

Chancen für die Verständigung bereithält, weil die Verschiedenheiten zwischen den Gesprächspartnern "nicht von der Art sind, die sich durch ein »falsch oder richtig« definitiv entscheiden lassen".²⁷

ein, wenn die (als richtig vorausgesetzte) Entzifferung vorliegt."
GADAMER: *Wahrheit und Methode* 368.

²⁷ JAUSS: *Wege des Verstehens*. München: Fink 1994, 297.

Miklós Györfy (Budapest)

Verrat und Verantwortung der Intellektuellen Hesse, Broch und Babits über die Krise der europäischen Kultur als ein moralisches Problem.

Der letzte große Roman von Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, erschien 1943 in Zürich. Bald darauf veröffentlichten die beiden Größen der deutschen Literatur in der amerikanischen Emigration, Thomas Mann und Hermann Broch, ebenfalls je einen großangelegten Roman, die enge geistige Verwandtschaft miteinander und mit dem Werk von Hesse aufwiesen. Broch publizierte 1945 in Amerika den *Tod des Vergil*, Thomas Mann 1947 gleichfalls in Zürich den Roman *Doktor Faustus*. Diese drei Romane bilden sozusagen ein deutsches Triptychon aufs qualvolle Thema der Krise der europäischen Kultur mit besonderer Rücksicht auf die des deutschen Geistes. Sie konfrontieren ihre Leser mit dem Wertverlust der europäischen bürgerlichen Gesellschaften, der in zerstörende Kriege mündete, und erwägen die Chancen und Verpflichtungen des bedrohten Geistes und der geschändeten Humanität im Verhältnis zur gegenwärtigen Apokalypse. Die Helden aller drei Romane sind Intellektuellen, Schriftgelehrten, gewissermaßen im alten, biblischen Sinn des Wortes. Danach sind sie als gesalbte Priester der Kultur, des Geistes zu verstehen, deren angeborene Sendung die Verkündung des Wortes ist. Der Held Brochs ist nationaler Dichter, der von Mann "deutscher Tonsetzer" und der von Hesses Roman "Glasperlenspieler", das heißt demütiger Mönch und virtuoser Handhaber des Geistes zugleich. Als ironisch-selbstkritische Variation zum Thema bietet sich noch der biedere Chronist des *Faustus*-Romans, Serenus Zeitblom an, und auch fernere deutsche Abarten des Typus wie zum Beispiel der expressionistisch verzerrte Sinologe Kien von Canettis *Blendung* oder Hesses Harry Haller im *Steppenwolf* können gesichtet werden.

Es fallen sogar formale-erzähltechnische Parallelen ins Auge: alle drei oben genannten Romane sind Lebensgeschichten -- obzwar der von Broch mehr eine geistige Biographie ist und von den beiden anderen abweichend nicht linear erzählt wird --, und alle drei gipfeln in der schweren geistig-moralischen Krise des Helden. Sowohl Hesses, als auch Thomas Manns

Roman bedient sich der Fiktion einer Biographie, die nachträglich von einem Chronist verfaßt wird.

Im "Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung" in die Geschichte des Glasperlenspiels, der der Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht vorangestellt wird, geht der Erzähler aus dem Phänomen des sogenannten "feuilletonistischen" Zeitalters aus, mit dem in der utopistischen Zukunft des Glasperlenspiels die Zeit von Hesse, die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, gemeint ist. Diese Zeit soll mit ihrem Geist wenig anzufangen gewußt haben. Sie hat dem Geist innerhalb der Ökonomie des Lebens und des Staates nicht die ihm gemäße Stellung und Funktion anzuweisen gewußt. Nach den grundlegenden Untersuchungen des Literaturhistorikers Plinius Ziegenhalß soll die Entwicklung des geistigen Lebens in Europa vom Ausgang des Mittelalters an zwei große Tendenzen gehabt haben:

