die meisten Dinge der Welt das Richtige aufs anmutigste gesagt hat, liest man klipp und klar: „Es ist wohl möglich, daß ein Kunstwerk moralische Folgen habe, aber vom Künstler moralische Absichten und Zwecke zu verlangen, heißt, ihm sein Handwerk verderben.“ — Das Wort „Handwerk“ hat einen eigentümlich bescheidenen Klang, und daß bei der Scheu des Künstlers vor dem Moralisieren Bescheidenheit im Spiele ist, geht aus einem anderen Worte Goethes noch deutlicher hervor. Er sagte nämlich im Alter: „Es war nie meine Art, gegen Institute zu eifern, das schien mir stets Überhebung, und es mag sein, daß ich zu früh höflich wurde. Kurz, es war nicht meine Art, und ich habe deshalb immer nur ein entferntes Ende der Stange leise berührt.“ Damit ist deutlich genug der moralische, politische, gesellschaftliche Kritizismus des Künstlers als ein Überschreiten seiner Grenzen, als ein Verstoß gegen die Be-

scheidenheit gekennzeichnet. Und sollte die ihm nicht natürlich sein?

Sie ist ihm von Grund aus natürlich — nicht nur in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit und ihren „Instituten“, sondern auch zur Kunst selbst, vor welcher der einzelne Künstler sich meistens sehr klein vor- kommt — klein bis zum Unglauben daran, daß er überhaupt etwas mit ihr zu tun und irgendwie teil hat an ihrer Würde. Man bedenke doch! Die Kunst ist ja eine Sache von ernstester Wichtigkeit, ein feierliches Anliegen der menschlichen Kultur, welchem selbst Staaten und Regierungen amtliche Reverenz erweisen. Im Bewußtsein der Menschheit nimmt sie den gleichen Rang ein wie die Wissenschaft, ja wie die Religion, kurzum, sie ist gleichgeordnet ihren höchsten, geistigsten Interessen. Die Philosophie ist gelegentlich so weit gegangen, den ästhetischen Zustand, den produktiven sowohl wie den rezeptiven, für den höchsten menschlichen Zustand überhaupt zu erklären, insofern als er die lau-



tere Anschauung der Idee in der Erscheinung bedeute und die Erlösung des Willens durch die selige Kontemplation, so daß denn der Künstler der größte Wohltäter der Menschheit, und seine Schöpfung die eigentlich und einzig geniale sei! — Das alles könnte denjenigen, in dem die Kunst sich manifestiert, ihren Träger, den Künstler, mit dem höchsten und anmaßendsten Selbstbewußtsein erfüllen, ihn im Verhältnis zu sich selbst aller Nüchternheit entheben und den rauschhaftesten Stolz sein Teil sein lassen. Aber die Wahrheit sieht ganz anders aus.

Die Wahrheit ist, daß die Kunst in ihren individuellen Verwirklichungen und Ausprägungen jedesmal gleichsam von vorn anfängt und, verkappt mit Naivität, ihrer selbst unbewußt, ohne sich selbst zu erkennen, oder richtiger gesagt, sich wiederzuerkennen, ganz aufs neue und auf ein erst- und einmaliges Geratewohl ins Leben tritt. Jeder ihrer Erscheinungsfälle ist ein höchst spezieller und persönlich ganz be-

sonders bestimmter Sonderfall, welchen der großen und allgemeinen Idee der Kunst zu subsumieren demjenigen, der ihn vorstellt, sehr schwer gemacht ist, — ja, es kommt ihm vorderhand gar nicht in den Sinn, das zu tun. Als Illustration will ich Ihnen eine kleine Geschichte erzählen.

