# تقرير عن مؤتمر

## "حركة التأليف التاريخي عن الشرقين الأدنى والأوسط"

### المنعقد فى مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن

### فى المدة من ٣٠ يونيو إلى ٤ يوليو سنة ١٩٥٨

دعت مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن (School of Oriental and African Studies, University of London) إلى عقد مؤتمر لبحث موضوع "حركة التأليف التاريخي عن الشرقين الأدنى والأوسط"(١) ، وخصص للمؤتمر خمسة أيام ، من ٣٠ يونيو إلى ٤ يوليو سنة ١٩٥٨

ووجهت الدعوة فى نوفمبر سنة ١٩٥٧ إلى عدد كبير من أساتذة التاريخ الإسلامى فى جامعات العالم وإلى المشتغلين بالاستشراق أو الأبحاث التاريخية المتصلة بالشرقين الأدنى والأوسط ، وطلب من كل عضو مشترك أن يكتب ورقة فى موضوع بذاته من الموضوعات التى تحقق أهداف المؤتمر ، وكان نظام المؤتمر يقتضى أن تكتب الأبحاث وترسل إلى المدرسة حيث تقرأ فى حلقات البحث وتناقش فى المدة من يناير إلى مايو سنة ١٩٥٨ ، ثم يعقد المؤتمر فى أواخر شهر يونيو ويحضره أعضاؤه فيقرأ كل منهم بحثه ، ويشترك زملاؤه فى مناقشته .

وقد تفضلت مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية بدعوتى للاشتراك فى هذا المؤتمر وطلبت منى أن أعد بحثا عن "حركة التأليف التاريخي فى مصر فى القرن التاسع عشر" ، وعرضت الدعوة على جامعة الاسكندرية فتكرمت بالموافقة على سفرى لتمثيلها فى هذا المؤتمر .

---

(١) Conference on Historical Writing on the Near and Middle East.

وكنت بدأت — عندما وصلتني الدعوة إلى الاشتراك في المؤتمر — أعد بحثي في حدود الصفحات التي عينها لي ، ولكن الموضوع شاقني فلم ألبث أن وجدت نفسي أسترسل في البحث والاستقصاء والاستيفاء والكتابة حتى وجدت آخر الأمر أنني كتبت كتابا مكونا من قسمين : القسم الأول فيه دراسة تفصيلية لحركة التأليف التاريخي والمؤرخين في مصر في القرن التاسع عشر ، والقسم الثاني فيه دراسة تحليلية مقارنة لهذه الحركة وبواعثها وأهدافها وموضوعاتها وأسلوبها ... الخ

ووجدت نفسي في حيرة : كيف أرسل للمؤتمر كتابا وقد طلب مني بحثا محدد الصفحات والكلمات ، وأخيرا وجدت القسم الثاني من الكتاب قريبا من القدر المطلوب ، فأرسلته للمؤتمر ، وخاصة أنه أكثر شمولا وبعيد عن التفصيلات ، وعنوان هذا البحث : — " دراسة مقارنة لحركة التأليف التاريخي في مصر في القرن التاسع عشر "

"A Comparative Study of Egyptian Historiography in the Nineteenth Century."

وقد كنت وضعت كتابي أولا باللغة العربية ، ثم ترجمته بعد ذلك إلى اللغة الانجليزية ، وقد قمت بمراجعة النسخة العربية بعد انتهاء المؤتمر وقدمتها للمطبعة ، وتم طبعها في ديسمبر سنة ١٩٥٨ تحت عنوان " التاريخ والمؤرخون في مصر في القرن التاسع عشر " ضمن مجموعة "المكتبة التاريخية" التي يشرف على إخراجها صديقي وزميلي الأستاذ الدكتور أحمد عزت عبد الكريم أستاذ التاريخ الحديث بكلية الآداب بجامعة عين شمس بالقاهرة .

أما النسخة الانجليزية من الكتاب فقد جعلت عنوانها :

"A History of Egyptian Historiography in the Nineteenth Century"

وأرجو أن أوفق قريبا لتقديمها للمطبعة

هذا وقد اشترك فى المؤتمر تسعة وأربعون عضوا كلهم من أساتذة التاريخ الإسلامى فى جامعات العالم ، ومن المشتغلين بالاستشراق أو الأبحاث التاريخية المتصلة بالشرقين الأدنى والأوسط ، أذكر من بينهم :

الأستاذ جب من جامعة هارفارد

الأستاذ جرونباوم من جامعة كاليفورنيا

الأستاذ برنارد لويس من جامعة لندن ( رئيس المؤتمر )

الأستاذ كلود كاهن من جامعة استراسبورج

الأستاذ نوك من جامعة هال

الأستاذ روزنتال من جامعة ييل

الأستاذ رانسمان مؤرخ الحروب الصليبية

الأستاذ شبولر من جامعة هامبرج

الأستاذ شاخت من جامعة ليدن

الدكتور عبد العزيز الدورى من جامعة بغداد

الدكتور نبيه أمين فارس من الجامعة الأمريكية ببيروت ...الخ

ومثّل الجمهورية العربية المتحدة الدكتور سامى الدهان عضو المجمع العلمى العربى بدمشق ، وكاتب هذا التقرير من جامعة الاسكندرية .

* * *

وكان نظام المؤتمر دقيقا وعمليا ، فقد كانت الأوراق والبحوث التى قدمت له موضع دراسة ومناقشة فى حلقات البحث التى تضم طلبة وأساتذة مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية فى المدة من يناير إلى مايو سنة ١٩٥٨ ، وقسمت الأبحاث إلى مجموعات وجعل لكل مجموعة مقرر من أساتذة المدرسة قام بتسجيل الملاحظات الهامة التى أبديت عن كل ورقة .

وطبعت من كل بحث نسخ كثيرة وأرسلت هذه النسخ لكل عضو قبل انعقاد المؤتمر بمدة كافية ، فلما حان وقت انعقاد المؤتمر حضره أعضاؤه أصحاب هذه الأوراق من الشرق والغرب ومن كل أنحاء العالم ، وخصصت لكل مجموعة من الأبحاث جلسة خاصة كان يفتتحها مقرر هذه المجموعة بكلمة يقدم فيها أوراق هذه المجموعة والملاحظات التي أبديت حول كل ورقة في حلقات البحث ، ثم تفتتح المناقشة ويشارك فيها أعضاء المؤتمر جميعا فيعلقون على هذه الأوراق أو يبدون ملاحظات جديدة وهكذا ، وبهذا تفادى المؤتمر النظام القديم الذي كان يقضي بأن يقرأ كل صاحب بحث بحثه في جلسات المؤتمر ، فقد كان هذا عسيرا بل مستحيلا من الناحية العملية لكثرة عدد البحوث المقدمة .

وفيما يلي بيان عن نظام الجلسات ومجموعات الأبحاث التي نوقشت في كل جلسة :

الاثنين ٣٠ يونيو

| | |
|---|---|
| ١٠ صباحا | حفلة الافتتاح ، وألقى الكلمة فيها الأستاذ فيليبس مدير المدرسة |
| ١٠٫٣٠ — ١١٫١٥ | حركة التأليف التاريخي باللغة العربية منذ ظهور الإسلام إلى القرن الثالث الهجري (٩م)<br>المقرر الأستاذ برنارد لويس |
| ١١٫٤٥ — ١<br>٢٫١٥ — ٣٫٣٠ | تطور حركة التأليف التاريخي باللغة العربية إلى القرن الثاني عشر (١٩م)<br>المقرر الأستاذ بوين |

الثلاثاء ١ يوليو

| | |
|---|---|
| ١٠ — ١١٫١٥ | تطور حركة التأليف التاريخي باللغة الفارسية إلى القرن الثاني عشر (١٩م)<br>المقرر الأستاذة لامبتون |

| | |
|---|---|
| ٤٥ر١١ — ١ | تطور حركة التأليف التاريخي باللغة التركية إلى القرن الثاني عشر (١٩م)<br>المقرر الأستاذ برنارد لويس |
| ١٥ر٢ — ٣٠ر٣ | التاريخ عند الأقليات<br>المقرر الدكتور لانج |

الأربعاء ٢ يوليو

## مناقشات حرة

الخميس ٣ يوليو

| | |
|---|---|
| ١٠ — ١٥ر١١ | المؤلفات التاريخية الأوربية والبيزنطية في العصور الوسطى<br>والمؤلفات التاريخية الأوربية إلى القرن ١٩<br>المقرر الأستاذ باري |
| ١٥ر٢ — ٣٠ر٣ | الكتابات التاريخية الأوربية والأمريكية والروسية في القرن العشرين<br>المقرر مستر تيب |

الجمعة ٤ يوليو

| | |
|---|---|
| ١٠ — ١٥ ر١١ | المؤلفات التاريخية الحديثة |
| ٤٥ ر١١ — ١ | في الشرق الأوسط |
| ٣٠ ر٣ — ١٥ ر٢ | الحفلة الختامية |

وقد قدم للمؤتمر اثنان وأربعون بحثا كلها قيم ، وكل منها يتناول ناحية من نواحي تطور حركة التأليف التاريخي في الشرقين الأدنى والأوسط منذ ظهور الإسلام إلى وقتنا الحاضر ، وقرر المؤتمر في جلسته الختامية طبع أهم

هذه البحوث فى كتاب مستقل ،(١) وسيكون هذا الكتاب عند ظهوره مرجعا هاما لكل من يريد التأريخ للتاريخ الإسلامى فى مختلف عصوره ، ولكنى أرى من المفيد أن أعرض هنا ثبتا كاملا بعناوين الأبحاث التى قدمت للمؤتمر وأسماء كاتبيها لاعطاء فكرة واضحة ودقيقة عن جهود المؤتمر :

الدكتور محمد حلمى أحمد المدرس بكلية دار العلوم بالقاهرة

1- Ahmad, Dr. H. (Cairo).
= Some Notes on Arabic Historiography During the Zangid and Ayyūbid Periods (521-1127 — 648-1250).

2- Ayalon, Dr. D. (jerusalem).
= The Historian Al-Jabarti.

3- Bayle, Dr. J. A. (Manchester).
= Juvaini and Rashid ad-Din as Sources on the History of the Mongols.

4- Cahen, Professor CL, (Strasbourg).
= L'Historiograqhie de la Periode Seldjukide.

الدكتور سامى الدهان عضو المجمع العلمى العربى بدمشق

5- Dahan, Dr. Sami (Arab Academy, Damascus).
= Origine et Developpement des Histoires Locales de la Syrie.

6- Dowsett, Dr. C. J. F. (London).
a. = Islam and the Arabs in Armenian Sources.

7- b. = Armenian Historiography.

8- Dunlop, Dr. D. M. (Cambridge).
= Some Remarks on Well's History of the Caliphs.

الدكتور عبد العزيز الدورى أستاذ التاريخ الاسلامى بكلية الآداب بجامعة بغداد .

9- Duri, Dr. A. A. (Baghdad).
= The Iraq School of History to the 9th. Century (A sketch).

---

(١) وصلنى منذ أيام خطاب من الأستاذ برنارد لويس يسألنى الاذن بالموافقة على نشر بحثى فى هذا الكتاب .

الدكتور جمال الدين الشيال ، أستاذ التاريخ الاسلامى بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية.

10- El-Shayal, professor G. (Alexandria).
= A Comparative Study of Egyptian Historiography in the 19th. Century.

الدكتور فيليب أمين فارس أستاذ التاريخ بالجامعة الأمريكية ، بيروت .

11- Faris, Professer N. A. (Beirut).
= Development in Arab Historiography as Reflected in the Struggle between Ali and Muawiyah.

12- Frye, Professor R. N. (Harvard).
= Soviet Historiography on the Islamic Orient.

13- Fück, Professor J. W. (Halle).
= Islam as an Historical Problem in European Historiography Since 1800.

14- Gabrieli. Professor F. (Rome).
= l'Historiographie Arabe des Croisdes.

15- Gibb, Sir Hamilton (Harvard).
= Islamic Biographical Literature.

16- Hill, Dr. R. (Durham).
= Historical Writing on the Sudan since 1820.

17- Holt, Dr. R. (London).
= The Treatment of Arab History by Prideaux, Ockley and Sale.

18- Hourani, Mr. A. H. (Oxford).
= Historians of Lebanon.

19- Inalcik, Professor A. (Ankara).
= The Rise of Ottoman Historiography.

20- Kazemzadeh, Professor F. (yale).
Iranian Historiography.

21- Kuran, Dr. E. (Istanbul).
= Historiographie Ottomane de l'Epoque du Tanzimat.

22- Lampton, Professor A. K. S. (London).
= Persian Biographical Literature.

23- Lewis, Professor B. (London).
= The Use by Muslim Historians of Non-Muslim Sources.

24- Lewis, Dr. G. L. (Oxford).
= The Utility of Otroman Fathnāmes.

25- Ménage, Mr. V. L. (London).
= The Beginnings of Ottoman Historiography.

26- Minovi, Mr. N. (Iranian Embassy, Ankara).
= The Persian Historian Baihaqī.

27- Parry, Mr. V. J. (London).
= Renaissance Historical Literature in Relation to the Near and Niddle East (With Special Reference to Paolo-Giovio).

28- Pellat, Professor Ch. (Paris).
= Naissance et Développement de l'Historiographie en Espagne Musulmane.

29- Rizzitano, Dr. U. (Cairo).
= Reactions to Western Political Influence in 'Ali Ahmad Bakathir' s Drama.

30- Rosenthal, Professor F. (Yale).
= The Influence of the Biblical Tradition on Muslim Historiography.

31- Runciman, Sir Steven.
= Byzantine Historians and the Ottoman Turkss.

الدكتور صليبي ، الجامعة الأمريكية بيروت .

32- Salibi, Dr. K. S. (American University, Beirut).
= The Traditional Historiography of the Maronites.

33 =Islam and Syria in the Writings of Henri Lammens.

34- Segal, Dr. J. B. (London).
= Syriac Chronicles as Source Material for the History of Islamic People.

35- Smith, Professor W. Cantwell (Mc. Gill)
= The Historical Development in Islam of the Concept of Islam as an Historical Development.

36- Sotoodeh, Mr. M. (Tehran).
= Some Notes on the Origin and Development of Local Chronicles, Central Asia and Afghanistan.

37- Spuler, Hrofessor B. (Hamburg).
= The Evolution of Persian Historioraphy.

38- Von Graunebaum, Professor G. E. (California-Los Angeles).
= Self - Image and Approach to History.

39- Walsh, Dr. J. R. (Edinburgh).
= The Historiography of Ottoman - Safavid Relations in the 10th. and 17th. Centuries.

40- Watt, Rev. W. Montgomery (Edinburgh).
= The Materials used by Ibn Ishāq.

41- Wheeler, Col. G. E. (Central Asian Centre. London).
= Soviet writing on Persia from 1906 to 1946.

42- Yapp, Mr. M. E. (London).
= Two British Historians of Persia.

* * *

وفى الجلسة الختامية نوقش الموضوع مناقشة عامة وقدمت اقتراحات كثيرة ووفق على بعض منها ، ومن أهم ما ووفق عليه اقتراح قدم من الأستاذ كلود كاهن بترجمة الفصل الذى كتبه بروكلمان فى موسوعته القيمة " تاريخ الأدب العربى G.L.A " عن التاريخ والتذييل عليه .

ومنها اقتراح قدمته أنا بضرورة العناية بالرجوع إلى الوثائق الرسمية — باعتبارها المصدر الأول — لدراسة التأريخ الإسلامى ، وضربت المثل بما فعلته فى كتابى الأخير " مجموعة الوثائق الفاطمية " وقد لقى الاقتراح تأييدا إجماعيا من الأعضاء .