die Befreiung des Denkens und Glaubens von jeglicher autoritativen Beeinflussung (...) und - andererseits - das heimliche, aber leidenschaftliche Suchen nach einer Legitimierung dieser seiner Freiheit (nämlich des Verstandes) nach einer neuen, aus ihm selbst kommenden, ihm adäquaten Autorität. Verallgemeinernd kann man wohl sagen: im großen ganzen hat der Geist diesen oft wunderlich widerspruchsvollen Kampf um zwei einander im Prinzip widersprechende Ziele gewonnen. Ob der Gewinn die zahllosen Opfer aufwiege, ob unsere heutige Ordnung des geistigen Lebens vollkommen genug sei und lange genug dauern werde, um alle die Leiden, Krämpfe und Abnormitäten von den Ketzerprozessen und Scheiterhaufen bis zu den Schicksalen der vielen in Wahnsinn oder Selbstmord geendeten 'Genies' als sinnvolles Opfer erscheinen zu lassen, ist uns nicht erlaubt zu fragen. (...) So geschahen denn auch jene Kämpfe um die 'Freiheit' des Geistes und haben in eben jener späten, feuilletonistischen Epoche dazu geführt, daß in der Tat der Geist eine unerhörte und ihm selbst nicht mehr erträgliche Freiheit genoß, indem er die kirchliche Bevormundung vollkommen, die staatliche teilweise überwunden, ein echtes, von ihm selbst formuliertes und respektiertes Gesetz, eine echte neue Autorität und Legitimität aber noch immer nicht gefunden hatte. Die Beispiele von

Entwürdigung, Käuflichkeit, Selbstaufgabe des Geistes aus jener Zeit, die uns Ziegenhalß erzählt, sind zum Teil dann auch wirklich erstaunlich.¹

Das typische Produkt dieses Zeitgeistes erblickt Hesse in den industriemäßig erzeugten Feuilletons der Tagespresse. Sie bildeten die Hauptnahrung der bildungsbedürftigen Leser, berichteten oder vielmehr "plauderten" über tausenderlei Gegenstände des Wissens. Zum massenhaften Kult des Feuilletons gehörten auch gewisse Spiele, wie zum Beispiel das Lösen von Kreuzworträtseln. Diese kleinen Bildungsspiele der Menschen jener Zeit waren nicht bloß holde sinnlose Kinderei,

sondern entsprachen einem tiefen Bedürfnis, die Augen zu schließen und sich vor ungelösten Problemen und angstvollen Untergangssahnungen in eine möglichst harmlose Scheinwelt zu flüchten. Sie lernten mit Ausdauer das Lenken von Automobilen, das Spielen schwieriger Kartenspiele und widmeten sich träumerisch dem Auflösen von Kreuzworträtseln - denn sie standen dem Tode, der Angst, dem Schmerz, dem Hunger beinahe schutzlos gegenüber, von den Kirchen nicht mehr tröstbar, vom Geist unberaten. So, die so viele Aufsätze lasen und Vorträge hörten, sie gönnten sich die Zeit und Mühe nicht, sich gegen die Furcht stark zu machen, die Angst vor dem Tod in sich zu bekämpfen, sie lebten zuckend dahin und glaubten an kein Morgen.²

Hesse beschreibt hier aus ironischer, scheinbar überlegener Perspektive die bedenklichen Symptome des Verkommens der Kultur und des Geistes in seiner eigenen Zeit. So setzt er fort:

Die Unsicherheit und Unechtheit des geistigen Lebens jener Zeit, welche doch sonst in mancher Hinsicht Tatkraft und Größe zeigte, erklären wir Heutigen uns als Symptom des Entsetzens, das den Geist befiel, als er sich am Ende einer Epoche des scheinbaren Siegens und Gedeihens plötzlich dem Nichts gegenüber fand: einer großen materiellen Not, einer Periode politischer und kriegerischer Gewitter und einem über Nacht

¹ Hesse, Hermann, Das Glasperlenspiel, Berlin, 1961, 18-19

² Ebd. 22

emporgeschossenen Mißtrauen gegen sich selbst, gegen seine eigene Kraft und Würde, ja gegen seine eigene Existenz.³