Im Winter 1929, in Stockholm, saß ich bei einem Lunch im Hause des Verlegers Bonnier neben Selma Lagerlöf, der großen Erzählerin, Trägerin des Nobel-Preises für Literatur und Mitglied der Schwedischen Akademie. Eine schlichte Frau, ein wenig ernst gestimmt durch ihre Arbeit, aber freundlichen Wesens und ohne jedes physiognomische Stigma des Genies, ohne Großartigkeit des Profils und irgend welchen Anspruch der Allüre. Wir kamen auf ihr populärstes Werk, die weltberühmte Gösta-Berling-Saga zu sprechen und auf seine erstaunliche Laufbahn durch alle Sprachen und über alle Grenzen hin. „Mein Gott, ja“, sagte sie. „Das ist so gekommen, aber Sie müssen nicht glauben, daß ich mir



viel dabei gedacht habe, als ich es machte. Ich schrieb es für meine kleinen Nichten und Neffen. Es war eine Unterhaltung wie eine andere. Wir dachten, es wäre etwas zum Lachen.“ — Ich war entzückt von dieser Äußerung, denn genau so war es mir — und ich sagte es meiner Nachbarin — mit dem Buch gegangen, das in meinem Schriftstellerleben ungefähr dieselbe Rolle spielte, wie die Gösta Berling-Saga in ihrem: den „Buddenbrooks“. Auch sie waren ursprünglich eine Familienangelegenheit und -unterhaltung gewesen, die beinahe juxhafte Schreiberei eines etwas irregulären Zwanzigjährigen, die ich den Meinen vorlas, und über die wir Tränen lachten. Daß die Welt etwas damit werde anzufangen wissen, daß dieser Roman — oder was es nun war — kurz gesagt zum Anlaß werden werde, daß ich nun hier in Stockholm zur Seite der Verfasserin von „Gösta Berling“ saß, — solche Möglichkeiten hatte damals beim Lachen niemand von uns in Betracht gezogen.

Ich erzählte es Selma Lagerlöf im Austausch, und ich erzähle Ihnen diese beiden Fälle als Beispiele dafür, daß die berühmte Kunst sich in ihren individuellen Erscheinungen keineswegs wiedererkennt, sondern sich mehr oder weniger für einen neu erfundenen, privaten und absonderlichen Spaß hält, der zu jener hochangesehenen Menschheitssache in keinerlei Beziehung zu bringen und für den die Anteilnahme und Hochachtung der Welt in keiner Weise zu erwarten ist. Der Urheber solcher Späße hat unbedingt nicht das Gefühl, einer besonders achtenswerten Beschäftigung obzuliegen. Nach seiner Auffassung — mit der er ja auch noch längere Zeit nicht alleinstehen wird — treibt er Allotria, mit denen er dem Ernst des Lebens auf recht abseitige und unerlaubte Weise ein Schnippchen schlägt, und sein Gewissen als Mitglied der menschlichen Gesellschaft, deren Ansprüche bei so unseriösen Neigungen zu kurz zu kommen pflegen, ist denn auch nicht das beste. Ich beschreibe da die



Boheme-Stimmung des Künstlers, denn Boheme, psychologisch gesehen, ist ja nichts anderes als soziale Unordentlichkeit, das in Leichtsinn, Humor und Selbstironie aufgelöste schlechte Gewissen im Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft und ihren Anforderungen.

Der Boheme-Zustand des Künstlers, den er gänzlich niemals verläßt, wäre jedoch nicht vollständig bestimmt, wenn man ihm nicht einen Einschlag von geistigem und selbst moralischem Überlegenheitsgefühl über die zürnende bürgerliche Gesellschaft zuspräche, der ihn zu einem Übergangszustand macht zwischen der ersten, individuell spielenden Unbewußtheit der Kunst und dem Gewährwerden ihrer überpersönlichen Würde, an welcher das Individuum teilzunehmen sich getraut, so daß denn die Boheme-Ironie mindestens doppelseitigen Charakter gewinnt und sowohl Selbstironie wie auch Ironie gegen die bürgerliche Gesellschaft ist. Die erstere aber überwiegt, wird vielleicht lange, viel-

leicht für immer überwiegen, und zwar aus guten Gründen.