ولا يفوتنى فى النهاية أن أشير إلى الحفاوة التى قوبل بها ممثلا الجمهورية العربية المتحدة فقد خصص لهما المقعدان المجاوران للرئيس ، وقد شاركا فى أعماله معظم اللجان وفى المناقشة ، ولقى البحثان اللذان قدماهما تقديرا خاصا .

جمال الدين الشيال

# BULLETIN
# OF THE FACULTY OF ARTS


**Vol. XIII**

**1959**

All requests for copies of this Bulletin should be made to the Librarian of the Faculty of Arts, Alexandria University, Shatby. Communications regarding contributions should be addressed to Dr. Gamal Eldin Elshayyal Editor of the Bulletin

ALEXANDRIA UNIVERSITY PRESS

1959

## CONTENTS OF THE EUROPEAN SECTION

# EGYPTIAN SGRAFFITO WARE
## EXCAVATED AT KOM-ED-DIKKA IN ALEXANDRIA

*By*

**M. A. MARZOUK**

In April 1947 Prof. A. J. B. Wace,[1] then, in the University of Alex. (Faculty of Arts), conducted an experimental excavation on the hill of Kom-ed-Dikka in Alexandria to find out the composition of the hill and see whether there is a cone of rock beneath it or whether it is a rubbish dump. The various tests have shown conclusively that the hill consists of debris containing abundant remains of Islamic pottery and lumps of vitreous slag, pockets of sand, seaweeds and ashes[2].

I have been invited by Prof. Wace to study the excavated Egyptian Glazed Pottery[3].

Nearly all the finds of that pottery belong to what is known among archaeologists as Egyptian sgraffito ware — a ware that is characterised by its red clay which is covered with white slip under yellowish lead glaze with designs engraved through the slip.

---

1. It is a pity that this paper appears after the death of Prof. Wace who had seen its draft. His death was, in fact, a great loss to his many friends and students. This is not the place to estimate what this loss means, nor can I be concerned here to take account of all his activities especially in classical archaeology but only to commemorate his work for this unique Islamic excavation in Alexandria and to recall his driving force behind many projects in the archaeological Department of the Faculty of Arts in the University of Alexandria. There must be a great many students and friends, among whom the writer is to be counted, who owe a debt to his wide knowledge and his encouragement. His name is not likely to be forgotten because he was a powerful defender of a scholarship and research and was generous in his aid to scholars especially to the young.

2. The report of prof. Wace on this excavation, together with a study of the imported pottery excavated here and written by Mr. A. Lane of the Victoria and Albert Museum, will be published by the University of Alexandria.

3. The excavation of Kom-ed-Dikka yielded also various kinds of imported ware (Celadon stone ware and white porcelain from China ; Byzantine incised pottery ; painted ware from Maghrib, Spanish ware etc.) of which Mr. Lane has written preliminary report appeared in the Bulletin of the Faculty of Arts (Alexandria University) Vol. V, 1949. pp 143-147.

As very few scholars have paid attention to this kind of ware, it is advisable before beginning my study, to summarize their researches so as to reveal the real value of the Kom-ed-Dikka excavation and to make clear its contribution to our knowledge in this domain.

Dr. D. Fouquet[1] was the first to pay attention to this glazed earthenware. He collected a large quantity, "près de huit cents beaux fragments et quelques rares pièces, en bon état de conservation, composant actullement la série que je posséde... j'ai au contraire distrait, du reste de la série, quelques fragments, ornés de dessins et d'inscription, qui faisaient double emploi pour les offrir aux mussées"[2].

In that valuable research from which the above quotation is taken, he gives a detailed description of the clay, the form, the glazing, the pattern[3], the use and the date of this ware.

Dr. Fouquet referred to a vessel of this kind with an Arabic inscription which reads : "made for the kitchen of... " . . . عمل برسم مطبخ ال ". From this inscription he gathered that this kind of pottery was made to order and was, very probably, reserved for princes and their followers[4].

---

1. More than fifty years ago he lived near the ruins of Fostat — the first Islamic capital in Egypt — and used to roam about the relics of that deserted city, going up and down the mounds formed by the accumulated deposits of the inhabitants of Cairo. The tremendous quantity of Egyptian and imported pottery that existed in this debris attracted his attention and raised his curiosity. Gradually he began to collect the potsherds, and to buy them from the "Sabbakhins" (manure diggers). His enthusiasm increased to such an extent that he even dug pits in search of more fragments.

2. Fouquet (D.), *Contribution à l'Etude de la Ceramique Orientale*, Le Caire, 1900, p; 120. The museums to which he refers are Rouen, Sevres, Le Louvre, Lyon and the Museum of Islamic Art in Cairo.

3. Fouquet says that the body is generally red in colour (p. 123) and heavy in weight (p. 128). The forms much used were opened bowls with flat rims and low foot or big bowls of different sizes with an overturned conical foot, or dishes and vases without a foot like the contemporary brass bowls of Mosul (pp. 131, 132). After covering the vessel with white slip (p. 120), the glazing was then put on in yellow, brown or green. Sometimes it covered the vessel from both the inside and the outside, and sometimes only the inside was glazed (p. 123). The inner was not always the same colour as the outer glazing (p. 131). The designs in vogue were tresses, leaf-scrolls, cable pattern, entrelacs (p. 130) heraldic armory, naskhi script (p. 119) great carnivorrus animals, fish, birds of prey, the horse, the gazelle and rarely the human figure (p. 131).

4. Fouquet (D.), *op. cit.*, p. 132.

He pointed out the analogy in shape and design between this ware and the metal work of Mosul and attributed this analogy to the emigration of the artists of Mosul to Damascus and Cairo[1].

In trying to date this kind of pottery, he referred to the armories found on a great number of sherds, such armories as were in vogue in the three dynasties : the Ayyubids, the Mamluk Bahrite and the Mamluk Burgites. On this ground he traced the fabrication of this kind to the years that followed the fall of the Fatimids.[2] The fabrication of this kind of pottery — in his opinion — reached the height of its perfection towards the end of the 13th century and it began to show signs of deterioration during the 15th century. Dr. Fouquet supposed that the industry remained up till the Turkish conquest of Egypt in 1517 A. D. The reason he gave for this was that on many potsherds found on the higher leved of the Fostat mounds, the crescent was detached.[3]

* * *

Six years later Max Herz Bey, in his *Catalogue Raisonné de Musée Arabe du Caire*, discussed in the account he gave of that ware, the problem of dating. He stated that the formulae found on some fragments of this pottery such as عز لربنا (glory to our Lord) and ما عمل برسم الجناب (what was ordered to be made for his excellency), go back to the beginning of the 14th century; and added that if it were possible to classify the armorial bearings depicted on these sherds in chronological order, a great step would have been taken in the history of Arab pottery.[4]

* * *

Dr. E. Kuhnel in his *Islamische Kleinkunst* published in 1925,[5] and M. G. Migeon in his *Manuel d'art Musulman* published in 1927,[6] wrote a few lines on this kind of ware but they added nothing new to the previous data.

---

1. Fouquet (D.), *op. cit.*, p. 131.
2. Fouquet (D.), *op. cit.*, p. 128.
3. Ibid, p. 133. It should be noted here, that what Dr. Fouquet saw on these sherds was, very probably, not the crescent of the Turkish flag, but an armorial escutcheon representing a horse-shoe, the emblem of the master of the stable "amir akhur" see, Mayer, *Saracenic Heraldry*, p. 25. In the present excavation a sherd with a horse —shoe was found on the surface. It is reproduced here on fig. 3 pl. II.
4. P. 209.
5. P. 111, 112.
6. Vol. II, p. 188.

In 1930, Aly Bahgat Bey and M. Félix Massoul published their work "*La céramique Musulmane de l'Egypte*", in which they devoted a chapter to this ware discussed under the title "*Céramiques vernisées au plomb et décor incisé sur engobe*". This study was based on the excavation of Aly Bahgat in Fostat. Unfortunately this excavation was not carried out under any scientific control. No record was made of the position and level of the huge quantities of the sherds contained in the Fostat mounds. Nothing is said about the relation between these sherds and other objects found beside them which may be dated or datable. Moreover the authors do not specify which fragments came from lower and which from higher levels. In fact, a unique opportunity to determine the history and sequence of the Egyptian and imported pottery found in the mounds of Fostat has been lost. However the information given by Bahgat and Massoul has thrown some light on this subject.

Concerning the clay, the slip, the form, the patterns, the use and the date of this ware, they repeat what Dr. Fouquet had stated before.[1] But they stated that although this ware seemed very poor when compared to the marvellous lustre pottery or the pottery with underglazed decoration of the previous periods,[2] yet the ceramists succeeded in producing very elegant and beautiful pieces of this poor ware.[3]

Aly Bahgat and Massoul gave the names of seven artisans whom they attributed to the 14th century and who produced big quantities of this ware as proved by the appearance of their signature on many potsherds found at Fostat. Two of these artisans: Sharaf Al-Abwani (شرف الأبواني) and Al-Ustadh Al-Misri (الأستاذ المصري) have been studied is some detail[4].

---

1. See n. 3 p. 4. Sometimes they give more details as when they say that some designs were made by means of a white thick slip on a brown background without the use of incising. (See p. 86, Cér. Mus. de l'Egypte).

2. Bahgat and Massoul, *op. cit.*, p. 83.

3. The designs they used are of the same style as those used in decorating the pottery with underglazed decoration that was in vogue in the 13th century. (See Bahgat & Massoul, *op. cit.*, pp. 85, 86).

4. Bahgat & Massoul, *op. cit.*, pp. 84, 85. It should be noted that three fragments with the name of the first artisan have been found in the present excavation; See, M. A. Marzouk, *Three signed Specimens of Mamluk pottery from Alexandria*, ARS Orientalis II (1957), p. 497-501. One of them is reproduced here (pl. I, fig. 1, 2).

Two years later, R. L. Hobson, in his Guide to the Islamic pottery of the Near East in the British Museum discussed this "Egyptian graffiato ware" which reached the height of its development in the 13th century under the rule of the Mamluks. He summarizes the previous mentioned data and again points out, as Dr. Fouquet had already done, the striking analogy between this ware and the inlaid Mosoul metalwork.[1]

* * *

In 1947 Dr. M. S. Dimand in his "Handbook of Muhammedan Decorative Art", gave a short account of this "Common type of Mamluk pottery of the 14th and 15th centuries.[2] In this account he referred to a basin of this ware in the Museum of Islamic Art in Cairo, attributed to Nasir ad-Din Muhammad, one of the Mamluk Sultans (1293-1342 A. D.). This glazed earthenware basin[3] is, in fact, a good example of the ware under discussion. It has both in the inside and in the outside a band of Naskhi inscription devided into compartments by armorial cartouches. The armorial shield which contains the emblem known as target is also presented on the inner base of the basin. The two bands of inscriptions are almost the same, but the inner one helps in dating the objects; it runs:

ما عمل برسم الأمير الأجل المحترمى الأعز O الأخص شهاب الدين ابن الجناب العالى المولوى السيفى فرجى الملكى الناصرى O .

"This is made for the most magnificent prince, the honoured the most glorious O the favourite Shihab ad-Din son of His High Excellency, our Lord Saif ad-Din Farji (officer) of Al-Malik an-Nasir O ".[4]

As stated by Mayer, no historian has referred to this Shihab ad-Din, but according to this inscription he is the son of one of the officers of the Mamluk Sultan An-Nasir Muhammad ibn Qalaoun who ruled Egypt between 1293-1340 A.D. (693-741 A.H.)

In his *Early Islamic Pottery published in* 1947, Mr. A. Lane wrote few lines on this sgraffito ware of Egypt summarizing most of the points stated above.[5]

---

1. Hobson, p. 26.
2. Dimand, p. 218.
3. This basin was first published by Wiet (*Album du Musée Arabe du Caire*, 1930, pl. 68), and then by Mayer (*Saracenic Heraldry*, Oxford, 1933, pp. 206, 207 pl. XII).
4. Op. cit., p. 207.
5. Lane, p. 27.

## THE VALUE OF THE KOM-ED-DIKKA EXCAVATION

Before Prof. Wace began his excavation we possessed only the archaeological data mentioned above. One salient fact clearly emerges from all this data, namely that all those previous studies were not based on a scientific excavation carried out by trained archaeologists. The fragments which had been excavated from the waste heaps of Fostat and dispersed among different museums and private collections were without their context. The circumstances in which most of these sherds were excavated, and the obscurity which surrounded the way in which some of them were found, unfortunately do not greatly assist their chronological classification.

In fact the mounds of Fostat, the important source of the ware under discussion, had undergone three catastrophes : the ruthless sack of the Sabbakhin who were thinking only of the benefit of antique dealers; the casual search made by Dr. Fouquet, and the futile excavation conducted by Aly Bahgat. It is a great pity that we have lost a unique opportunity which would have determined the history and sequence of the medieval pottery of the Near East : "si l'on avait depuis le commencement redigé soigneusement de notes archéologiques sur les fouilles de Fostat, combien aurions-nous pu ajouter à nos connaisances historiques [1] ".

Thanks to the circumstances that led Prof. Wace to dig in that part of Alexandria where he brought to light these finds in a scientifically conducted way, the present Kom-ed-Dikka[2] excavation may be considered as some compensation for that great loss.

---

1. Compte Rendus des Exercises 1915-1919 de Comité de Conservation de Monuments de l'art Arabe, p. 281.

2. The name Kom-ed-Dikka did not appear in Arabic literary records before 763 H. (1361 A. D.) when Al-Nuwayri, an Egyptian medieval writer, referred to it as a place in Alexandria where the Lakhmid Tribe settled directly after the Arab conquest of the city. This reference appears in his work ; *Al-i'lam bil ilmam fima jarat biki al Ahkam wal Umur Al-Maqdiya fi Waq'at Al Iskandariya*

"الإعلام بالالمام فيما جرت به الأحكام والأمور المقضية في واقعة الاسكندرية"

See, Atiya (A. S.), *The Crusade in the Later Middle Ages*, London, 1938, pp. 349, 350; Combe, (E.), *Bul. Soc. Arch. Alex.*, XXXVI, p. 143. Maqrizi states that this tribe was at that time, the most powerful in Alexandria (*Khitat*, I, p. 173).

## THE CLAY

As Stated before, nearly all the finds of the excavated Egyptian glazed pottery belong to the sgraffito ware.

Previous writers who dealt with this pottery based their study of the clay on an examination either with the naked eye or with a knife.

I had the advantage of having two specimens of the ware under discussion analysed by Dr. Muhammad Yousef Bakr, Lecturer at the Faculty of Engineering, Alexandria University, who has an expert knowledge of the technology of ceramics[1]. It would be of some value to give in full his report which is the first and most recent chemical analysis known to me of this Egyptian sgraffito ware. The two specimens given to Dr. Bakr were chosen from the finds of an undisturbed test,[2] a fragment from the lower level (Level IV) referred to as No. 1; and a fragment from the upper level (level I) referred to as No. 2. The report runs thus: "The following specimens were given to me by Dr. Muhammad Abdel-Aziz Marzouk. They were subjected to the following analysis. The methods used were that of I. W. Mellor, 1938[3]. The analysis were carried out on a moisture free sample and passed through A. S. T. M. sieves No. 100. In the determination of Iron both volumetic and gravimetric methods were adopted. Calcium is precipitated as calcium oxalate which is converted by calcination into calcium-oxide. Smith's process was adopted for the separation of Alkalies as mixed chlorides of sodium and potassium. The results were tabulated as follows :

---

1. He is working on "The Suitability of Egyptian Raw Materials for Ceamic Manufacture". M. Sc.Thesis and Ph.D. Thesis 1952-1954,

2. From the five tests made by prof. Wace, two were undisturbed. The two specimens were taken from the undisturbed test made in the south east corner of the upper part of the hill of Kom-ed-Dikka in the sloping side.