Im *Steppenwolf* wurde die Zerrissenheit des Helden noch im Kontext des Gegensatzes zwischen klassischer Hochkultur und moderner Massenkultur dargestellt. Harry Haller verfremdet sich gewissermaßen von seiner Zeit, weil in ihr Goethe, Bach oder Mozart keinen Platz mehr haben, höchstens in einer degradierten, verflachten, "feuilletonistischen" Form. Ihnen gegenüber gedeihen Kino, Jazz und Tanz umso virulenter. Hesse identifiziert sich mit dieser Befangenheit Hallers nicht, es geht im Roman geradezu darum, wie der Steppenwolf seine typisch deutschen und bürgerlichen Schranken erkennt, die aus einem einseitigen, überwuchernden Kult des Geistes, insbesondere der klassischen Musik stammen, und wie er sich tastend den sinnlichen und natürlichen Freuden des alltäglichen Menschen und seinem eigenen Triebleben nähert - aber die Diskrepanz zwischen klassischer Tradition und moderner Stillosigkeit wird letztlich nicht ganz aufgehoben. Im *Glasperlenspiel* schreitet Hesse weiter: Hier geht es schon um die Verantwortung und Unverantwortlichkeit, um das Erschrecken, die Verunsicherung, den Verrat des Geistes im allgemeinen, um das Sporadische des Widerstandes gegen seinen Verfall. Das kulturelle Dilemma wird zu einem moralischen Problem.

Der Steppenwolf erschien 1927, und im selben Jahr veröffentlichte Julien Benda seinen kulturkritischen Aufsatz, *Le trahison des clercs* (Der Verrat der Schriftgelehrten), der ein großes Echo hatte. Er bewog den ungarischen Dichter Mihály Babits zu seinem gleichnamigen Essay, der im nächsten Jahr, 1928, in der Zeitschrift "Nyugat" erschien. Hier schrieb er:

Julien Benda ist vielleicht an das große unausgesprochene Problem des Jahrhunderts herangekommen, und zwar vor allem mit zwei Entdeckungen. Eine davon ist, daß das Problem trotz allem ein moralisches sei.⁴

³ Ebd. 23

⁴ Babits, Mihály, *Esszék, tanulmányok* 1-2, Budapest, 1978, 2, 209 (In meiner eigenen Übersetzung, M. Gy.)

In letzter Zeit sei das fraglich geworden, weil ein moralisches Problem ja gar nicht mehr formuliert werden könne, wenn die Grundprinzipien der Moral selbst fraglich geworden sind, argumentiert Babits. Obzwar die Instinkte, die rohe Gewalt, das Recht der Tatsachen die moralischen Prinzipien in der Praxis des alltäglichen Lebens immer unterdrückt haben, sei weder die Existenz einer Moral, die über den Interessen und Kräften erhaben und von ihnen unabhängig ist, noch die Berufung ihrer Priester und Schriftgelehrten früher in Frage gestellt worden. Es sei die Neuigkeit unseres Jahrhunderts,

daß es als eine Naivität gilt, das Problem der Fürchterlichkeiten der Zeit als ein moralisches Problem zu formulieren. (...) Julien Benda führte das Problem aufs moralische Feld zurück. Das vollbrachte er durch seine andere Entdeckung. Er erklärte nämlich, daß das Problem der Zeit das Problem der Schriftgelehrten sei.⁵

Und Babits scheint hier in seiner Argumentation das einführende kulturkritische Traktat des *Glasperlenspiels* geradezu vorzuschicken.