Es ist in dem Künstler, der dank unwillkürlicher Leistungen persönlich teilzunehmen beginnt an der überpersönlichen Würde der Kunst, eine instinktive und spöttische Abwehr gegen das, was Erfolg heißt, gegen die weltlichen Ehren und Vorteile des Erfolges, — eine Abwehr aus Anhänglichkeit an den noch ganz individuellen, ganz nutzlosen und freispielerischen Früh-Zustand der Kunst, da Kunst noch nicht wußte, daß sie „Kunst“ sei und über sich selber lachte. Im Grunde möchte der Künstler sie dabei festhalten, sie sollte, findet er, nie aufhören, über sich selbst zu lachen, und er selbst jedenfalls möchte das immer tun, statt mit feierlichem Gesicht Ehren und Würden entgegenzunehmen, in Untreue gegen seine wilde, einsame Jugend. Er hegt eine tiefe Scheu vor der Verwürdigung seines Daseins, — eine schamhafte Scheu, denn zuerst und vor allem ist sie die Scham des Künstlers vor der Kunst.



Die ist nur zu verständlich. Es ist sehr zweierlei: der Künstler und die Kunst. Ein großer Unterschied ist zwischen ihr und dem wunderlich-einmalig-unzulänglichen und fast unkenntlichen Erscheinungsfall ihres Wesens, den man selber darstellt, und ich möchte den Künstler sehen, der das plötzliche Erröten nicht kennt vor dem Meisterhaften neben und vor ihm: es rührt eben daher, daß jede Kunstübung eine neue und ihrerseits schon sehr kunstvolle Anpassung des persönlich und individuell Bedingten an die Kunst überhaupt bedeutet und der einzelne, selbst nach anerkannten, geglückten Leistungen, beim Vergleich mit fremder Meisterschaft sich fragen kann: „Wie ist es möglich, mein persönliches Arrangement mit jenen Dingen überhaupt in einem Atem zu nennen?“ — „Wie ist es möglich?“ Das ist die Frage nüchterner Bescheidenheit des Künstlers vor der Kunst. Und wie sollte sie aussetzen, diese natürliche Bescheidenheit, wenn es nicht sein eigenstes Gebiet, die Kunst, sondern

die Wirklichkeit, das menschliche Zusammenleben, die bürgerliche Gesellschaft gilt?

Es ist notwendig, die eigentümliche Verbundenheit von Kunst und Kritik hier mit zwei Worten zu streifen. Man beobachtet, daß sehr viele Künstler zugleich Kunst r i c h t e r, Kunstkritiker sind, — sich dazu aufwerfen, möchte man fast sagen, angesichts des Widerspruchs, der darin zu liegen scheint, daß jemand, der sich klein fühlt vor der Kunst, dennoch keinen Anstand nimmt, sich als ihr urteilender Sachwalter zu gebärden. Tatsächlich aber ist aller Kunst ein kritisches Element eingeboren, — unentbehrlich jeder disziplinierten Produktivität und zunächst also eine Sache der Selbstzucht, aber sehr oft doch auch geneigt, sich nach außen zu wenden und kritisch zu ästhetisieren, ästhetisierend zu untersuchen und zu werten. Merkwürdigerweise findet man in der Sphäre des Dichterischen, der literarischen Kunst, diese Neigung am häufigsten und



am stärksten ausgebildet bei ihrer scheinbar zartesten und scheuesten Seinsform, der Lyrik. Auffallend viel stärker als Drama und erzählende Kunst ist die Lyrik der Kritik verbunden, und das mag mit ihrer Subjektivität, mit der Undistanziertheit ihrer Aussage, der Direktheit zusammenhängen, mit der im lyrischen Gedicht das Wort für das Gefühl, die Stimmung, die Lebensschau eingesetzt wird.