3. J. W. Mellor, A Treatise on Quantitative Inorganic Analysis, London (1938) pp. 100-224.

| Constituents | Specimen No. I | Specimen No. II |
|---|---|---|
| Silica $Si\ O_2$ . . . . . | 48,42 % | 60,18 % |
| Alumina $Al_2O_3$ . . | 15,52 | 14,81 |
| Ferric Oxide $Fe_2O_3$ . . | 9,98 | 9,01 |
| Calcium Oxide $CaO$ . . | 18,60 | 9,68 |
| Magnesium Oxide $MgO$ . . | 2,35 | 2,11 |
| Soda $Na_2O$ . . . . . | 3,16 | 3,33 |
| Potash $K_2O$ . . . . . | 1,66 | 1,46 |

Aly Bahgat and Massoul in "La ceramique Musulmane de l'Egypte gave us the two following formulae of the clay used by a native ceramist of old Cairo in their day (1919) :

*Paste for gargulette*

| | |
|---|---|
| Clay from Tabbin .. .. .. .. .. | 80 |
| Nile Mud .. .. .. .. .. .. .. | 30 |
| Clacarious clay from Moqattam .. .. | 10 |

* * *

*Paste of Cooking utensils which are covered by lead glaze*

| | |
|---|---|
| Clay from Aswan .. .. .. .. .. | 40 |
| Clay from Tabbin .. .. .. .. | 40 |
| Sand .. .. .. .. .. .. .. .. | 30 |
| Nile mud .. .. .. .. .. .. | 30 |

* * *

Dr. Bakr said that the first formula was probably the basis of the composition generally used by the potters of Fostat who modified it according to their requirements. The second formula is now used for lead glaze coating and is pinkish and sometimes yellowish, while the old paste of the 14th century covered by silimar glaze is, on the contrary, dark red and sometimes even black.

So we brought a representative specimen of each ore of the following:[1] (1) Aswan clay, (2) Tabbin clay, (3) Nile mud and (4) Moqattam clay which are used now in Egypt for making pottery and white ware. These were subjected to the previous method of analysis and the results were as follows :

1. Bakr, M. Y., "Beitrag zur kenntnis agyptischer Tone und kaoline : Ber. DKG 34 (1957), Heft 6.

| Constituents | Ordinary Aswan Clay % | Tabbin Clay % | Moqattam Clay % | Nile Mud % |
|---|---|---|---|---|
| $Si\ O_2$ | 66,00 | 36,80 | 57,78 | 43,98 |
| $Al_2\ O_3$ | 21,00 | 13,00 | 15,10 | 14,88 |
| $Fe_2\ O_3$ | 3,50 | 9,00 | 10,10 | 15,70 |
| $Ca\ O$ | 2,00 | 26,48 | 2,70 | 3,30 |
| $Mg\ O$ | 0,20 | 0,80 | 0,10 | 3,20 |
| $Na_2O$ | 1,60 | 2,12 | 1,00 | 2,31 |
| $K_2\ O$ | 0,40 | 1,01 | 1,01 | 1,11 |

If we calculate from the two formulae stated by Aly Bahgat the percentage of the different ingredients from the Egyptian ores we will find the following :

| Constituents | % from the 1st formula | % from the 2nd formula |
|---|---|---|
| $Si\ O_2$ | 40,00 | 60,00 |
| $Al_2O_3$ | 13,60 | 12,80 |
| $Fe_2O_3$ | 11,60 | 7,50 |
| $Ca\ O$ | 19,00 | 9,00 |

By comparing the different ingredients of these two formulae with the results obtained from the two specimens given to me by Dr. Marzouk, I find that the Ist formula ingredients comes very near to specimen No. 1, and the 2nd formula comes very near to specimen No. 2.

It is worth mentioning here that in Egypt in the ancient times before Islam two kinds of clay were employed in making pottery : the Nile mud and the Qena and Ballas clay[1]. In Islamic times it seems that the Egyptian potters made use of both clays mixed together. This is proved by the above mentioned chemical analysis. We have to bear in mind that, from the chemical point of view, the Tabbin clay is nearly the same as the Qena and Ballas clay, i. e. calcareous clay. In modern times, the new raw

1. Lucas (A.), *Ancient Egyptian Materials and Industries*, London, 1934, p. 317.

materials for making pottery are those of Aswan; and recently the Sinai Kaolin has proved to be the most satisfactory clay for fabricating pottery. It is, now, used in making white ware.

* * *

In this connection it is rather interesting to refer to a manuscript in the Library Museum of Islamic Art in Cairo. This manuscript, written by Ibn Al-Ikhwa Al-Kurashi (ابن الأخوة القرشي) who died in (729H.),1392A.D., contains some information on the fabricating of pottery in Egypt in this period[1]. The data contained in this MS. does not all apply to the kind with which we are concerned here, but it, undoubtedly, reveals some of the secrets of this trade. Dr. Bakr was so kind to comment and throw some light on this information after having carefully read it. His remarks are stated on pp. 12 ff.

The essential rules to be followed in this craft may be summarized thus :

1. "Vessels named Zubadi[2] should be made only of ground pebbles and not of sand[3].

---

1. This manuscript was edited by Reuben Levy who gave an abstract of its contents in English (both the abstract and the Arabic manuscript were printed for the trustees of the E. J. W. Gibb Memorial in 1938 (new series XII) ). It deals with the function of *Al-Muhtasib*, an official in the Moslim governments of bygone days who was in charge of overseeing the various trades through trustworthy men who knew the craft and its corrupt practices. The *Hisba* i. e. the post of *Al-Muhtasib* is an office based on the positive and negative injunctions contained in the *Qur'an* and the Prophet's *Traditions*. Thanks are due to Aly Bahgat who was the first to draw attention to the importance of the texts on *Hisba* in dealing with the Islamic industries in the middle ages. He gave in "*La Céramique Musulmane de l'Egypte*", previously referred to, the translation of some quotations concerning the fabrication of pottery (pp. 12-14).

2. This word was translated by Bahgat as "petits plats", and by Levy as "vase". It is, quite likely, neither a "petit plat" nor a "vase"; to me it is a small bowl. This suggestion is not without reason; up till now the Arabic word for the small bowls in which Yaghurt is usually served are called *Zubadi*.

3. The Arabic text is :

ويشترط عليهم ألا يعملوا الزبادى الا من الحصى المطحون وليس من الرمل

2. "Sand may be used for making another kind of vessels namely the "Kharji" [1] which was used in feasts held on occasion of marriage" [2].

3. "The vessels must be of even texture, of the accustomed mould" [3],

4. "The Vessels should be perfectly glazed" [4].

5. "The materials used to colour the vessels should be blue kali, copper powder, and manganese. Indigo and natron should not be used" [5],

6. "The baking[6] must be complete so that food may be placed in the vessels without their splitting when handled" [7].

7. "Potters should not heat the oven used for baking these vessels with human dung or refuse because they are unclean. They should use esparto grass, rice husks or similar things" [8].

---

1. This word has not been translated by Aly Bahgat, while Levy translates it as "imported" which does not make sense here. It means, very probably, what is used outside the house. Marriage feasts in those bygone days were usually held outside the actual house. The word may be a derivative of *Al-Kharj* i. e. the saddle bag which was then the usual means of carrying such things from one place to another. There was not much harm in using the Karji ware outside the house because it was cheaper than the Zubadi ware, the first had sand in its clay while the second was made of ground pebbles. It is very probable that the ware with which we are concerned here is Kharji ware.

2. The Arabic text is : ولا يعملون من الرمل الا ما كان خرجيا المتخذ لولائم الافراح

3. The Arabic text is : وأن تكون الزبدية معتدلة وأن تكون قالب العادة

4. The Arabic text is : وأن تكون كاملة الدهان

5. The Arabic text is :
وأن يعمل فى صباغ الزبادى القل الأزرق والشربان والمنتيز ولا يعرضوه بالنيله والشوكس

6. The word " شيئا " as edited by Levy in the Arabic text he published is vague. This vagueness caused the inaccurate summary given by him when he tried to overcome the difficulty by using the pronoun "they" referring to the colours. Aly Bahgat suggested the word الشى i.e. cuisson which means baking and which is written شيأ as in the text. This suggestion is reasonable.

7. The Arabic text is :
وأن يكون شيأ تاما لئلا يوضع فيها الطعام وتشال فتتفتت فى يد الآخذ أو المعطى

8. The Arabic text is :
ويشترط عليهم أيضا الا يقدوا عليه بقوسان وهوروث الآدمى ولا بشىء من الازبال فانه نجس بل بالحلفا والقيشه وهى قش الأرز وما أشبهه

Dr. Bakr maintains that the Zubadi vessels must have been of high quality, ceramics because the pebbles referred to in the first rule are, very probably, the pebbles-flint. This is frequently used, nowadays, for producing pure silica which is practically free from iron compounds.

Sand, on the other hand, being available in Egypt, and being a mixture of quartz calcium carbonate and containing a relatively higher percentage of iron — was used for cheap vessels.

Concerning the colours mentioned in the fifth rule of this text, Dr. Bakr says that the present potters still use the blue kali (which is known technically as the Berlin blue or the Prussian blue), the copper powder and the manganese.

He concludes his remarks by saying that the method employed in making pottery in Egypt has undergone very little change, and that the only difference lies in firing and in the designs of the klins.

## THE FORM

No complete vessel was found, but when some of the fragments were put together big parts of various vessels were formed.

From these almost complete vessels and from other significant sherds it was possible to trace some of the shapes. But this study is not, in any way, an attempt at a detailed survey of the forms of the vessels that were in vogue at the time of these sherds.

It is through the help of Mr. Ibrahim El-Shadhli, then the draftsman of the Faculty museum and the kindness of Mr. Yousof Shukry the present draftsman whose drawings are here repoduced, that the degree of the curvature of the sides, the depth of the vessels, the form of the bases and the shape of the rims can be easily identified.

A study of the various forms of these excavated vessels indicates that the Egyptian potters who produced them had mastered their trade. The graceful curving lines, the perfect proportions, the elaborate contour of the vessels, the variation in the degree of curvature of the sides, the different forms of the rims and bases — all speak eloquently of the talent of these potters.

From this wide range of shapes, three forms seem to be uncommon in early Egyptian Islamic pottery; they are the carinated form with an externally concave rim (fig. 5), the double curve bowls where the sides first bend outwards and then inwards (fig. 6) and the shallow bowls curving out into a wide flat rim (figs. 7, 8, 9). These forms were common in the Mediterranean basin outside Egypt.

Before leaving this point, it should be noted that the actual form of the vessels in this period cannot be considered as a sound criterion in distinguishing various kinds or assigning dates because the differences in shapes may be only casual differences.

## THE GLAZING AND THE PATTERNS

It is evident that most of the finds were glazed from the inside as well as the outside, but a few were glazed only from inside. It should be remembered that these came from a lower level, and are therefore, of a comparatively earlier date.

Most of the potters used monochrome glaze : yellow, brown, green, or manganese but sometimes polychrome glazes were used as well.

Some vessels were glazed in two different colours, the inside being different from the outside; other vessels have the two different colours on the outside only while the inside is monochrome. Very few fragments show that some vessels had even three different colours : mostly green, yellow and brown.

As for the patterns, it should be observed that the majority of the finds were fragments of plates of various shapes and these usually had the designs on the inside while the outside was entirely plain. Some examples were decorated from both the inside and the outside and very few pieces had their patterns only on the outside — these were, probably, parts of vases (fig. 10).

With regards to the motifs depicted on the outside, we notice that they run directly below the rim in narrow or wide bands. The patterns of these bands are made up either of parallel oblique streaks or an undulating floral stem with leaves on either sides. It seems that the potters of that period preferred a kind of fret pattern which appears on many sherds. Sometimes a procession of fish or an inscription in the Mamluk Naskhi style on plain or floriated background with a sort of fret pattern drawn above and below it, were used. (fig. 10 pl. V).

The motifs that decorate the inside include nearly all the repertoire of Islamic ornament.

The rims, when simple, are marked by a plain narrow band that runs around the vessel and sometimes they are not even indicated. (figs. 15,18,19.)

The flat pronounced rims are decorated in various ways. Streaks of various colours (brown, yellow and green) drawn obliquely, chevrons, outlined relief floral patterns, incised elaborate arabesques, thin parallel lines with a drip that runs directly below them, a kind of fret pattern or a floral stem with leaves on both sides — all these patterns are seen separately on the rims (fig. 13). One flat rim deserves a little attention. It has a curious decoration which may be the first of its kind. It represents a wide band with the procession of quadruped animals. In fact, I have not come across any other vessel with a rim similarly treated. (fig. 4, pl. II).

The sides are either plain (fig. 19) or patterned. The beautiful designs that decorate them vary greatly. Sometimes they are mere thin differenth coloured lines of no particular shape, their main interest is lying in the variety of colour.

Fret pattern, dots, wavy lines in curves, circles, triangles, drips or crescents are among the motifs on these sides. Bands of Naskhi or mock inscription, tressed patterns and floral stems are also used.

Some fragments show simple or elabrate arabesques; others have triangles with their heads either at the rim or at the base. These triangles are filled with the scale pattern or with floral motifs.

Other fragments have six-pettaled rosettes separated by illegible Arabic words, circles containing the cup design, fleur-de-lys, a horse-shoe or a kite-shaped shield with Arabic inscriptions in the middle. These motifs are presumably armorial badges which we are going to discuss later.[1] (figs. 15, 13, 3).

From the inside the bases are either decorated with some of the armorial badges previously mentioned (fig. 11) or with other heraldic emblems such as the scimitar the napkin, the lion or the fesse[2] (figs. 18,19,14,16).

1. See pp. 17, 18, 19.

2. This is a three fielded-shield without any emblem. We are going to discuss it later on, p. 19.

Other patterns are also used on the bases for decorative purposes : simple and elaborate arabesques, interlaced patterns, quadruped animals, circles filled with triangles and lozenges arranged with great beauty and regularity, or a radiating pattern that covers the whole base. (fig 14, pl. VIII)

The word برك (blessing) artistically treated was sometimes used to fill the whole base of the vessel.

To sum up the predominent shapes and motifs of these vessels, or rather of these sherds, one can say that they are very similar to the contemporary metal work. Undoubtedly, many of the motifs and some of the shapes of these broken vessels were done under the inspiration, more or less direct, of the Mamluk metal-work. Even the technique of inlaying which is considered as one of the real glories of Islamic art, is perfectly imitated in these earthenware vessels.

## THE DATE

If literary sources are silent on the subject of manufacturing pottery in Alexandria in the middle ages, the present excavation throws sufficient light on this matter.

The presence of vitreous slag, seaweeds, pockets of sand together with ash and misshapen or misfired potsherds suggest that near Kom-ed-Dikka there were pottery and glass factories.

To which period can these factories and those excavated Egyptian sherds be attributed ? This is the question, I will now try to answer.

All the pits made by Prof. Wace on the different sides of the site, yielded nearly the same stuff. No dated fragments were brought to light and no coins or dated objects were found beside these potsherds. The only clue that may help in giving an approximate date to these Egyptian sgraffito fragments here excavated is the armorial blazons displayed on some of them.

Half a century ago, Herz Bey said that had it been possible to classify the armorial bearings in chronological order, a great step would have been taken in the history of Arab pottery [1]. Now Herz's wish has been,

1. See p. 5.

to a great extent, realised through the perfect study of Saracenic Heraldry by Dr. Mayer published in 1933. It became possible, through his study, to arrange many of these armorial emblems chronologically.

From the five tests here made by Prof. Wace, two were undisturbed.[1] The Strata show that the deposit accumulated regularly year by year and the character of the pottery changed gradualy as the excavation descended. Taking into account only the stratified fragments bearing armorial emblems, which are found in the various levels of these two tests, it was observed that one of them yielded more of these pieces than the other, and that all the blazons on the finds of the first test with the exception of "the Lion", came to light also in the second test.