Die Seele der Zeit muß in den Schriftgelehrten aufgefunden werden. Sie bewegen die Schritte der Zeit, ihre Macht ist in diesem papierenen Zeitalter immer größer. Die moderne Presse enthebt immer mehr die Masse des Denkens, sie liefert ihr fertige Gedanken, damit die Arbeitsteilung in Erfüllung gehe, die umso vollkommener ist, je differenzierter die Organismen sind. Was das Denken betrifft, das bezieht sich auch auf die Gefühle und auf alle andere kollektive Funktion des Seelenlebens der Masse; für alle diesen Dinge sind immer mehr die Schriftgelehrten verantwortlich.⁶

Nach der Anklage Julien Bendas sollen die modernen Intellektuellen auf den unparteiischen Dienst der interesselosen Moral und Wahrheit verzichtet haben, sie seien in den Kampf, ins Leben hinuntergestiegen, Befürworter von Nationen, Rassen, Parteien, Klassen und Interessen geworden, ohne

⁵ Ebd. 210

⁶ Ebd. 210

Rücksicht auf die Interessen anderer Menschengruppen und auf die höhere Wahrheit. Von Übel sei es nicht, betont Babits, wenn es einem Schriftgelehrten bewußt ist, einem Volk oder einer Gruppe anzugehören, und wenn er sogar stolz darauf ist, schlimm sei es, wenn er die Fehler und Sünden seiner Brüder verhüllt, verleugnet, ja sogar als Tugenden ausgibt. Das sei ein Verrat, also ein moralisches Problem.

Aufgrund der biblischen Legende von Jonas verarbeitete Babits später, in den Jahren 1937/38, auch in lyrischer Form dieses Thema der moralischen Krise der Schriftgelehrten, ihr Ringen mit der gottbestimmten Sendung. Das erschütternd schöne, vielfach persönlich inspirierte Poem *Das Buch Jona* (Jónás könyve) erzählt vom Propheten, dem es nicht behagen wollte, Prophet zu sein. Anstatt, wie vom Herrn befohlen, die Stadt des Lasters, Ninive, anzuklagen, ergreift er die Flucht.

Er zog die Wüste vor den Großstadtplagen,
Die Einsamkeit der undankbaren Pflicht;
Gesteinigt werden wollt er lieber nicht.⁷

Nachdem er dann im Bauch des Walfisches eines Besseren belehrt wird und zum Scheine doch seine Flüche auf die Sünder von Ninive spricht, zieht er, seine Arbeit gleichsam verrichtet, wirklich in die Wüste, um den prophezeiten Untergang der lasterhaften Stadt abzuwarten. Während aber der Herr es schließlich nicht übers Herz bringen kann, das tausendjährige Menschenwerk zu vernichten, grollt Jona wegen einer Pflanze, einem Kürbis, der in einer Nacht zu vollem Glanz wuchs, dann aber in der nächsten schon abstarb, und nicht mehr den Segen des Schattens bot.

Hast du dich um den Kürbis je bemüht?
Gesät ihn, dich gerackert seinetwegen?
Nicht doch, du hast bloß faul im Laub gelegen.

So lautet das Urteil des Herrn über den Propheten, der die Behaglichkeit, die Seelenruhe des Elfenbeinturms seiner angeborenen Pflicht vorzog.

⁷ Babits, Mihály, Gedichte, Budapest, 1983 (zitiert nach der Übersetzung von Géza Engl)

Hermann Brochs Roman, *Der Tod des Vergil* knüpft sich auch mehrfach und eng dieser zeitgenössischen europäischen Problematik an. Vergil ist ein nationaler Dichter, der mit seinem Epos *Aeneis* eine dekorative Apologie für das Kaiserreich von Augustus geliefert hat. Brochs Vergil stimmt zwar mit dem historischen Vergil nicht überein, *Der Tod des Vergil* ist also kein historischer Roman, und Broch betonte nicht ohne Grund, daß der Vergil übertragene innere Monolog das persönliche Bekenntnis des Autors sei, der römische Stoff ist aber nicht aufs Geratewohl gewählt. Die Gültigkeit der historischen Analogie, die die Themenwahl Brochs bestimmte, mußte sich auch auf die Hauptfigur ausdehnen, weil sonst jene krisenhafte Beziehung zwischen Dichter und seiner Zeit, die Broch im Sterben Vergils schließlich nicht nur als seine eigene persönliche Sorge, sondern auch als geschichtsphilosophisches und moralisches Problem darstellen wollte, im Roman nicht zustandegekommen wäre.