Das Wort! Ist es denn nicht Kritik in sich selbst, — vom Bogen des Apoll ein Pfeil, der schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt? Noch als Gesang, ja gerade als Gesang, ist es Kritik, — Kritik des Lebens, und als solche der Welt nie recht bequem. Man wird es verstehen, wenn ich, dem Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft nachhängend, in erster Linie an den Künstler des Wortes, den Künstler in Gestalt des Dichters, des Schriftstellers denke, — und da ist denn festzustellen, daß von der Existenz des dichtenden Künstlers, eben weil er dem

Worte verschworen ist, eine gewisse Oppositionsstellung gegen Wirklichkeit, Leben, Gesellschaft untrennbar ist. Es ist die Stellung des geistigen Menschen gegen ein obstinates, dumm-schlechtes Menschenwesen, die allezeit das Schicksal des Dichter-Schriftstellers ausgemacht, seine Lebensstimmung weitgehend bestimmt hat. „Von der Vernunftshöhe herunter“, heißt es einmal bei Goethe, „sieht das ganze Leben wie eine böse Krankheit und die Welt einem Tollhaus gleich“. Das ist ein rechtes Schriftstellerwort, ein Wort leidender Ungeduld mit der Menschenwelt, sehr typisch für die spezifische Reizbarkeit und Vereinsamungsneigung, die ich hier meine. Welche Prinzipien sind es denn, die die Existenz des Dichters, des Schriftstellers definieren? Es sind Erkenntnis und Form — beide zugleich und auf einmal. Das Besondere ist, daß dieses beides für ihn eine organische Einheit bildet, worin eines das andere bedingt, fordert, hervorbringt. Diese Einheit ist ihm Geist, Schönheit, Freiheit



— alles. Wo sie fehlt, da ist Dummheit, die alltägliche Menschendummheit, die sich zugleich als Form- und als Erkenntnislosigkeit äußert, — und er weiß nicht, was ihm mehr auf die Nerven geht, das eine oder das andere.

Hier also, wenn irgendwo, liegt der Grund für das geistige und — wie ich sagte — selbst moralische Überlegenheitsgefühl über die bürgerliche Gesellschaft, das der Künstler bei aller Selbstironie früh entwickelt. Daß es über das Ästhetische hinaus sogar moralische Qualität für sich in Anspruch nimmt, mag am alleranstößigsten und unbescheidensten wirken. Und doch ist es wahr, daß dem eingeborenen Kritizismus der Kunst etwas Moralisches anhaftet, das sich offenbar von der in der Welt des Ästhetischen und des Sittlichen gleicherweise beheimateten Idee des „Guten“ herleitet. Der dankbare Laie und Genießer des Kunstwerks braucht zu dessen Lob und Preis das Wort „schön“. Aber der Künstler, der Mann vom Bau, sagt gar

nicht „schön“, er sagt „gut“. Er bevorzugt dies Wort, weil das fachlich Lobenswerte, das technisch Gekonnte sich besser und nüchterner darin ausdrückt. Aber damit hat es nicht sein Bewenden. Tatsächlich schwebt alle Kunst in der Doppeldeutigkeit dieses Wortes „gut“, in dem das Ästhetische und Moralische sich treffen, vermischen, ununterscheidbar werden, dessen Sinn über's bloß Ästhetische hinausreicht ins überhaupt Zustimmungswürdige und hinauf bis zur höchsten, gebietenden Idee der Vollendung.

Gut und böse — gut und schlecht: Nietzsche hat viel psychologischen Federlesens gemacht von diesem Gegensatzpaar, aber es fragt sich, ob schlecht und böse wirklich so verschiedene Dinge sind, wie er wahrhaben wollte. In der ästhetischen Welt, das ist wahr, braucht das Böse, das höhnisch Menschenfeindliche und Grausame nicht das Schlechte zu sein. Es habe nur Qualität, so ist es „gut“. In der Welt des Lebens und der menschlichen Gesell-



schaft aber ist das Schlechte, Dumme und Falsche auch das Böse, nämlich das Menschenunwürdige und Verderbliche, und sobald der Kritizismus der Kunst sich nach außen wendet, sobald er gesellschaftlich wird, wird er moralisch, wird der Künstler zum sozialen Moralisten.