The arrangement of the sherds with blazons in chronological order, i. e. from lower to upper levels showed that their sequence was as follows : fleur-de-lys, sixpetalled rosette, fesse,[2] cup, scimitar and napkin.

In turning to Mayer's Saracenic Heraldry and chronologically arranging the earliest dated examples which bear the same blazons[3] we get the following results ; the fleur-de-lys, 1154-1173 A. D. (549-569 A. H.)[4];

1. The first undisturbed test lies in the south east corner of the upper part of the hill in the sloping side; the second lies in the west side of the hill towards the bottom of the sloping side. The horizontal character of the strata especially in the lower parts, suggests that the deposit accumulated regularly year by year.

2. See pp. 16, 19.

3. Needless to say that there are many objects which bear these blazons and are of later dates but I have chosen the earliest dated example of each to be on more solid ground. It was amazing to find that the chronological order of these dated examples corresponds with the actual position of the Kom-ed-Dikka finds in the undisturbed levels. It should be remembered that these dated examples may be either made in Egypt or Syria; but this makes no difference as both countries were considered as one country under the rule of the Ayyubid and Mamluks.

4. The fleur-de-Lys appears for the first time in Muslim heraldry as the blazon of Nur ad-Din Mahmoud ibn Zanki, the Atabek. It is found over the mihrab of Nur ad-Din's madrasah in Damascus, built between 549 and 569 H. See Mayer, *Saracenic Heraldry*, p. 22; Creswell, *The Origin of the Cruciform Plan of Cairine Madrasa*, (B. I. F. A. O., T. XXI, 1923, p. 27).

the lion, 1277 A. D. (676 A. H.)[1]; rosette, 1285 A. D. (684 A. H.)[2]; the fesse, 1324 A.D. (724 A. H.)[3]; the cup, 1331 A. D. (731 H.)[4]; scimitar, 1330 A. D. (731 H.)[5]; and napkin 1343-1344 A.D. (744 H.).[6]

---

1. The lion appeared on a piece from the 2nd undisturbed test. The Saracenic heraldry lion is invariably represented in the act of walking, usually with his right fore-paw raised and with his tail curled back. The earliest dated example belonges to Bybars as-Salihi who passed into the service of Al-Malik as-Salih Ayyub, who freed him and made him chief of the Corps of jamdars. He was selected Sultan on 658 H. and died 676 H. See Mayar, op. cit. pp. 9, 106, 107.

2. The rosette is one of the oldest devices used under the Ayyubids, and to judge from its frequent occurence on pottery, must have been very popular with the early Mamluks. The oldest example belongs to Shihab ad-Dawla Kafur as-Safawi, originally an eunuch of al-Malik al'Adil (most likely Abu-Bakr II). He served as Khazindar in the fortress of Damascus under Baybars, Barka Khan and Qalaun; for some time he was governor of the fortress of Damascus. He died in 684 H. (1285 A. D.). See Mayer, *op. cit.* , pp. 24, 135.

3. Because of an inscription that appeared on this blazon giving the name of Ala'-ad-Din who was styled "Baridi" i. e. despatch-rider, it is considered as the blazon of Baridi. Bakhtamur al-Husami who was appointed governor of Alexandria in 723 H. and died here in 724 H. had a blazon of this kind. See Mayer, *op. cit.*, pp. 17, 52, 99.

4. The cup was one of the most common blazons. The earliest example with a dated inscription which refers to the office of a cup-bear is that of Turji (طرجي) one of the Mamluks of Muhammad ibn Qalaun. He was originally Muhammad ibn Qalaun's cup-bearer, then silahdar, and was finally promoted to the rank of an amir majlis. In 719 and 725 he became leader of the pilgrimage and died in 731 H. (Mayer, *op. cit.* pp. 11, 141).

5. The earliest example of a scimitar with bands on the middle fields of a three-fielded shield belongs to Qiglis as-Nasiri, originally a mamluk and armour bearer of Muh. Ibn Qalaun. He was charged with various missions. In 717 he became leader of the pilgrimage and in 721 was appointed amir silah. He died in 731 H. (Mayer, *op. cit.*, pp. 13, 190.

6. The napkin was a piece of cloth in which clothes and chancery deeds were wrapped up. The earliest dated example with known biographical date belongs to Aqbugha min Abd-el-Wahid Al-Nasiri, originally a mamluk of Muhammad ibn Qalaun; then his jamdar. He was later appointed inspector of buildings شاد العمائر , then he became amir of a hundred and commander of a thousand. He was appointed in various posts, imprisoned and then proceeded as a commander of a thousand to Damascus, where he remained until 743 H. , when he was again artested and sent first to Cairo and then to Alexandria. He was executed in 744 H. (See Mayer, *op. cit.* , pp. 14, 67).

It has been proved that Kom-ed-Dikka hill is an artificial mound formed by man who left succeeding layers of deposit as years went on. In the light of the previous discussion it is quite likely that its formation began during later days of the Ayyubid period and continued during the Bahari Mamluks.

This suggestion can still be explained by further evidence which may give it additional strength. A big quantity of sherds that was found in the upper levels and on the surface is decorated with almost the same patterns as those seen on the bowl now in the Cairo Museum of Islamic Art, attributed to the period of Al-Nasir.[1]

The composite blazon[2] does not appear on any sherd brought to light in this excavation. It generally belongs to the 15th century A. D. and its absence here may also support my view.

Furthermore, the style of these Egyptian finds is so uniform that it suggests that they do not cover any length of time.

Though it is by no means impossible that the Kom-ed-Dikka hill ceased to grow at the beginning of the 16th century A. D. as Prof. Wace suggested, or in 1475 A. D. as Mr. Lane suggests,[3] yet I am of the opinion that this took place a little earlier. Both give, undoubtedly, reasons for their belief, but I am inclined to belive that the 14th century is the most probable lower date. This is supported by the archaeological evidence stated above and also by a historical event which throws sufficient light on the subject.

In 1365 A. D. (676 H.) a fleet made up of Rhodian, French, Venecian, Italian and Cyprian ships under the leadership of Pierre de Lusignan, king of Cyprus — anchored in the waters of Alexandria and sacked the city.[4]

---

1. See p. 7.

2. The composite blazon is that which has two or more devices. If Saracenic blazons of the 15th century A. D. are considered in chronological order it will appear that they start with two devices and end with nine. (See Mayer, *op. cit.*, pp. 31, 32).

3. Lane (A.), *Archaeological Excavation at Kom-ed-Dikka*, a preliminary report on the Medieval Pottery, Bul. of the Faculty of Arts, Alexandria University, p. 144, Vol. V, 1949.

4. This invasion was witnessed by Al-Nuwayri to whom we referred before and whose discription appeared in the MS. which was quoted there (See n. 2 p. 8).

The occupation of the city lasted only seven days, but in this short time, Alexandria was almost ruined. According to Al-Nuwayri, bands of Christians fixed to the points of their arrows, rags dipped in oil, tar, pitch and naphtha, shooting them up to the wooden ceilings of buildings to ensure the complete ruin of the place.[1] This great catastroph caused the city to shrink to a small area some way off near the harbour.

It is much to be deplored that no historical evidence exists to show exactly where Kom-ed-Dikka was situated, but most probably it was, as Prof. Wace suggested on the top of the ridge immediately to the west of the Water Company reservoir where there still exists a compact of houses.

The present Kom-ed-Dikka hill where the excavation under discussion took place, was not in existence at the time of the Arab conquest of Alexandria; the place was then an open area which the Lakhmid tribe,[2] most likely, used as a cemetry. The remains of this cemetry is still standing to the east of the mosque of Nabi Daniel where the tomb of Zewar Pasha stands to day.

It is not exctly known when this Lakhmid cemetry fell into disuse, but according to the archaeological evidence stated above, it is safe to consider the last days of the Ayyubid dynasty as the approximate time for this disuse.

Since that time the deserted cemetery was used as a refuge dump by the nearby homes and with time the hill grew. Very near to this place, there was a pottery and glass factory or factories the refuse of which was thrown on the growing hill.

The invasion of Alexandria by the Crusaders in 1365 A. D. put an end to this factory and the whole place was abondoned till the 18th century when Napoleon invaded the city and began to fortify it against the English. He found in the artificial mound of Kom-ed-Dikka a suitable place for erecting a fort to defend the city. The present Kom-ed-Dikka fort is the old Napoleon fort rebuilt by Mahammad Aly.

---

1. Al-Nuwayri folls 108-110 as quoted by Atiya, *op. cit.* , p. 366.
2. See n. 2 p. 18.

## DESCRIPTION OF FIGURES

| | | |
|---|---|---|
| Pl. I. | Fig. 1. | The out side of a part of the side of a vessel with a small part of the base. A line of inscription engraved in simple lettering reads : "The work of Sharaf in Abwan "عمل شرف بأبوان" p. 6. |
| | Fig. 2. | The inside of the previous piece. |
| Pl. II, | Fig. 3. | A sherd with an armorial escutcheon representing a horse-shoe, the emblem of the master of the stable. p. 5, 16. |
| | Fig. 4. | A part of a flat pronounced rim decorated with a quadroped animal. p. 16. |
| Pl. III, | Fig. 5. | The carinated form of a bowl with an externally concave rim (drawn from the sherd no. 90). p. 15. |
| | Fig. 6. | A double curve bowl (drawn from the sherd no. 88). p. 15. |
| | Fig. 7. | A shallow bowl with a wide flat rim (drawn from the sherd no. 365). p. 15. |
| Pl. IV. | Fig. 8. | A bowl curving out into a flat rim (drawn from the sherd no. 60). p. 15. |
| | Fig. 9. | A bowl curving out into a flat rim (drawn from the sherd no. 12). p. 15. |
| Pl. V. | Fig. 10. | Three pieces of a jar, from the narrow neck with two bands of inscription on a rough ground containing the word البركة (i.e. blessing) repeated. p. 15. |
| Pl. VI. | Fig. 11. | Base of a bowl with a fleur-de-lys in centre and round it a floral scroll (drawn from the sherd no. 226). p. 16. |
| Pl. VII. | Fig. 12. | Base of a bowl with a gazelle, drawn from the sherd no. 880, p. 15. |
| Pl. VIII. | Fig. 13. | Part of side of an open bowl with chevron pattern on the rim and a fleur-de-lys in a circle on the side. p. 16,18. |
| | Fig. 14. | A base of bowl with a lion blazon in the centre. p. 17. |
| Pl. IX. | Fig. 15. | An incomplete bowl with mock inscription alternating with the badge of rosette. p. 16, 19. |
| Pl. X. | Fig. 16. | Base of a bowl with a fesse in the middle and oblique streaks round it. pp. 14, 17. |

Pl. XI. Fig. 17. Base of a bowl with the blazon cup and spaced inscription on the sides. p. 17.

Pl. XII. Fig. 18. Incomplete bowl with mock inscription spaced with badges ; in the base the blazon scimitar. p. 16, 19.

Pl. XIII. Fig. 19. Incomplete bowl, plain on the sides and in centre the blazon of napkin. p. 16, 19.

Pl. XIV. Fig. 20. Some unglazed pots of various sizes found in the excavation.

Fig. 21. Unglazled, complete and incomplete, heavy pear-shaped bottles with small mouth found in the excavation. They are usually known as bombs to be hurled, full of naphta or petroleum, against the enemy.

Pl. I

Fig. 1

Fig. 2

Pl. II

Fig. 3

Fig. 4

Pl. III

Fig. 5

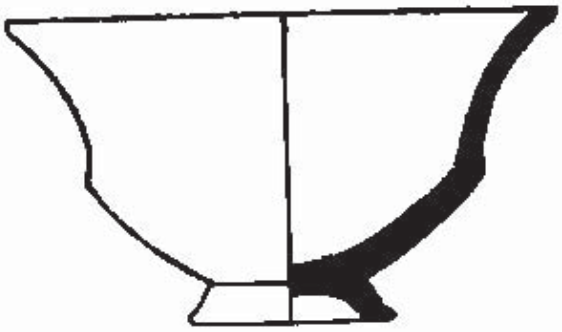


Fig. 6

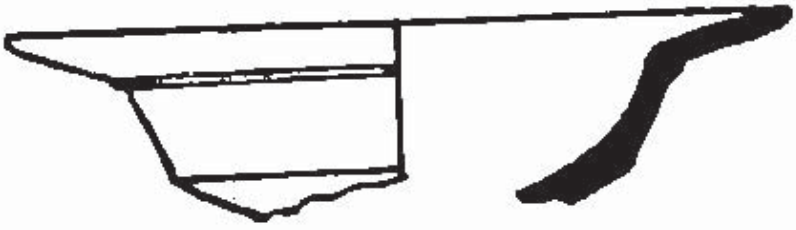


Fig. 7

Pl. IV

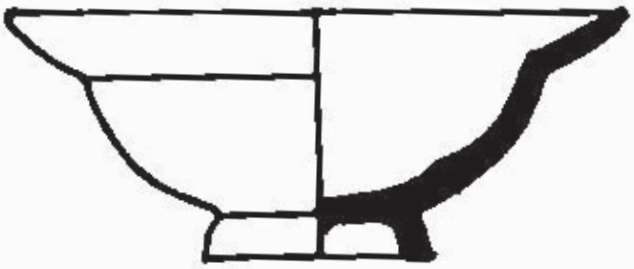


Fig. 8

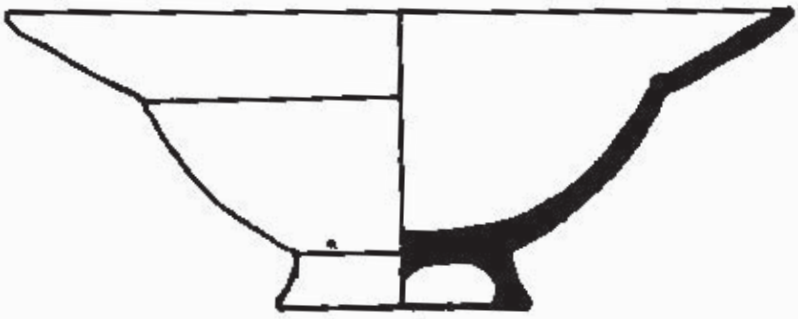
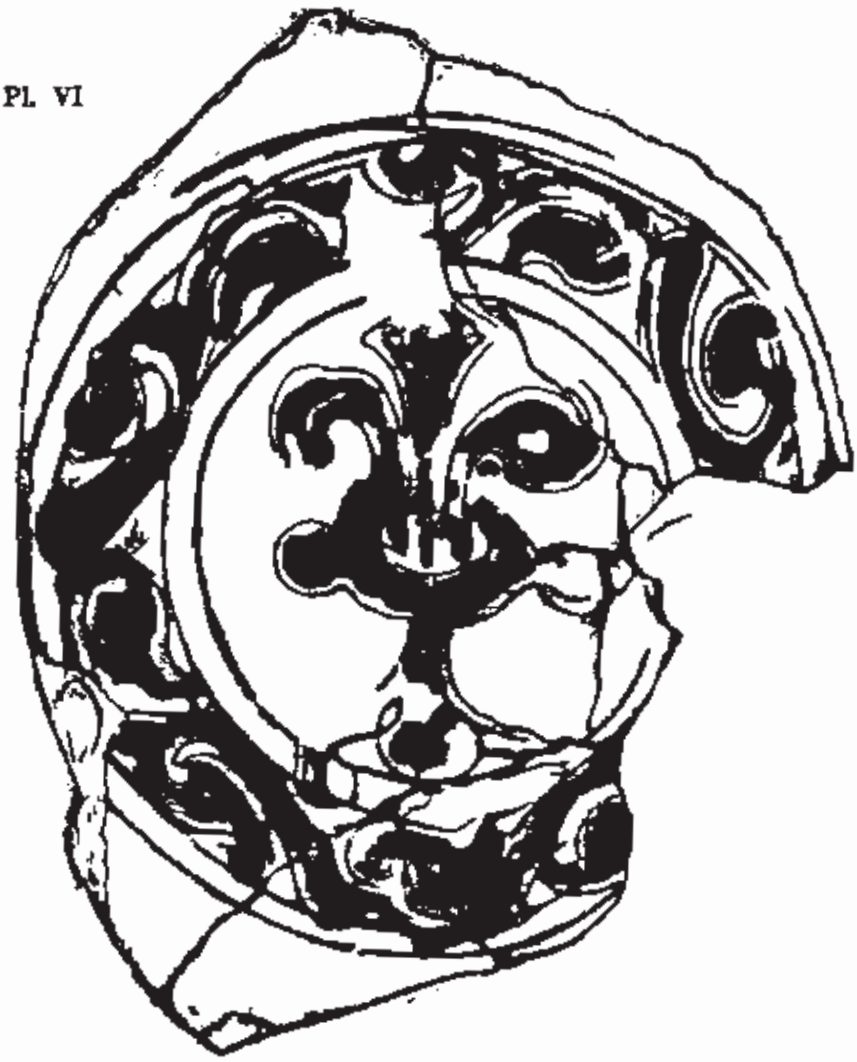