Vergil war also ein gefeierter Nationaldichter und Günstling des Kaisers, als seine letzte Stunde schlug. Und wie aus einer mittelalterlichen lateinischen Legende, deren deutsche Übersetzung Broch im Anhang seines Romans zitiert, hervorging, soll der Dichter, als es ihm schon sehr schlecht ging, beständig nach den Buchbehältnissen verlangt haben, um die *Aeneis* zu verbrennen. In seinem dichterischen Hauptwerk soll er nämlich - und das ist schon die Auslegung Brochs - eine 'Parteiideologie', eine maßgeschneiderte Herkunftslegende besungen haben. Diese Aufgabe hat die Zeit von Augustus ihm auferlegt, wo die demokratisch-republikanischen Ideale, die in der einstigen freien bäuerlichen Lebensform wurzelten und in der Staatsform der römischen Republik ihren ruhmvollen Ausdruck fanden, sich endgültig entleerten. Die Staatsräson einer imperialistischen Großmacht ist an ihre Stelle getreten. Um die verarmende, versklavende Massen, nicht zuletzt eben die ehemaligen freien Bauern, aus denen das antike Proletariat entstand, zu bändigen, bedurfte es einer Ideologie, nach Brochs Ausdruck einer Dekoration. Vergil schuf sie. Zu den freien bäuerlichen Idealen, die nur mehr dekorativen, musealen Wert hatten, wurden die römische Herkunftssage und die neuere Idee der "Pax Romana" hinzugefügt. Die letztere drückte das Friedenswerk des Cäsars aus, das dem Bürgerkrieg im Reich ein Ende machte und eine Berufungsgrundlage zur diktatorischen Ordnung bot. Als Dichter und Literat wirkte also Vergil bei

diesem kaiserlichen Schaustück mit, indem er sein Heldenepos ihrer Legitimation widmete. Im nächtlichen Fiebertraum vor seinem Tod, in einer Art "Höllenfahrt", mit der Hilfe Lysanias', der Vergils Kindes-Ich verkörpernd sich dem Sterbenden als Führer in der Unterwelt anschließt, erkennt Vergil seinen Verrat, sieht die Leere und Lüge der kaiserlichen Produktion, die Immoralität seines eigenen apologetischen Konservatismus und Ästhetizismus ein, und beschließt, sein Epos als Opfer darzubringen. Aus seinen abstrakten Visionen, die mit sprachlicher Magie suggeriert werden, ergaben sich auch weitere Folgen, die die zeitgemäße Schriftgelehrten-Frage auf Brochsche Art deuteten. Es wird nämlich Vergils Glaube an die Literatur, an die Sprache überhaupt, erschüttert. Der sterbende Dichter beschuldigt sich, durch eine Überbewertung der Literatur sich im ästhetischen Kult der Schönheit verirrt zu haben, quälende Zweifel überkommen ihn in bezug auf die Daseinsberechtigung der Kunst, und sein Leben als "Literat" scheint ihm verfehlt und vergeudet. Statt das Rationale und die bekannte Realität darzustellen, und dadurch bloß eine schöne Dekoration hervorzubringen, hätte er den wissenschaftlich unzerlegbaren irrationalen Rest in der Welt ergreifen, letzten Endes den Tod kennenlernen und künstlerisch ausdrücken sollen, wie das Broch von einer moralisch motivierten Kunst auch sonst erwartete. *Der Tod des Vergil* ist nach Brochs Intention eigentlich der Roman, den der sterbende Vergil hätte schreiben können und sollen, um sein gefallsüchtiges Literatenleben moralisch und künstlerisch wiedergutzumachen. Darin steckt der tiefere poetische Grund des lyrisch-visionär gestimmten inneren Monologs.