Wir kennen ihn längst in dieser Eigenschaft. Die heute vorherrschende Gattung und Form der literarischen Kunst ist der Roman, und beinahe von Natur, beinahe eo ipso ist er Gesellschaftsroman, Gesellschaftskritik. Er war und ist es überall, wo er zur Blüte gelangte, in England, Frankreich, Rußland, auch in Italien, auch in den skandinavischen Ländern. Mit Deutschland — das ist etwas anderes. Was der Deutsche seine „Innerlichkeit“ nennt, macht ihn dem Gesellschaftlichen abhold, und neben den europäischen Gesellschaftsroman hat Deutschland, wie man weiß, das introspektivere Genre des Bildungs- und Entwicklungsromans gestellt. Bis zu welchem Grade aber auch dieser, als Sub-

limierung des naiven Abenteuerromans, Gesellschaftsschilderung ist, lehrt am besten sein klassisches Beispiel, Goethes „Wilhelm Meister“; wie leicht und unversehens sich die Idee persönlich-abenteuernder Selbstausbildung ins Erzieherische wandelt und gleichsam wider Willen ins Soziale, ja Politische mündet, zeigt gerade dieses große Werk. Goethe hatte keine Lust an der Politik und wollte es dem Künstler als Überheblichkeit anrechnen, an sozialen Institutionen Kritik zu üben. Wo er es einmal getan hatte, wie in der wilden, niemals in Verse gegossenen Prosa-Szene des „Faust“, worin er die Grausamkeit der Gesellschaft gegen das gefallene Mädchen in zum Himmel schreiender Verzweiflung geißelt, da unterdrückte er es gern. Aber ihm gesellschaftlichen Instinkt, soziale Anteilnahme, ja das tiefste Wissen um gesellschaftliche Schicksale abzusprechen, (— ihm, der in den „Wanderjahren“ mit einem Scharf- und Weitblick, der seherisch anmutet, die ganze gesellschaftlich-ökono-



mische Entwicklung des 19. Jahrhunderts: die Industrialisierung der alten Kultur- und Agrarländer, die Herrschaft der Maschine, den Aufstieg der organisierten Arbeiterschaft, die Klassenkonflikte, die Demokratie, den Sozialismus, den Amerikanismus selbst, nebst sämtlichen aus diesen Veränderungen erwachsenden geistigen und erzieherischen Konsequenzen vorweggenommen hat —) ist nicht gut möglich. Und was die Politik betrifft . . .

Was die Politik betrifft, so war auch er, wie sehr er auch den Künstler vor ihr warnte, ganz außerstande, das Unlösliche zu lösen und die Verbindung aufzuheben, die zwischen Kunst und Politik, Geist und Politik unweigerlich besteht. Hier wirkt einfach die Totalität des Menschlichen, die sich auf keine Weise verleugnen läßt. Goethes Streitbarkeit gegen die Romantik, gegen Vaterländerei, katholisierende Lauen, Kult des Mittelalters, poetische Tartüfferie und raffinierten Obskurantismus aller Art, — was war sie anderes als Poli-

lik, — ästhetisch-literarisch verkleidet wohl, aber im Grunde doch Politik pur sang, — schon weil der Gegenstand seiner Abneigung, der Romantizismus, selbst Politik war, nämlich Gegenrevolution? Man suche sich herauszuwinden, indem man von Kulturpolitik, Geistespolitik spricht, in vorgeblichem Gegensatz zur „eigentlichen“, zur Politik im „engeren“ Sinn. Man wird dadurch nur die Unteilbarkeit des Problems der Humanität bestätigen, das nie und nirgends einen „engeren Sinn“ hat, sondern alle Sphären in sich schließt. Das Ästhetische, das Moralische, das Politisch-Gesellschaftliche sind eines in ihm.