Fig. 9

Pl. V

Fig. 10

Pl. VI



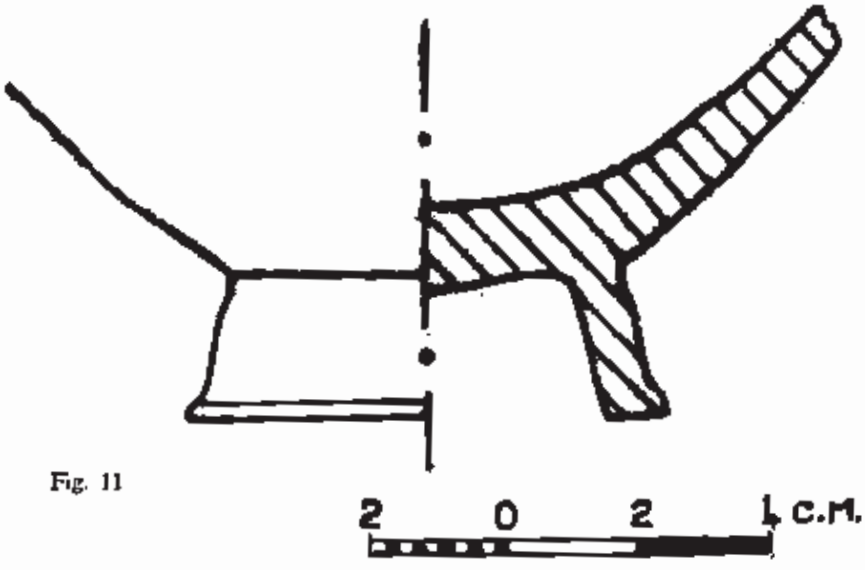



Fig. 11

Pl. VII

Fig. 12

Pl. VIII

Fig. 13

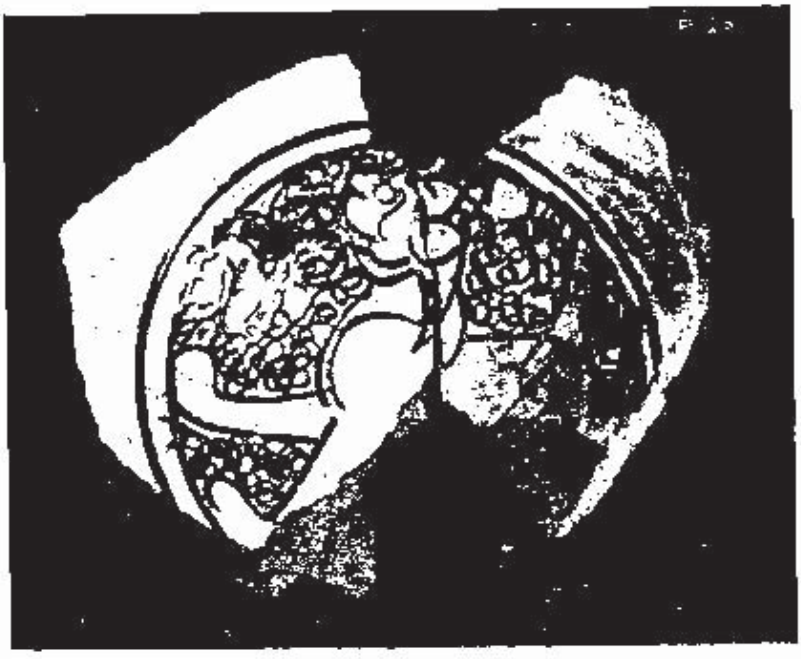


Fig. 14

Pl. IX

Fig. 15

Pl. X

Fig. 16

Pl. XII

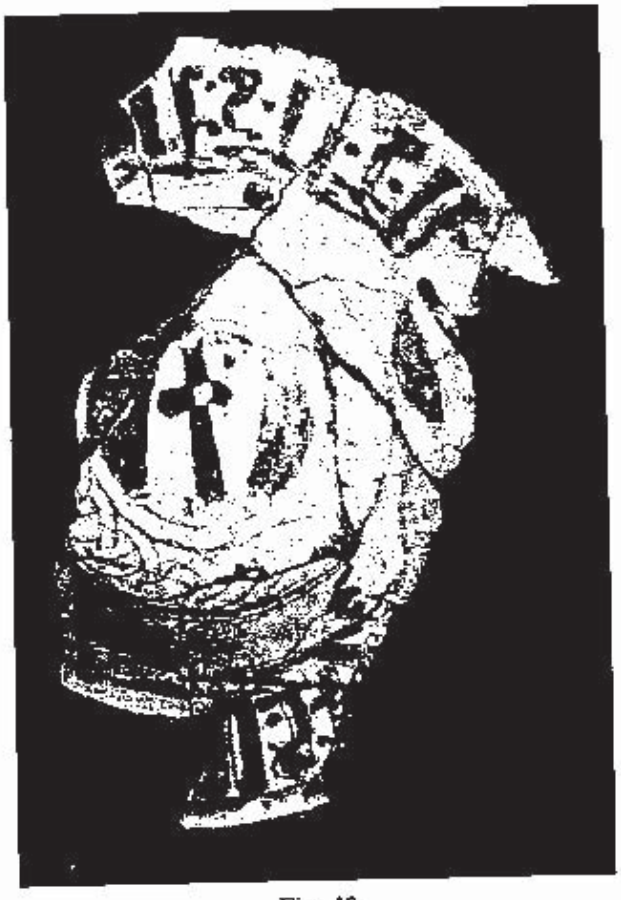


Fig. 18

Pl. XIII

Fig. 19

Pl. XIV

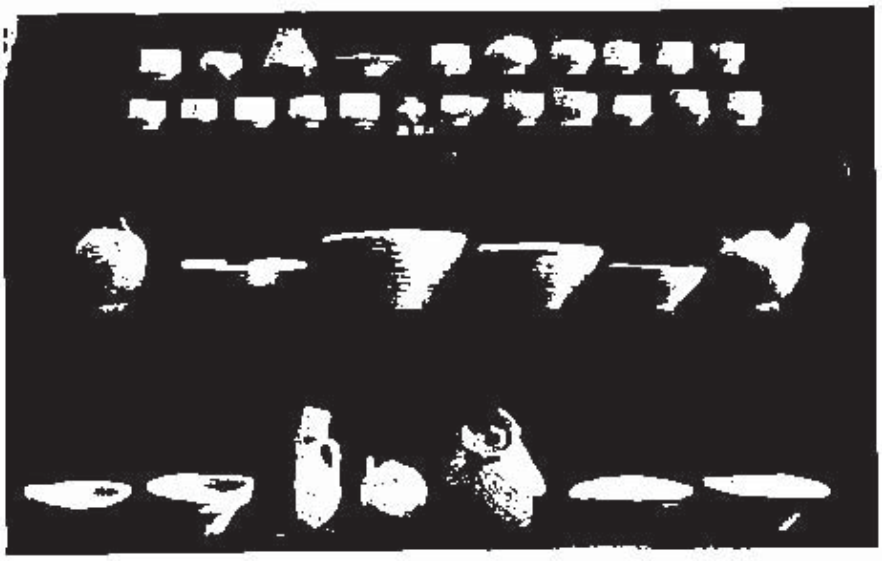


Fig. 20

Fig. 21

# THE SYRIAN HISTORIANS IN EGYPT IN THE 19th CENTURY

*By*

G. E. SHAYYAL

At the beginning of the 19th century a number of Syrians [1] emigrated to Egypt. Muhammad 'Ali appointed some of them translators either in his newly founded higher schools or in the various offices of the government. They took part in the translation movement in his time and translated many kooks from the French and Italian.[2]

In the second half of the century, especially at the time of Isma'īl another wave of Syrians and Lebanese emigrated to Egypt. These participated in the various aspects of the cultural revival at that time such as journalism, the theatre or writing. Some of them excelled in writing books on history. We cannot, therefore, talk about historical writing in the nineteenth century without saying a word about them.

One of them is Selim Khalil Naqqash [3] who died in 1884. He belongs to the famous Naqqash family in the Lebanon, many of whose members distinguished themselves as journalists, or men of letters. Selim himself was a journalist with a literary taste. He came to Alexandria and there collaborated with his friend 'Adib Isḥāq [4] in editing the newspapers which the latter fouded in Alexandria and Cairo such as Al-'Aṣr al-Djadīd, Al-Maḥrousah and Al-Tidjārah. He witnessed the events of the 'Arabī revolution and wrote its history in his encyclopaedic book "Miṣr lil Miṣriyīn" (Egypt for the Egyptians) which was written in nine volumes. The book fell in three parts. In the first three volumes he wrote the history of

1. Shayyal : *Tarikh al-Tarjama fi Misr fi 'Ahd al-Hamla al-Fransia.* Cairo, 1951. pp. 51 - 60.

2. Shayyal : *Tarikh al-Tarjama wal-Haraka al-Thakafia fi 'Asr Mahammad 'Ali,* Cairo: 1952. pp. 72 - 92.

3. See his biography in : (Zaidan : *Tarikh Ādāb al-Lugha al-'Arabia, vol. IV.* p. 248 - 249); (Sarkīs : *Mo'gam al-Matbou'āt al-'Arabia*).

4. See (Ibrahim 'Abdou : *'A'alām al-Sahafa al-'Arabia.* Cairo 1944).

the dynasty of Muhammad 'Alī up to the openning years of Tawfiq's reign. In the following three volumes he dealt with Tawfiq's reign and carried the account up to the time when the 'Arābi revolution was fully suppressed. The last three volumes were devoted to the trials of the leaders of the revolution.

The last six voluumes were printed in the press of "Al-Mahrousa newspaper in 1884 Shortly before he died. As for the first three volumes, the writer said that he would have them printed when he had completed the printing of the last six volumes. But they were never printed although it has been said that they had been printed but confiscated and destroyed by the Egyptian government who did not like the frank language he used when he talked about Muhammad 'Alī and Isma'īl.

However, the volumes which were printed are a very important record for the study of the 'Arabī revolution. They contain a great number of Egyptian and European documents dealing with the revolution, its causes, events and leaders and the international attitude towards Egypt not only during the revolution, but also before it broke out and after it was put down. In this respect it seems that Naqqash took great pains to collect all the documents he could find, wherever he could find them. There are among them copies of telegrams, descisions, correspondence between the Egyptian government and the consuls of the European states. There are also decrees for the formation of the councils of ministers, poems and peeches delivered to fire the enthusiasm of the Egyptians. It also contains a table of the places which were burnt in Alexandria when the British bombarded the town ,copies of the circulars and declarations directed to the Egyptians from 'Arābi, Tawfiq or the Sultan. But perhaps the most important document in it is a complete verbatim record of the trials of the 'Arabis.

To collect these documents, Naqqash consulted the Egyptian official registers as well as the various collections of the European documents. One of these was the *Blue Book* issued by the British government. He says, for instance (vol. V, p. 36). "I have found in the *Blue Book* a copy of a telegram from Lord Dovrin, the British ambassador in Istanbul to lord Grenville the British foreign secretary etc...".

Another Syrian historian is Na'ūm Shoqair.[1] He received his education at the American University in Beyrout then emigrated to Egypt and joined the government service in the Sudan. He died in Cairo in 1922.

1. See his biography in : (Sarkīs: *M'ogam al-Mathou'āt al - 'Arabia*).

His long stay in the Sudan was no doubt of great benefit for him in writing a book on "*The History of Ancient and Modern Sudan and its Geograph*". The book, which was printed in Cairo in 1903 is possibly the first detailed account of the history of the Sudan to appear in Arabic.

Shoqair wrote two more books. One is on *the history of Sinai* (printed in Cairo in 1916) which is not less valuable than his book on the history of the Sudan. The other is *on the popular sayings in Egypt, the Sudan and Syria*. Although it may be classified as a literary book, it is of great use to the writer who deals with the social history in these three countries.

But the greatest of Syrian historians in Egypt torwards the close of the 19th century was Gorgy Zaidan(6). He was born in Beyrout in 1861, he joined the American University there to study medicine and later went to Cairo to complete his studies in the Qasr al 'Aini Medical School. However, he did not complete his medical studies and intereted himself in literature and journalism. For one year be was the chief editor of the "Al-Zaman" newspaper, then he accompanied the Nile expedition to the Sudan in 1884 as a translator in its intelligence service. He returned after that to Beyrout where he studied the Hebrew and Syriac languages. He later went to London and returned to Egypt where he stayed till he died.

In Egypt he became the editor of "Al-Muqtataf", a monthly magazine, then resigned and started a new magazine of his own "Al-Hilal" in 1892. Since then he devoted all his time to writing and produced a good number of valuable hooks on history, mostly of the history of the 'Arabs and Islam'. The following is a list of the most important of these books:

1 — *Patrology of the Ancient Arabs (date of printing unknown)*.

2 — *History of Britin, Cairo*, 1895.

3 — *A general history of the world from the earliest times up to the present day (Vol.* I, *Beyrout*, 1890).

4 — *History of the Masonic movement, Cairo*, 1889.

5 — *The Arabs before Islam, Cairo*, 1809.

6 — *History af the Islamic Civilisatian, Five vols. Cairo*, 1909-6.

7 — *A history of Arabic literature*, 4 *vols., Cairo*, 1911.

---

6. His biography at the end of volume four of his "*Tarikh al-Adab al-'Arabia*" see also : *Sarkis* : *Op. Cit.*)

8 — *A history of Egypt from the Arab conquest up to the present day*, 2 vols., *Cairo*, 1911.

9 — *Biographies of the well known personalities in the East in the 19th century*, *Cairo*, 1907.

Gorgi Zaidān is also considered the pioneer, in the Arab world, of writting the historical novel. He wrote 18 such novels using as his theme the history of Islam and of the Islamic world from the time of the prophet to the time of Mahammad 'Alī.

Apart from this group of christian Syrians there was another group of their Muslim copatriots who settled in Egypt and followed the same lines. They also interested themselves in cultural questions, journalism and writting. But they devoted more effort to the study of Islamic civilisation and history, the affairs of the Islamic world in the past and the outlook for, its future. Among these writers the most outstanding are: Muhammad Kurd 'Ali, 'Ahd al-Rahman al Kawākibī, Muhammad Rashid Rida and Rafiq al-'Adhm.

Kurd 'Alī(7) worked as a journalist in Egypt for some time then he founded the magazine of al-Moqtabas and contiuned to edit it for many years. He also wrote some hooks on history. However, he soon returned to his country and there he showed great activity in the cultural field.

Al-Kawākibī(8) wrote a great number of articles in the Egyptian papers, visited many parts of the Islamic world but his writings tended more towards political thought than history. His best books in this field is "*Umm al Qura*" and "*Tabā'i al-Istibdad*".