Das Fegefeuer der Todesnähe, die metaphysischen Ahnungen des "Abstiegs" und der "Erwartung" und der letzte große Dialog mit dem Kaiser auf der Erde reifen in Vergil die Ansätze einer neuen Haltung, und in ihrem christlich-humanistischem Sinne deutet er seinen Opfervorsatz um: nun will er nicht mehr die *Aeneis* als Teil seines lügenerischen und verworfenen Ichs aufopfern, sondern bringt lieber ein Opfer für andere. Für seine Freunde, vor allem für den Cäsar verzichtet er auf die als leer und eitel empfundene Geste der Selbstvernichtung. Er verstümmelt nicht sich selbst, sondern beschenkt lieber andere. So wird sein Verzicht zum Symbol des kollektiven Handelns, des aktiven Dienstes am Anderen. Der moralischen Krise des verräterischen Intellektuellen, des Ästheteten, entwächst die moralische

Neugeburt des Vorchristen, die Idee der "Pax Romana" wird zur Idee der "Pax Christiana". Wie bekannt, hat sich Broch auch hier auf eine Tradition gestützt: in seiner vierten Eclogie feierte Vergil die kommende Geburt eines Kindes, mit dem ein neues goldenes Zeitalter anbrechen würde, und das wurde später als eine Prophezeiung der Ankunft Jesu Christi gedeutet.

In Vergil stellt also Broch einen Intellektuellen dar, der am Ende einer Kultur, an einem historischen Wendepunkt, aus den irrational-präxistentiellen Schichten seines menschlichen Wesens schöpfend vor seinem Tod seine wahre Berufung, die er solange verkannt hat, errahnt. Die historische Analogie ist offensichtlich: einerseits die Epoche des in Verfall geratenen, die Werte nur mehr als Dekoration gebrauchenden, politischen Zynismus und skrupellose Eroberungssucht entfesselnden römischen Imperiums und ihr verräterischer Dichter, den die unversöhnliche Wahrheit des Todes zur qualvollen Selbstprüfung zwingt, andererseits das totale Wert-Vakuum der modernen, von barbarischen Kriegen heimgesuchten Zeit mit ihren entzweiten Intellektuellen, die ihre Bestimmung und Aufgabe suchen.

Die Kulturkritik Hesses ist ironischer und elegischer, als die von Broch. Seine Feuilletonisten sind hedonistisch, oberflächlich, zynisch:

Außerdem gab es gegen die große Untergangsstimmung noch die zynische Haltung, man ging tanzen und erklärte jede Sorge um die Zukunft für altväterische Torheit, man sang stimmungsvolle Feuilletons über das nahe Ende der Kunst, der Wissenschaft, der Sprache, man stellte mit einer gewissen Selbstmörder-Wollust in der Feuilleton-Welt, die man selber aus Papier gebaut hatte, eine vollständige Demoralisierung des Geistes, eine Inflation der Begriffe fest, und tat, als sähe man mit zynischer Gelassenheit oder bacchantischer Hingerissenheit zu, wie nicht bloß Kunst, Geist, Sitte, Redlichkeit, sondern sogar Europa und 'die Welt' unterging.⁸

In Kastalien, in dieser utopischen Gelehrtenrepublik, die ungleich mehr einem imaginären mittelalterlichen Mönchsstaat, als einem Science-Fiction-Land ähnlich sieht, ist den Glasperlenspielern nicht allein gelungen, den