Und nun werden wir gerade durch diese Einheit einer bestürzenden Un-Einheit gewahr: der Uneinheitlichkeit und Widersprüchlichkeit des Geistes und seines Verhaltens zum Problem der Humanität. Denn der Geist ist vielspältig, und jedes Verhalten zur Frage des Menschen ist ihm möglich, auch das der Inhumanität und Antihumanität. Der Geist ist nicht mono-



lithisch, er bildet keine geschlossene Macht, gewillt, Welt, Leben, Gesellschaft nach ihrem Bilde zu formen. Man hat wohl die Solidarität aller Geistigen zu proklamieren versucht, — ein ganz unmögliches Unternehmen. Es gibt keine tiefere Fremdheit, keine verachtungs- und haßvollere wechselseitige Ablehnung, als die zwischen den Darstellern der verschiedenen Geistesformen und geistigen Willensmeinungen. Die Vorstellung hat etwas Unwillkürliches, daß der Geist seiner Natur nach — um mich des politisch-gesellschaftlichen Terminus zu bedienen — „links“ stehe; daß er also den Ideen der Freiheit, des Fortschritts, der Humanität wesentlich verbunden sei. Das ist ein oft widerlegtes Vorurteil. Er kann ebensowohl „rechts“ stehen — und zwar in größter Brillanz. Von dem genialen Reaktionär Joseph de Maistre, dem Verfasser des Buches „Du pape“, hat Sainte Beuve gesagt, er habe „vom Schriftsteller nur das Talent“ gehabt, — ein sehr hübscher Satz, worin jene vorgefaßte Meinung,

Literatur und Fortschrittlichkeit seien identisch, sich zugleich mit dem Zugeständnis ausspricht, daß man mit dem größten Talent, mit dem erdenklichsten Witz und Glanz den Lobredner der Inhumanität, des Henkers, des Scheiterhaufens, der Inquisition, kurz dessen machen könne, was Fortschritt und Liberalismus das Reich der Finsternis nennen.

Setzen wir ein politisch-gesellschaftliches Ereignis wie die Französische Revolution als Kriterium: welche Unterschiede klaffen zwischen dem Verhalten eines Michelet zu diesem Phänomen und dem eines Taine, mit seiner nur zu treffenden Kritik des Jakobinertums, oder auch eines Edmund Burke, des Verfassers der „Reflections on the Revolution in France“, die von dem politischen Romantiker Friedrich von Gentz ins Deutsche übersetzt wurden und ungeheuren Einfluß übten — so weithin in der Zeit, daß ich selbst noch in einer konservativ-nationalistischen und antidemokratischen Stimmungsperiode meines



Lebens, zur Zeit des ersten Weltkrieges, mit Begeisterung daraus zitiert habe. Tatsächlich ist es ein Buch ersten Ranges, und wenn es ein Beweis für die Güte einer Sache ist, das in ihrem Namen gutgeschrieben wird, so war Burkes Sache sehr gut.

Vergessen wir auch nicht, daß die Gesellschaftskritik eines solchen epischen Schöpfers wie Balzac ganz vorwiegend von „rechts“ her geübt wurde, — wie ja denn ein Produkt der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft wie der Baron de Nucingen ebenso gut von rechts wie ganz links her kritisiert werden kann. In unseren eigenen Tagen haben wir einen faszinierenden Fall konservativer oder, wenn man will, reaktionärer Gesellschaftskritik, bei verfeinertester künstlerischer Fortgeschrittenheit, in dem jüngst verstorbenen Knut Hamsun, — einem von Dostojewsky und Nietzsche gebildeten Apostaten des Liberalismus, voller Haß auf die Zivilisation, das städtische Leben, Industrialismus, Intellektualismus und all das, vor allen Dingen leidenschaft-