As for Rashīd Rida(9), he became the pupil of Muhammad 'Abduh and made religious studies his speciality. In this fields his magazine "*Al-Manār*" played a great part both inside and outside Egypt. But the greatest service he rendered history was the writting of his voluminous book on the biography of Sheikh Muhammad 'Abduh.

---

7. Kurd 'Ali : *al - Mouthakirāt*. 4 vols); (Shafik Gabri : *Mohadarāt 'Ann Muhammad Kurd 'Alī*. Cairo 1957).

8. (Ahmad Amin : *Zo'amaa' al - Islāh fil - 'Asr al Hadīth* Cairo 1948); (Sami al - Dahhan : *'Abd al - Rahman al - Kawākibī* Cairo 1958).

9. (Gibb : *Modern Trends in Islam*. Chicago 1946 : pp. 34, 131, 133, 134); (Ibid : Muhammadanism. Oxford. 1950. p. 178).

But perhaps the most productive in historical writing among this group was Rafiq al-'Adhm(10). A member of the famous Syrian family of Al-'Adhm, he was born in Damascus in 1282 A. H., (1865 A. D.), emigrated to Egypt about 1310 A. H. and made it his second home ever since. He was fond of history and literature from an early age and, after coming to Egypt wrote many articles in the Egyptian magazines and newspapers. He also wrote a number of books on history. These are:

1 — *'Ashhar Mashahir al-Islam*, 4 *vols Cairo*, 1903.

2 — *A treatise on the development of civilisation and its causes. Cairo*, 1304 *A. H.*

3 — *A treatise on the Social life in Islam. Cairo*, 1318 *A. H.*

4 —, *Pan-Islamism and Europe, Cairo*, 1325 *A. H.* (1907 *A. D.*).

5 — *A treatise on the diffussion of religions with a special reference to Islam showing that it spread by the propagation of its principles and not by the sword (date of printing unknown).*

10. *(Majallat al-Majma'a al-'Ilmi al al-'Arabi. Damascus.* 5/568.); (Sarkis : *Mo'gam al-Matbou'at al - 'Arabia).*

# LAMARTINE :
## SES IDÉES SUR LA LANGUE ET LE STYLE

*Par*

LOTFY FAM

On peut établir la "rhétorique" de certains auteurs en rassemblant des passages dispersés dans leurs écrits, sur cette matière. Quant à Lamartine, il est presque impossible de tirer une "rhétorique" de son œuvre. Parmi les nombreux écrivains qu'il prétendait étudier dans son *Cours Familier de Littérature*, il n'en est pas un seul dont il ait commenté méthodiquement la langue : on rencontre à peine quelques annotations vagues et courtes. C'est parce que Lamartine ne s'est guère soucié des questions de langue et de style.

Selon Gautier,[1] "Lamartine ignore ou dédaigne toutes ces questions de forme". Il "ne s'est jamais occupé de la langue qu'il possédait fort mal", affirme F. Brunot.[2] Ainsi, Petit de Julleville constate que Lamartine est "le moins philologue des Romantiques".[3]

Pourtant, on peut dégager de l'œuvre de Lamartine, et particulièrement du *Cours Familier de Littérature*, quelques idées sur sa conception de la langue et du style. Ces idées, nous le constaterons, si elles manquent de précision, ne sont pas dénuées d'intérêt.

### A. LA LANGUE

**Définition et rôle :** D'après Lamartine, la langue n'est qu'un outil chargé d'exprimer la parole et de transmettre l'idée à la postérité.[4]

1. Th. Gautier : "LAMARTINE", dans *l'Artiste* du 1er Mai 1869.

2. Brunot, "les Romantiques et la langue poétique," dans la *Revue de Paris* du 15 nov., 1928, p. 315.

3. Petit de Julleville, T. VII, p. 245.

4. Voir *C. F. L.*, Ent. II, p. 83-84.

**L'idée supérieure à la forme** : "Les temps passent, les langues s'usent ..."[1]; elles "meurent avec les civilisations et avec les peuples qui les parlent [après s'être transmis] de l'une à l'autre, une faible partie de la littérature qu'elles contenaient"[2]. Mais, l'idée est immortelle. C'est elle qui donne la vie ou la force au mot. "Si la pensée frappe fort, le mot est fort; si elle frappe doucement le mot est doux [...] Tel coup, tel mot"[3].

La forme ne contient pas de poésie, "c'est l'idée seule qui est poétique; [tandis que les] beaux vers et la belle prose, peu importe, ne sont que la forme des idées"[4].

"J'ai toujours eu, écrit-il en 1832, plus de plaisir à lire un poète étranger dans une détestable et plate traduction que dans l'original même; c'est que l'original le plus beau laisse toujours quelque chose à désirer dans l'expression, et que la mauvaise traduction ne fait qu'indiquer la pensée, le motif poétique"[5].—Il se contente du "mot simple, juste et fort pour exprimer la pensée pure ou le sentiment nu, sans songer au son, pas plus qu'à la forme matérielle du mot;"—il ajoute : "voilà le style, voilà l'expression, voilà le verbe. Le reste est volupté, mais enfantillage : *Nugae canores*"[6].

La forme ne compte point. Son absence, même totale, n'enlève rien à la valeur de l'ouvrage qui n'est que pensée et âme. "Je pense, dit-il, que les beaux ouvrages sont en puissance dans l'âme, et que peu importe qu'ils en sortent ou n'en sortent pas. C'est comme la vertu qui a son prix en soi et qui, obscure, n'en vaut que mieux"[7]. Inutile de dire que la gloire littéraire de Lamartine souffrira de son mépris injuste[8] pour la forme.

---

1. *Voyage en Orient*, T. 1, p. 124. (édition 1845).

2. *C. F. L.* Ent. II, p. 92.

3. *C. F. L.* T. V, Ent. XXV p. 41 cf. ses attaques contre "l'Art pour l'Art."

4. *C. F. L.* T., 25 Ent. 140, I, p. 323. Sainte-Beuve est plus modéré lorsqu'il dit "qu'on peut être un grand poète avec beaucoup d'indifférence pour les détails de facture . . . " (J. Delorme, *Pensées*, III, page 147).

5. *V. en O.*, T. I, 476. Lamartine ajoute : "l'imagination brodant elle-même ce motif avec des paroles qu'elle suppose aussi transparentes que l'idée, jouit d'un plaisir complet et qu'elle se crée à elle-même. L'infini étant dans la pensée, elle le suppose dans l'expression; le plaisir est ainsi infini".

6. *Confidences*, Livre XII, p. 415 (éd. 1849).

7. Cité par Pomairols : *Lamartine-Etude de Morale et d'Esthétique*, 1889, p. 107.

8. cf. Lamennais : "Il n'est pas permis de mépriser la forme et d'en méconnaître la puissance." Le 8 août 1834 au Baron de Vitrolles.

**Le génie et les règles** : Cette conception excessive est le résultat immédiat de l'indépendance illimitée qu'il accordait au génie. L'indépendance du génie, professe-t-il, "fait partie de sa supériorité; il ne peut perdre l'une sans diminuer l'autre".[1] L'homme de génie ne doit se soumettre à aucune autorité et ne doit appartenir à aucun système. S'il devient membre d'un corps littéraire, ou bien il brise le cadre qui le restreint, ou bien il abdique son génie en lui substituant l'esprit de corps. A ce point de vue, Lamartine n'accorde aucun rôle à l'Académie : ce n'est pas elle qui fait naître le génie, "c'est la nature"; ce n'est pas elle qui reconnaît ou honore le génie, "c'est la postérité".[2]

D'ailleurs, il met en doute l'autorité de l'Académie en ce qui concerne la création de la langue. Pour lui, ce ne sont pas les grammairiens qui créent les langues, mais les ignorants. Cependant, il ne nie pas que l'académie contribue "à conserver et à épurer le langage".[3]

Il ne reconnaît que l'autorité des grands écrivains, sans toutefois s'y soumettre entièrement: le 19 mars 1823, il écrit, au sujet de Beyle : "Il n'y a, selon lui et selon nous, d'autres règles que les exemples du génie; mais un certain instinct pousse évidemment l'esprit humain hors des routes battues".[4]

Le goût doit rester également indépendant. Il écrit à Genoude, au sujet des rhéteurs classiques : "l'autorité est bonne en matière de foi, mais en matière de goût, le goût est à lui-même son juge".[5]

**La grammaire**: Après avoir vanté l'indépendance du génie, Lamartine en arrive à ériger en système la négligence des règles de grammaire et l'assouplissement des lois de syntaxe au gré de l'inspiration de l'écrivain. Il est intéressant de savoir qu'il a même essayé de gagner à sa cause V. Hugo,

---

1. *C. F. L.*, Ent. 9, p. 175.

2. *Ibid.* p. 172, 173. Lamartine se montre sévère à l'égard de l'Académie. Elle "avait été dans le principe, un hochet littéraire de la vanité de Richelieu, puis un luxe de cour, puis un moyen de discipliner les lettres et de doser le joug que voulait leur imposer le despotisme" (p. 171). Elle ne mérite de la considération que lorsqu'elle est envisagée "au point de vue de l'autorité morale, de l'indépendance et de la dignité de la pensée en France". (p. 176).

3. *Ibid.*, p. 171.

4. Cette lettre ne figure pas dans la *Corresp. Générale*, mais dans Stendhal : *Racine et Shakespeare* — éd. Martino, T. II, p. 265.

5. Lettre à E. de Genoude, le 22 mars 1824. *Corresp.* T. II, p. 265.

le plus grammairien des Romantiques : Le 23 déc. 1824, il lui écrivait[1] : "La grammaire n'a pas été faite pour nous; nous ne devons pas savoir de langue par principe; nous devons parler comme la parole nous vient sur les lèvres[2] ... sans cela la grammaire écrase la poésie ...".

**La correction :** Trois mois après, il recommandait sa dangereuse théorie à Germeau qui traduisait *Harold* : "Moquez-vous surtout de la correction, fidélité, exactitude, etc... dans votre traduction : soyez poétique..."[3] Avec une insouciance nonchalante, il ne prêche que la beauté poétique et ne recommande que l'abandon à l'inspiration; qu'importe la correction de la forme :

> "Qu'importe, quand l'orage a soulevé les flots,
> Que ta poupe soit peinte, et que ton mât déploie
> Une voile de pourpre et des câbles de soie ?"[4].

Cela importe, au contraire, car cette voile de pourpre "est déchirée en mille endroits," et ces "câbles de soie" sont mal attachés"[5]. Et la langue française "ne trouve rien de bien que ce qui est irréprochable"[6].

**Insuffisance de la langue :** Dès le début du XIXe s., les écrivains se lamentaient sur l'insuffisance de la langue[7].

---

1. Lettre de Lamartine à V. Hugo publiée par Gustave Simon dans la *Revue de Paris*, du 15 avril 1904.

2. Ici, Lamartine confond peut-être la langue de l'orateur avec celle de l'écrivain. Lamennais les distingue : Pour l'orateur, "la correction grammaticale n'a pas la même importance que pour l'écrivain; il a d'autres moyens d'expression, et l'irrégularité s'efface dans le rapide mouvement de la parole". (*Esq. d'une Philo.*, T. III, 450).

3. Lettre datée de Saint-Point, 21 mars 1825, publiée dans la *Rev. Bleue* (Rev. Pol. et Litt.) du 12 juillet 1913.

4. Cité par Vinet, *Etudes d'Hist. Lit. — XIXe s.* (1849-1851) T. II, p. 295.

Lamartine a dit ailleurs : "Quand on a respiré en passant et jeté derrière soi une fleur dans la solitude, qu'importe qu'il y ait un pli à la feuille, ou qu'un ver en ronge le bord ! On n'y pense plus".

5. Vinet — *loc. cit.*

6. Balzac, à propos de Stendhal, *Corresp.* T. II, 219 — *Œuvres Comp.*, T. XXV, p. 491 - 492 — cité par M. Bruneau, T. XII, 367.

7. En 1801, Mercier écrit : "Quand il s'agit de traduire, nous nous apercevons que nous n' avons qu'un bégaiement enfantin, monotone auprès de la voix forte, sonore de certaines langues étrangères". (*Néologie*, XXIV, XXV).

Plus tard, Flaubert écrira : "La langue est usée jusqu'à la corde". (*Corresp.*, II, 158) — "Nous avons trop de choses et pas assez de formes. De là, la torture des consciencieux". (*ibid.*, 199).

Delacroix estime que les sentiments vagues et indicibles "fuient l'expression peut-être parce qu'ils n'ont rien à dire [et qu'il y a] des sentiments vertigineux et confus qui fuient l'expression peut-être parce qu'ils ont trop à dire". (p. 374, 375) — Il constate tout de même qu'il y a "excès du sentiment sur le langage". (p. 377) H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, Paris, Alcan, 1924, in—8°, 602 p.

Le cœur de Lamartine, riche de sentiments de tout ordre, "voudrait déborder [ou] éclater devant Dieu"[1] et les hommes. Mais la langue est insuffisante, et "la parole est une arme ébréchée [...] Les mots de toute "langue sont incomplets..."[2] — Ainsi, le soupir, le regard, "ces expressions muettes [...], comme la musique, expriment dans une langue à part ce que nulle langue ne peut exprimer"[3]. Lamartine compare le cœur et la pensée de l'homme à "un musicien forcé de jouer une musique infinie sur un clavier qui n'a que quelques notes"[4].

Lamartine regrette, et semble même souffrir de cette pauvreté de la langue : "Ah ! si l'on avait une langue! mais il n'y a pas de langue [...] pour la philosophie, l'amour, la religion, la poésie"[5].

Cette insuffisance de la langue, Lamartine s'insurge contre elle, lorsqu'il veut exprimer ses sentiments.

"Chaque jour, écrit-il, le cœur trouve dans les nuances de ses sentiments [...] des choses que la bouche ne peut exprimer faute de mots."[6]. Les sentiments appartiennent aux régions sereines que les langues ne peuvent atteindre. "Ce qu'il y a de plus divin en nous, dit-il, ne s'exprime jamais, car les langues sont des *moyennes*, selon l'expression des géomètres, et les *moyennes*, ne s'élèvent jamais aux excès des sensations et aux énergies ineffables du cœur humain"[7].

---

1. *V. en O.* I, 81.

2. *Ibid.*, I, 464.

3. *V. en O.* I, 73 — cf. *C. F. L.* T. V, 1858, Ent. 30, p. 428 - 429. 'Est-ce que le soupir, le gémissement, le cri articulé ne sont pas alors la seule, éjaculation des idées ou des sentiments" inexprimables ?

4. *Ibid.* I, 465.

5. *V. en O.* I, 81.

6. *V.* en *O.* I, 464, 465. — cf. Préf. des *Prem. Méd.* (2 juillet 1849) "ce qu'il y a de plus divin dans le cœur de l'homme, n'en sort jamais faute de langue..." (p. 15) — cf. aussi Préf. des *Recueillements* (1er déc. 1838, éd. Gosselin, p. XX).

En 1858, il écrira dans le *C. F. L.* : " Est-ce que l'homme qui parle le mieux sa langue n'éprouve pas, à chaque instant, qu'il y a des nuances, des spiritualités, des inexpressibilités, de ces sensations, de ces pensées, de ces sentiments qui meurent sur ses lèvres ou sous sa plume, faute de paroles assez indéfinies pour les rendre ? Est-ce qu'on n'est pas étouffé quelquefois dans l'amour, dans l'enthousiasme, dans la prière, par l'impossibilité de produire au dehors en paroles l'impression qui vous oppresse ?" (T. V., Ent. 30, p. 428).

7. *C. F. L.* T. V, Ent. 27, p. 211. — cf. Préf. des *Prem. Méd.* : "L'âme est infinie, et les langues ne sont qu'un petit nombre de signes façonnés par l'usage, pour les besoins de communications du vulgaire des hommes. [...] Comment contenir l'infini dans ce bourdonnement d'insecte ?..." (p. 15).