⁸ Hesse, Hermann, *Das Glasperlenspiel*, Berlin, 1961, 24

Geist in eine ferne Zukunft hinüberzuretten, sondern auch dergestalt zu läutern und zu veredeln, daß er mit dem tagtäglichen Leben gar nichts mehr zu tun hat. Das erhabene, reine, edle geistige Ritual des Glasperlenspiels, die jährlich veranstalteten Feste, scheinen das Gegenteil der seichten feuilletonistischen Literatur zu sein. In Wirklichkeit ist aber Kastalien "eine Möglichkeit des geistigen Lebens", wie Hesse selbst darauf hingewiesen hat, eine bedenkliche Möglichkeit, könnten wir hinzufügen. Josef Knechts Lebensgeschichte und seine hinterlassenen Schriften zeugen davon, und zwar in einer glasperlenspielerisch raffinierten, indirekten Weise, daß eine geistig-wissenschaftliche Perfektion, die schon als Kunstwerk anmutet, Selbstzweck und in ihren Folgen menschen- und lebensfeindlich ist. Wie aus dem fiktiven Motto herauszulesen ist, wollte Hesse "nicht existierende Dinge" so behandeln, als ob sie seiende Dinge wären, damit sie "dem Sein und der Möglichkeit des Geborenwerdens um einen Schritt näher geführt werden". Die Lebensgeschichte Josef Knechts spielt mit der Möglichkeit des Universalismus und der Entfremdung des Geistes, mit Tendenzen, die in der Zeit Hesses nur noch hypothetisch existierten, heute aber, in unserem kybernetisch-elektronischen Zeitalter schon Wirklichkeit sind. Man soll nur an die Dilemmas der Physiker und Biologen oder an die im Werden begriffene "virtual reality" des Computers denken. Den Ausweg sucht Josef Knecht auch im Opfer, im Dienst am Anderen - und wie seine hinterlassenen Schriften zeigen, ebenfalls in einer Weltanschauung, die ihn seine ererbte, erlernte und auf hohem ästhetischen Niveau praktizierte herkömmliche Kultur allem Anschein nach überwinden läßt, nämlich in der indischen Philosophie und Kultur.

Es wären noch Parallelen, die Hesses, Brochs und Babits' Werk in der Darstellung der Kulturkrise-Problematik mit anderen zeitgenössischen Werken, vor allem mit dem *Doktor Faustus*, in Verwandtschaft bringen, nachweisbar. Nur noch flüchtig sei darauf hingewiesen, daß Thomas Mann, wie er in der *Entstehung des Doktor Faustus* selbst davon berichtete, nach der Lektüre von Hesses Roman fast erschrocken über die Verwandtschaft des *Glasperlenspiels* mit dem gewesen sei,

was mich so dringlich beschäftigte. Dieselbe Idee der fingierten Biographie - mit den Einschlägen von Parodie, die diese Form mit sich bringt. Dieselbe Verbindung mit der Musik. Kultur- und Epochenkritik ebenfalls, wenn auch

mehr träumerische Kultur-Utopie und -Philosophie als kritischer Leidensausbruch und Feststellung unserer Tragödie. Von Ähnlichkeit blieb genug -, bestürzend viel, und der Tagebuch-Vermerk: 'Erinnert zu werden, daß man nicht allein auf der Welt, immer unangenehm' - gibt diese Seite meiner Empfindungen unverblümt wieder.⁹

Ob er in Thomas von der Trave, im Helden der klassischen Form und Ironie, durch den Josef Knecht als Magister Ludi abgelöst wird, sich selbst erkannt hat, schweigt er hier. Den *Tod des Vergil* sah er auch im Umkreis seines eigenen Spätwerkes. 1949 schrieb er in einem Brief: "'Brochs 'Vergil', meines Bruders Spät-Roman *Der Atem*, Hesses *Glasperlenspiel*, manches von Aldous Huxley, selbst mein eigener *Faustus*-Roman sind größer und als Dokumente der Zeit ausgiebiger, als was die Jungen bisher hervorgebracht."¹⁰ Der Name von Huxley wird hier erwähnt, den Thomas Mann offenbar im Zusammenhang mit der europäischen Kulturkritik zu seinen Seelenverwandten zählte. Vielleicht können wir von den sogenannten "Jungen" auch Camus nennen, dessen *Pest* aus dem Jahr 1947 in den Figuren von Doktor Rieux und Tarrou ebenfalls die Kultur- und Intellektuellen-Problematik berührte, wenn auch im Lichte der Existenzphilosophie. Und aus einer weiteren europäischen literarhistorischen Sicht sollte auch Babits zu jenen älteren Glasperlenspielern eingereiht werden, die in den dreißiger und vierziger Jahren den verratenen und mißbrauchten Geist eben mit den Mitteln desselben zu erretten versuchten.

⁹ Mann, Thomas, *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, 1-3, Frankfurt am Main und Hamburg, 1968, 3, 124

¹⁰ Mann, Thomas, *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt am Main, 1965, 94