lich anti-englisch und so deutschfreundlich, daß er sich, als Hitler kam, dem Nationalsozialismus in aktiver Begeisterung verschrieb und zum Landesverräter wurde. Niemand, der sein Werk — das Werk eines großen Dichters — wirklich kannte, durfte überrascht sein von diesem geistigen Wege und persönlichen Schicksal. Man brauchte sich nur zu erinnern, wie amüsant, mit wie bissigem Witz er schon in seinen frühesten Büchern historische Typen des Liberalismus, Victor Hugo etwa und Gladstone, verhöhnt hatte. Was aber 1895 eine interessante ästhetische Haltung, Paradoxie und schöne Literatur gewesen war, das wurde 1933 akute Politik und verdunkelte schwer und schmerzlich einen dichterischen Weltruhm.

Verwandt der Erscheinung Hamsuns ist diejenige Ezra Pounds, — ein anderes erregendes Beispiel für die tiefe Gespaltenheit des Geistes im Verhältnis zum gesellschaftlichen Problem. Ein kühner Künstler und lyrischer Avantgardist, warf auch er sich



dem Faschismus in die Arme, propagierte ihn während des zweiten Weltkrieges als politischer Aktivist und verlor sein Spiel durch den militärischen Sieg der Demokratie, — diesen Sieg, der der Demokratie selbst seitdem so problematisch geworden ist. Dem Verurteilten, als Verräter Eingesperrten verlieh eine Jury distinguiertester anglo-amerikanischer Schriftsteller eine sehr angesehene literarische Auszeichnung, den Bollinger-Preis — und bekundete damit einen hohen Grad von Unabhängigkeit des ästhetischen Urteils von der Politik. Oder war die Politik diesem Urteil doch nicht so fern wie es schien? Gewiß bin ich nicht der einzige, der wohl wissen möchte, ob die distinguierte Jury Ezra Pound auch dann den Bollinger-Preis zugesprochen hätte, wenn er zufällig nicht Faschist, sondern Kommunist gewesen wäre.

Schon eine Bemerkung wie diese genügt heute zweifellos, um den, der sie macht, in den Verdacht des Kommunismus zu bringen. Mit diesem Verdacht geschähe mir Un-

recht — oder, wenn man will, zuviel Ehre. Den Kommunisten abzugeben, bin ich sehr schlecht ausgestattet, — meine Schriften sind ja voll von allen vom Kommunismus perhorreszierten Lastern, wie Formalismus, Psychologismus, dekadenten Neigungen und was man will, den Humor und eine gewisse Schwäche für die Wahrheit nicht zu vergessen, — denn Liebe zur Wahrheit ist Schwäche in den Augen unbedingter Parteilichkeit. Allerdings bin ich auch nicht gesonnen, vom militanten Anti-Kommunismus Handgeld zu nehmen; denn der Faschismus ist es, und nicht der Kommunismus, in dem ich noch immer, altmodischer Weise, ich weiß es wohl, die widerwärtigste Ausgeburt der politischen Geschichte erblicke. Er war es, der mich durch seine Siege und seine scheinbare, im Grunde nicht recht erwünschte Niederlage mehr und mehr auf die linke Seite der Gesellschaftsphilosophie getrieben und mich tatsächlich zeitweise zu einer Art von Wanderredner der Demokratie gemacht hat, —



eine Rolle, für deren Komik ich, selbst zu der Zeit meines leidenschaftlichsten Verlangens nach Hitlers Untergang, nie ohne Blick war.