Lamartine constate la même impuissance de la langue lorsqu'il essaie de dépeindre la beauté.

La beauté, "nous avons en nous de quoi [la] sentir... dans toutes ses nuances, dans toutes ses délicatesses, dans tous ses mystères, et nous n'avons qu'un mot vague et abstrait pour dire ce qu'est la beauté". - Puis, il ajoute: "c'est là le triomphe de la peinture : elle rend d'un trait, elle conserve pour des siècles cette impression ravissante d'un visage de femme, dont le poète ne peut que dire : Elle est belle; [...] mais sa parole ne peint pas" [1].

Devant "les impressions de la nature visible" [2], l'imagination non plus, ne trouve pas de mots pour décrire.

"Il n'y a pas de langue humaine à la mesure de ces sensations produites par ces jeux de la toute puissance divine" [3]. Lamartine se sent parfois désarmé devant la sublimité et le pittoresque inexprimables d'un paysage. Aussi, a-t-il recours à une suite de mots exaltés n'évoquant que le retentissement de ce paysage dans son âme : "Cette scène n'a pas de mots, mais elle a des évanouissements, des vertiges, des tourbillons, des frissons et des pâleurs pour langage" [4].

Et le voilà résigné à se taire. "Les plus beaux vers sont ceux qu'on ne peut pas écrire [...]. Il vaut mieux se taire. Le silence est une belle poésie dans certains moments. L'esprit l'entend et Dieu la comprend : c'est assez" [5]. — En 1849, il écrira : "je renonçais à chanter non faute de mélodies intérieures, mais faute de voix et de notes pour les révéler" [6].

C'est là que Lamartine sent la supériorité de la musique sur la langue. "Est-ce que cette langue des sons, par son vague même, et par l'illimitation de ses accents, n'est pas plus illimitée dans ses expressions que les langues où le sens est borné par la valeur positive du mot et par la syntaxe, cette

1. *V. en O.* I, 328. — cf. Lamennais : "Combien de beautés que ne saurait reproduire la langue, même la plus riche !" (T. III, p. 453, 454, cité par le Hir, thèse p. 6.)

2. *Ibid.* I, 465.

3. *C. F. L.*, Ent. II, p. 106.

4. *Ibid.*, (il est question d'un paysage à Terni, ville près de Florence).

5. *V. en O.* I, 464, 465. — cf. II, 24 : "Le silence est le seul langage de l'homme, quand ce qu'il éprouve dépasse la mesure ordinaire de ses impressions".

6. Préf. des *Prem. Méd.*, 2 juillet 1849, p. 15.

place obligée du mot dans la phrase !"[1] — La musique est "ce cri mélodieux qui commence sur nos lèvres juste où l'inexprimable par les mots commence". (*C. F. L.*, T. V, p. 429).

Pourant, Lamartine a su inconsciemment remédier à cette impuissance de la langue par l'heureuse combinaison des termes, par l'ordre des mots[2], par l'emploi du mot imagé et évocateur et surtout, par le son et le rythme propres à émouvoir le cœur et exciter l'imagination.

La langue ne livre pas facilement ses secrets et ses richesses. La pauvreté du langage est à l'origine de la plupart des créations littéraires. "On ne connaît peut-être pas assez, écrit Nodier, la valeur et la puissance d'une langue pauvre [...]. C'est que hors d'une langue pauvre, il n'y a point de poésie"[3].

**Attaque de cette conception :** Les plaintes de Lamartine sur la pauvreté de la langue n'ont pas trouvé d'écho favorable chez les critiques de l'époque.

Nisard[4] est déconcerté de voir Lamartine, "lui pour qui la langue a tout fait", se plaindre en divers endroits de l'insuffisance de la langue, idée dont l'influence, toujours selon Nisard, peut être fâcheuse car "elle donne gain de cause à la barbarie; elle justifie toutes les langues individuelles, elle livre cette belle langue [...] aux remaniements de ceux qui veulent la reconstituer et lui imposer les barbarismes de leur originalité douteuse"[5]. Il prouve à Lamartine qu'ainsi il fait perdre toute

---

1. *C. F. L.* 1858, T. V, Ent. XXX, p. 428 — Il ajoute qu'il préfère les notes de Mozart ou de Rossini "aux plus beaux vers, et la langue de l'infini à la langue des mots. Les hommes parlent, les anges chantent". (p. 440).

2. Lamennais explique l'effet d'enrichissement de langue obtenu par l'ordre des mots : "comme certaines couleurs rapprochées, donnent, en restant ce qu'elles étaient, la sensation de nuances produites par leurs mutuels reflets" (T. III, p. 455, 56 — cité par Le Hir, thèse p. 6). — cf. Fromentin; il trouvera la langue "inépuisable en ressources" car, à la manière "de certains peintres dont la palette est très sommaire et l'œuvre cependant riche en expressions", il se flatte "d'avoir tiré quelque relief ou quelque couleur d'un mot très simple en lui-même" (*Un été dans le Sahara*, XVII).

3. Nodier, *Notions élémentaires de Linguistique*, 1835, p. 65 - 66. Plus loin, il dit : "La poésie est morte en France de la stérile opulence du langage" (p. 72).

4. Nisard : "Lamartine" dans la *Rev. de Paris*, Avril 1835, p. 233.

5. *Ibid.*

"foi au travail et à l'art". — "Eh bien! si vous dites à cet apprenti écrivain, avec le poids d'un grand nom ... que la langue peut faire défaut à l'écrivain ... Qui donc ne va pas croire que c'est la langue qui lui manque et non pas lui qui manque à la langue ? ..." *(Ibid.)*.

On ne s'étonnera pas, cependant, de savoir que vers la fin de sa vie, Lamartine se repent de ses attaques contre la langue française ; — et même il célèbre les richesses que dissimule une pauvreté apparente.

"Nous avons été injustes, écrit-il,[1] quelquefois envers cette langue dans notre jeunesse, en l'accusant d'être trop rebelle à la poésie et trop avare pour l'imagination. Nous nous en repentons maintenant à la réflexion". Il prononce sa propre condamnation : "Elle n'est rebelle et avare que pour les faibles ou pour faire accomplir de plus vigoureux efforts à l'esprit. Elle veut qu'on lui arrache ce qu'elle donne, c'est-à-dire que, comme les instruments de musique les plus parfaits, elle ne souffre pas la médiocrité; elle veut des chefs-d'œuvre ou rien.

Heureux les hommes qui parlent ou qui écrivent en français ! ".

## B. LE STYLE

**Difficulté de donner une définition exacte du style :** "De toutes les facultés de l'esprit, la plus indéfinissable, selon nous, c'est le style; et, si nous avions à notre tour à le définir, nous ne le définirons que par son analogie avec quelque chose qui n'a jamais pu être défini, la physionomie humaine.

Nous dirions donc : Le style c'est la physionomie de la pensée" [2].

L'analyse du style n'offre pas moins de difficulté. Il en est du style comme de la physionomie. La physionomie est un mystère, "c'est le résumé vivant et combiné de tous les traits flottant comme une atmosphère de l'âme sur la figure" (p. 138). On ne peut expliquer pourquoi tel visage nous charme ou nous repousse, ou nous laisse indifférent.

1. *C. F. L.* Ent. 8, p. 143.
2. *C. F. L.* Ent. 8, p. 137.

— "Tant de nuances concourent à former cette atmosphère qu'il est impossible à l'homme qui la sent de la décomposer; il aime ou il n'aime pas, voilà toute son analyse, le jugement n'est qu'une impression aussi rapide qu'un instinct ... Voilà tout ce qu'il est permis de conclure" [1].

De même, en style, "nous sentons s'il nous charme ou s'il nous laisse languissants, s'il nous réchauffe ou s'il nous glace" [2].

**Conception du style :** Lamartine estime que le style est le reflet de l'époque, du pays où l'auteur vit. L'écrivain respire l'air de son temps et son style porte ainsi "le cachet original" de son époque et de son pays [3].

Plus sensible encore est l'influence des scènes de la nature que l'écrivain a "le plus habituellement sous les yeux" [4]. Les images ainsi que les thèmes de Job, de David, de Milton ont été puisés dans les scènes de la nature qui les entouraient. "*Telle nature, tel style*, dit-il; voilà, selon moi, un incontestable axiome de haute littérature" [5].

La conception qui lui tient le plus à cœur, c'est le style révélant l'homme et non l'écrivain. Lorsque Buffon dit que "le style est l'homme", il montre, selon Lamartine, "ce que le style devrait être bien plutôt que ce qu'il est" [6]. Lamartine constate que, bien souvent, le style révèle le talent plutôt que l'homme lui-même; l'auteur est "masqué" par l'art : ainsi, son style nous montre "non ce qu'il est, mais ce qu'il veut paraître." [7] — Pour créer des chefs-d'œuvre de style, les écrivains doivent "anéantir en eux le talent et... n'exprimer que l'homme". C'est à la fois rare et difficile, car "il faut que la sensibilité soit plus accomplie en eux que l'art, c'est-à-dire, il faut qu'ils soient plus grands hommes encore par le cœur que par le style" [8].

---

1. *C. F. L.* Ent. 8, p. 138, 139.

2. *C. F. L.* Ent. 8, p. 138, 139. Lamartine ajoute : "mais il est composé de tant d'éléments indéfinissables de l'intelligence, de la pensée et du cœur, qu'il est un mystère pour nous comme la physionomie, et qu'en le ressentant dans ses effets, il nous est impossible de l'analyser dans ses causes".

3. Lamartine dit de l'œuvre de Mme de Sévigné : "c'est le cachet de la France mis sur le style de son plus grand siècle". *C. F. L.* Ent. VIII, p. 135.

4. *C. F. L.* Ent. XI, P. 370.

5. *Ibid.*

6. *C. F. L.* Ent. 8, p. 135.

7. *C. F. L.* Ent. 8. p. 136.

8. *Ibid.* p. 135.

**Ce que doit être le style** [1] : Cette conception du style révélant l'homme constitue la condition primordiale ; pour Lamartine, il faut y retrouver l'âme [2].

"La véritable art d'écrire n'est pas un art, c'est une âme" [3]. — "L'âme est la littérature moderne; l'âme c'est l'homme sous les mots; l'âme est la muse souveraine et convaincue des écrivains qui remuent les masses et le monde" [4]. Ainsi, il faut que le style "soit lyrique, car l'âme a des cris comme la voix... Il faut qu'il pleure car la nature humaine a des gémissements et des larmes" [5]. Lamartine donne comme exemple de cette qualité de style, J.-J. Rousseau, "un des premiers écrivains en France qui écrivirent avec l'âme" [6]. Au contraire, chez Lamennais, quoique celui-ci fût "un grand modèle de l'art d'écrire", "l'âme manquait aux mots; ce n'était que la draperie du génie" [7].

L'expression naturelle de l'âme répugne à la recherche et à l'affectation. Il faut donc que le style "soit vrai [8], et que le mot se modèle sur l'impression, sans quoi il ment à l'esprit" [9]. — "Il faut, ajoute Lamartine, qu'il

---

1. Lamartine consacre trois longues pages du 8e Ent. de son *C. F. L.* (p. 140-142) à établir une liste des qualités du style qui lui paraissent essentielles. Il avoue d'ailleurs en terminant que "des pages ne suffiraient pas à énumérer tous ces éléments dont se compose le style".

2. Lamartine définit ainsi l'âme : "... on appelle *âme* dans la langue des lettres, cette partie de notre être immatériel qui touche le plus près à l'organe de nos affections, le *cœur*, c'est-à-dire, la partie aimante, pathétique, passionnée de l'intelligence. L'âme ainsi entendue, est la partie la plus divine, la plus complète, la plus sentante et par là même la plus émue et la plus expressive de nos facultés pensantes. C'est par elle que la pensée a du cœur, et c'est par ce cœur immatériel de la pensée que l'émotion de l'âme devient plus vivante en nous et plus communicative hors de nous". *C.F.L.* T.V, Ent. 28, p. 226-227.

3. *C. F. L.* Ent. 10, p. 271.

4. *C. F. L.* T. II, Ent. 63, p. 348.

5. *C. F. L.* Ent. 8, p. 142.

6. *C. F. L.* T. II, Ent. 63, p. 348.

7. *C. F. L.*, Ent. 10, p. 271. Lamartine ajoute "c'était Rousseau sans onction et sans pathétique... Je me sentis peu d'attrait pour ce grand homme de style". (p.270) Pourtant, Lamartine s'était laissé exalter par la 1ère lecture des *Paroles d'un Croyant*.

8. Par contre, la conception romantique de la poésie était *le mensonge* — cf. M. Bruneau T. XII, p. 23.

9. *C. F. L.* T. 23 (1866, 67) Ent. 136, p. 136,40 "Le mérite des mérites c'est le vrai". — cf. l'identité qu'il établit entre le Beau et le Vrai au sujet de l'Art.

soit naturel,[1] car l'artifice défigure, par ses contorsions, la pensée"[2]. — "Il faut qu'il soit simple, sans quoi l'esprit a trop d'étonnement et trop de peine à suivre les raffinements de l'expression, et, pendant qu'il admire la phrase, l'impression s'évapore". (*Ibid.*, p. 140). Quelques mois avant sa mort, Lamartine démontre la valeur de ces qualités en proposant comme exemple deux de ses propres œuvres : *Raphaël* et *Graziella*. *Raphaël* était mieux écrit, dit-il, mais il tombe faute de naïveté et de vérité complète. - *Graziella*, écrit d'après nature, reste le moins imparfait de mes ouvrages; il était moins beau, mais il était vrai".[3] L'auteur chez qui il admire le plus la vérité, le naturel et la simplicité du style, c'est Bernardin de Saint-Pierre: il voit en lui "l'écrivain français de la vérité".[4] A Bernardin de Saint-Pierre, Lamartine oppose Chateaubriand dont l'"affectation se retrouve jusque dans la langue qui est ... étudiée jusqu'à la contorsion, au lieu d'être abandonnée et confiante ..."[5] L'art, aussi bien que la nature, offre des beautés; mais celles de la nature sont immortelles, tandis que celles de l'art ne fascinent que pour un temps. Ainsi, *Atala* "éclata comme la foudre du désert; il ne dura pas autant que *Paul et Virginie* .. Ce n'était que le chef-d'œuvre de l'art : *Virginie* était le chef-d'œuvre de la nature".[6]

Le naturel dans le style exige un labeur et un effort que l'écrivain doit dissimuler, "sans quoi l'effort de l'écrivain se fait sentir à l'esprit du lecteur et la fatigue de l'un se communique à l'autre". — Aussi exige-t-il que le

---

1. "Il n'y a d'autres règles, disait Hugo dans la *Préface de Cromwell*, (1827), que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet." cité par Canat — *op. cit.* I, 49,50).

2. *C. F. L.* T. 23, Ent. 136, p. 141. cf. Lamennais: malgré sa rigidité linguistique, il préfère le style naturel et spontané : "Une attention trop scrupuleuse aux mots énerve le style, dessèche et rétrécit l'esprit, refroidit l'âme et tarit toutes les sources d'une mâle et franche éloquence.." *Réflexions sur l'état de l'Eglise* — T. VI, p. 431.

3. *C. F. L.* T. 28 (1869) Ent. 164, LVIII, p. 88, 89 — Dans le 1er Ent., Lamartine évoque le souvenir de sa 1ère composition au collège sur le printemps; elle "eut le prix, non de style, mais de candeur et de sincérité descriptive". (p. 29)

4. *C. F. L.* T. 24 (1867) Ent 141, p. 643, B. de Saint-Pierre "n'a pas prétendu à dépasser la nature, mais à l'écouter et à l'égaler.. [il] écrit sans prétention ce qu'il sent... Il ne cherche ni à étonner ni à briller.." (*Ibid.* p. 642).