Unleugbar hat ja das politische Moralisieren eines Künstlers etwas Komisches, und die Propagierung humanitärer Ideale bringt ihn fast unweigerlich in die Nähe — und nicht nur in die Nähe — der Platitüde. Das habe ich erfahren; und wenn ich vorhin gesellschaftlich-reaktionäre Neigungen eines Schriftstellers als ein Paradoxon hinstellte, gewissermaßen als einen Widerspruch zwischen seinem Beruf und seiner Art, ihn auszuüben, — so war ich mir wohl bewußt, daß diese Paradoxie und dieser Widerspruch hohen geistigen Reiz besitzen können, daß sie geistig dankbarer sind und einen unvergleichlich besseren Schutz vor dem Banalen bilden, als die politische Gutmütigkeit. Es ist sehr die Frage, vielmehr es ist kaum die Frage, wer der geistig interessantere politische Schriftsteller war, Joseph de Maistre oder Victor Hugo. Aber

wenn das keine Frage ist, so tritt dafür die andere ein, ob es in politischen Dingen, im Umgang mit menschlicher Bedürftigkeit, so sehr auf Interessantheit ankommt und nicht vielmehr auf Güte.

„Almost too good to be true“ hat ein englischer Kritiker, Philip Toynbee, die politische Haltung genannt, die ich seit 30 Jahren einnehme. Er tat es in einem „Observer“-Artikel, „The Isolated World Citizen“, — bloßen 700 Worten, die das Richtigste sind, was in England — und vielleicht irgendwo — über meine Existenz gesagt worden ist. Der junge Toynbee hat recht: es steht leise fragwürdig um diese Haltung, um alles, was Optimismus, Demokratismus, Humanitarismus, Menschheitsgläubigkeit an ihr ist — und sogar um meine „World Citizenship“. Denn meine Bücher sind verzweifelt deutsch, und was je an Einmischung in gesellschaftlich-politische Fragen darin vorkam, war nicht nur natürlicher Bescheidenheit abzugewinnen, sondern auch dem Pessimismus eines durch Schopenhauers Schule



gegangenen Geistes, der zur generös-humanitären Gestik im Grunde wenig geschickt ist. Geradeheraus: ich habe nicht viel Glauben, glaube aber auch nicht sehr an den Glauben, sondern weit mehr an die Güte, die ohne Glauben bestehen und geradezu das Produkt des Zweifels sein kann.

Lessing sagte von seinem Drama „Nathan der Weise“: „Es wird nichts weniger als ein satirisches Stück, um den Kampfplatz mit Hohngelächter zu verlassen. Es wird ein so rührendes Stück als ich nur immer gemacht habe.“ Statt „satirisch“ hätte er „nihilistisch“ gesagt, wenn das Wort schon zur Hand gewesen wäre, und statt „rührend“ hätte er „gütig“ sagen können, um Verwahrung gegen die Auffassung einzulegen, weil er ein Zweifler sei, sei er ein nihilistischer Satyr. Die Kunst, so bittere Anklage sie sei, so tief ihre Klage um die Verderbnis der Schöpfung, so weit sie gehe in der Ironisierung der Wirklichkeit und sogar ihrer selbst, — es liegt nicht in ihrer Art, „den Kampfplatz mit Hohngelächter zu

verlassen“. Sie streckt nicht dem Leben, zu dessen geistiger Belebung sie geschaffen ist, die kalte Teufelsfaust des Nihilismus entgegen. Sie ist dem Guten verbunden, und auf ihrem Grunde ist Güte, der Weisheit verwandt, noch näher der Liebe. Bringt sie gern die Menschen zum Lachen, so ist es kein Hohngelächter, das sie bringt, sondern eine Heiterkeit, in der Haß und Dummheit sich lösen, die befreit und vereinigt. Aus Einsamkeit immer aufs neue geboren, ist ihre Wirkung vereinigend. Sie ist die letzte, sich Illusionen zu machen über ihren Einfluß aufs Menschengeschick. Verächterin des Schlechten, hat sie nie den Sieg des Bösen aufzuhalten vermocht; auf Sinngebung bedacht, nie den blutigsten Unsinn verhindert. Sie ist keine Macht, sie ist nur ein Trost. Und doch — ein Spiel tiefsten Ernstes, Paradigma alles Strebens nach Vollendung, ist sie der Menschheit zur Begleiterin gegeben von Anfang an, und diese wird von ihrer Unschuld nie ganz das schuldgetrübte Auge wenden können.