5. *C. F. L.* T. 28, Ent. 164, LVIII, p. 88. Lamartine le juge ainsi au sujet des *Mém. d' O.-Tombe* La lecture du *Génie du Christianisme* ne le déconcerte pas moins: "Ce n'est pas ainsi que la simple nature écrit et parle, dit Lamartine, — cela est de la beauté cherchée; cela sent la décadence, les magnifiques débris d'une vieille langue" (T. 27, Ent. 161, p. 310).

6. *C. F. L.* T. 27 (1869) Ent. 161, p. 345.

style "jaillisse" et qu'il "soit facile, car tout ce qui est peiné est pénible" [1]. Le style ne doit être ni compliqué, ni monotone. Au contraire, "il faut qu'il soit clair, sans quoi la parole passe dans la forme des mots et laisse l'esprit en suspens dans les ténèbres". "Il faut qu'il coure [2], car le mouvement seul entraine ... Il faut qu'il s'élève et qu'il s'abaisse, car tout ce qui est uniforme est fastidieux". — "Il faut qu'il converse, car la lecture est un entretien avec les absents ou avec les morts" [3]. Dans cet entretien, pour qu'on pénètre "jusqu'au fond de l'âme", le style doit être transparent— il faut encore "qu'il soit chaud, car une douce chaleur est la température de l'âme" [4]. L'âme ne constitue pas le but unique du style; il doit s'adresser également au cœur, à la raison : "il faut qu'il se passionne car le cœur est passion ... Il faut qu'il raisonne car l'homme est raison". Pour que le plaisir du lecteur augmente et dure davantage, le style descriptif doit être "coloré, sans quoi il reste terne, quoique juste, et l'objet n'a que des lignes et point de reliefs".— "Il faut qu'il soit imagé, sans quoi l'objet, seulement décrit, ne se représente dans aucun miroir, et ne devient palpable à aucun sens" [5].

Non content d'exclure tout artifice, Lamartine célèbre même la nudité du style—"en style, comme en architecture, il n'y a de beau que la nudité" [6]. Lamartine admire chez Thiers cette nudité : "nudité d'expression, nudité d'ornement, nudité de son, nudité de forme, nudité de prétentions, nudité de couleurs" [7]. Mais où trouver le style à nu ? — "Dans les livres que l'homme a écrits sans penser qu'il faisait un livre [8], c'est-à-dire, dans ses lettres" [9]. Les grands esprits "n'ont eu de véritable style que dans leur correspondance [...] leur style n'est plus le style, c'est leur pensée même" [10].

---

1. *C. F. L.* T. 27 (1869) Ent. 161, p. 140, 141. cf. Flaubert : "Cette crème fouettée n'est pas facile à battre". *Corresp.* II, 48.

2. Cf. Flaubert : "Il faut que les phrases s'agitent dans un livre, comme les feuilles dans une forêt". *Corresp.* IV, 52.

3. *C. F. L.* Ent. 8, p. 140-142.

4. *Ibid.* p. 140,141.

5. *C. F. L.* Ent. 8, p. 140-142.

6. *C. F. L.* Ent. 8, p. 136.

7. *C. F. L.* T. 8, p. 319. — Pourtant, Lamartine avait exigé avec autant de sincérité, que le style fût *coloré* et *imagé*, Ent. 8, p. 140, 141.

8. Cf. Flaubert : "Quand on aime trop le style, on risque de perdre de vue le but même de ce qu'on écrit". *Cor.* III, 381-82.

9. *C. F. L.* Ent. 8, p. 136. Il ajoute: "Les lettres, c'est le style à nu; les livres, c'est le style habillé."

10. *Ibid.*, p. 137.

Il ne reste qu'un pas à faire pour vanter l'absence du style; Lamartine le fait. — "Se passer de style, n'est-ce pas mille fois plus artiste que d'avoir un style ? ... N'est-ce pas le chef-d'œuvre de l'ouvrier de faire oublier l'outil ?"[1] Pour Lamartine, le style est amplement remplacé par la vérité. Un auteur comme Thiers, "à force de vérité, a trouvé le moyen de se passer de style".[2] "Il y a mieux que le style lui même, dit Lamartine, il y a la chose, il y a le fait, il y a l'objet; il y a plus encore, il y a l'impression".[3] Lamartine aime mieux le style qui fait penser, ou plutôt "qui fait voir, car, le style, qu'est-ce autre chose que le moyen de communiquer l'objet à l'œil de l'esprit ?" *(Ibid)*. La forme n'est qu'un moyen, le fond est le but.

Quant au **débit du style**, Lamartine ne semble pas entièrement décidé pour la sobriété ou l'abondance, la modestie ou la richesse du style.

Il exige tour à tour, que le style "soit **sobre**, car l'abondance rassasie;... **abondant**, car l'indigence de l'expression atteste la pauvreté de l'intelligence; ... **modeste**, car l'éclat éblouit; ... **riche**, car le dénûment attriste".[4]

En dernier lieu, Lamartine condamne l'imitation et le style "à la manière de". Il veut que le style "soit **personnel** et qu'il ait l'empreinte de l'esprit, car un homme ne ressemble pas à un autre".[5]

Ces qualités ou ces éléments de style, Lamartine trouve que "nul ne les réunit jamais dans une langue écrite, dans une telle harmonie que Mme de Sévigné. Elle n'est pas un écrivain, elle est le style".[6]

Est-ce que l'écrivain peut acquérir ces éléments de style ? Non, répond Lamartine. "C'est un don de sa nature, comme la couleur de ses cheveux, ou comme la sensibilité de son tact"[7]. Ni la rhétorique, ni la force humaine ne peuvent réunir chez l'homme les divers éléments de style.

---

1. *C. F. L.* T. 8, Ent. 46, p. 320.

2. *Ibid.* Un exemple opposé est offert par Chateaubriand chez qui Lamartine dénonce la faiblesse du fond dissimulée par l'éclat de la forme. Chateaubriand "recouvre le tout d'un vernis magique de paroles musicales pour faire illusion souvent sur le peu de solidité du fond." Ent. 23, p. 434.

3. *C. F. L.* T. 8. Ent. 46, p. 319.

4. *C. F. L.* Ent. VIII, p. 141.

5. *Ibid.*, p. 142. (cf. Flaubert "la condition d'honnêteté, c'est le style." *Corresp.*, III, 213.)

6. *Ibid.* p. 142.

7. *C. F. L.* Ent. VIII, p. 139.

## C. LE TON

**Le ton grave et sérieux :** Dans tous ses écrits, Lamartine se distingue par un accent sérieux [1], grave, empreint de solennité. Il n'est donc pas étonnant qu'il exige que "le diapason de l'éloquence soit haut" [2] toujours. "Plus j'étais lettré dans mes harangues, constate-t-il, plus le peuple m'écoutait". — "La grandeur, voilà la littérature du peuple; soyez grand et dites ce que vous voudrez" [3]. On ne peut être grand sans être sérieux et "pour former un grand poète sérieux", trois conditions sont nécessaires : "un amour, une foi, un caractère" [4].

**Contre l'esprit et le badinage :** Il ne recherche point les propos spirituels. Il trouve que "l'esprit, ce grand corrupteur du génie, est le fléau de la France" [5]. Il abhorre le rire qui est, selon lui, "la dernière des facultés de l'homme" [6]. Si "le rire est amusant", "il n'est pas sain" ... "L'envie rit, la malignité rit, l'ironie rit, le mépris rit... Jamais la bonté, ... jamais la vertu, jamais le génie ... jamais la sagesse ... Le beau et le saint sont sérieux." (p. 271-272).

L'art du badinage ne diffère pas beaucoup de l'art sérieux; "c'est le même art au fond, mais appliqué à l'amusement de l'esprit au lieu de s'appliquer à l'émotion de l'âme" [7].

Lamartine n'exclut pas entièrement "le plaisir [qui] est une des fonctions de l'homme ... seulment, il faut que le plaisir soit innocent, délicat, spirituel, gracieux ..." (p. 6)

---

1. "J'étais né sérieux et tendre, écrit-il le 2 juillet 1849, il me fallait dès lors une langue selon mon âme". (*Préf. des Prem. Méd.* p. 6. éd. Hach. 1876).
C'est encore pour cette raison qu'il n'aimait pas les Fables.

2. *C. F. L.* Ent. I, p. 67.

3. *Ibid.*

4. *C. F. L.* Ent. XVIII, p. 467.

5. *C. F. L.* Ent. II, p. 121. cf. "L'esprit, ce génie trop familier des salons, y corrompt le véritable génie, qui vit de grand air". (*Ibid.* p. 120) — Les vers de Mme de Girardin n'ont, selon lui qu'un "seul défaut"... c'est l'excès d'esprit. (p. 121).

6. *C. F. L.* Ent. IV, p. 271.

7. *C. F. L.* T. 10, Ent. 55, p. 5. — Ce que Lamartine dit de la poésie d'Antar dans le *V. en O.*, montre qu'il n'aime ni les jeux de mots, ni les "jeux d'idées", ni les "jeux d'images, plutot faits pour amuser l'esprit que pour toucher le cœur. Il faut des siècles à l'art pour arriver à l'expression simple et sublime de la nature." (*V. en O.* I, 477).

## D. LE LIVRE

**La valeur du livre :** "Les livres sont les pyramides des pensées de l'homme" [1]. "Le temps fuit en emportant tout dans sa course, mais un petit volume l'arrête et le fait revenir sur ses pas... C'est la pierre d'achoppement du temps" [2].

**L'intérêt du livre :** Dans le livre, seul l'homme nous intéresse "parce que, dit Lamartine, le livre n'a que des idées et que l'homme a un cœur" [3].

Ainsi,a-t-il remarqué que "les livres qu'on lit et qu'on relit le plus sont des livres personnels [où l'auteur] ouvre son cœur". Dans les autres livres, l'auteur n'ouvre que son esprit et "ne donne ainsi que la moitié de lui-même. Je pense comme Montaigne, ajoute Lamartine, je veux l'homme tout entier". *(Ibid.)*.

D'ailleurs, les livres intitulés "*Souvenirs*" sont fort goûtés, car ils sont "une protestation de notre fugitivité contre la mobilité du temps, contre la brièveté de notre existence et contre la pire des morts, la mort de notre nom ..." [4].

**Le succes du livre :** Exclure l'art et la recherche, laisser l'âme exprimer le vrai avec sincérité; tel est, selon Lamartine, le secret du succès d'un livre.

"L'insuccès d'une œuvre se mesure à la prétention" [5].

Si *Paul et Virginie* a connu un "succès inattendu et prodigieux", c'est parce que l'auteur "avait oublié l'art, écouté seul l'art des arts, c'est-à-dire, la nature. Il avait laissé parler son âme" [6]. De même, l'immortalité est également assurée. Les livres écrits avec l'âme sont "les seuls livres véritablement immortels [...] l'âme seule fait vivre, parce que seule elle fait sentir. Or, l'humanité est sentiment bien plus qu'elle n'est intelligence". "L'intelligence est froide", donc elle est seule féconde!" [7].

---

1. *C.F.L.* T.V, Ent. 28, p.231.
2. *C.F.L.* T.IX, Ent.49, p.6.
3. *C.F.L.* Ent.7, p.52.
4. *C.F.L.* T.IX, Ent.49, p.6.
5. *C.F.L.* T.28 (1869) Ent. 164, XLVIII, p.62.
6. *C.F.L.* T.24 (1867) Ent. 140, XV, p. 590.
7. *C.F.L.* T.V, Ent.28, p.227.

"Ecrire avec l'âme" n'est pas tout. Il faut encore faire un livre original, et "pour être original, il faut être vrai, non pas seulement selon les autres, mais vrai selon soi. La vérité selon soi, c'est la sincérité".[1]

Lamartine exprime ses idées en amateur; ce sont des impressions traduites d'une façon plus ou moins imprécises comme la plupart de ses jugements.

Il ne faut donc pas chercher "dans Lamartine, l'artiste à mission, à influence littéraire, l'homme écrivant des livres pour soutenir des théories d'art, pour ouvrir de nouvelles voies, pour réformer, pour faire école.— Lamartine n'a jamais songé à accepter ce rôle dans cette lutte extérieure et bruyante".[2]

Il ne peut définir ni le style, ni la poésie — et les définitions qu'il en donne, çà et là, ne sont que l'expression spontanée de son âme, si bien qu'on peut dire que Lamartine est, par excellence, le "théoricien" de l'âme, si théorie il y a.

Nous le voyons, tout au long de ses œuvres, se manifester "l'écrivain de l'âme", sans art et sans souci de correction; il recherchera le beau, élément essentiel de son âme. Mais, l'art qu'il exclut entièrement de ses "théories", se trouve partout dans son œuvre : il est dans la force jaillissante de son lyrisme, dans la splendeur de son éloquence, dans l'originalité de ses images; c'est un art "spontané", propre à Lamartine.

---

1. *C.F.L.* T.28 (1869) Ent. 165, LXIII (, 136, 137). — Il accuse Chateaubriand d'avoir imaginé "élever par la perfection du style la copie au niveau de l'original." (p.140)

2. *La France Littéraire*, juin 1835, p.410. Article de F.Guillibert.

# DIE ANTITHETIK IM WERKE THOMAS MANNS

HILDE ZALOSCER

"Wenn der Mensch nur endlich gelernt hätte, nicht so scharf und entscheidend zu urteilen und zu denken und nicht immer Antworten auf Fragen zu geben, die ihm nur darum gegeben sind, damit sie ewige Fragen bleiben! Wollte er doch begreifen, dass jeder Gedanke zugleich falsch und richtig ist.... Die Menschen haben sich in diesem ewig wogenden uferlosen unendlich durcheinander gemischten Chaos von Gut und Böse Fächer geschaffen, haben in diesem Meer imaginäre Grenzlinien gezogen, und erwarten, dass das Meer sich nach diesen Linien teilt. (Thomas Mann, Tolstoj).

"....ich sehe in ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten, die mir winken, dass ich sie banne und erlöse: tragische und lächerliche und solche die beides zugleich sind, — und diesen bin ich sehr zugetan." (Thomas Mann, Tonio Kröger).

Das Werk Thomas Manns ist seinem stofflichen Inhalt nach von ausserordentlichem Reichtum. Einer ungeheuren Chronik der Menschheitsgeschichte gleich, umfasst es zeitlich und räumlich fast alle Gebiete des menschlichen Lebens, es dringt in Tiefen, in die kaum ein Dichter vor ihm gelangt ist. Er geht in die Urzeit menschlicher Geschichte, stösst in die geheimsten Schichten seines Bewusstseins vor und so gelangt er bis in das "Archäische", in jenes im düsteren Zwielicht liegende Gebiet, in dem nur noch der dämonische Instinkt allein schöpferisch ist.

Es gibt in der gegenwärtigen Literatur, in den dichterischen Schöpfungen unserer Zeit kaum ein Werk, das diese Vielfalt der Interessensphären aufweist, kaum eine künstlerische Neugierde, die sich so vielfältigen Gebieten des menschlichen Lebens mit gleicher Intensität zugewendet hat.

Es waren Wissenschafder wie Sir Frazer, Dürkheim, Levy-Brühl und Sigmund Freud, die die Vorarbeiten für den Dichter Thomas Mann geleistet haben. Auf ihren Arbeiten fusst er und dieselben

Probleme, die diese Männer der Wissenschaft untersuchten, werden das Stoffgebiet des Dichters. Thomas Mann ist der Dichter-Denker par excellence, aber zugleich auch, oder vielleicht gerade deswegen, der Chronist geistigen Erlebens überhaupt. Wohl ist sein Werk vom Spezialwissen der Gelehrten getragen, doch aus den Einzeluntersuchungen schaffte der Dichter die krönende Synthese. Nicht nur in der eigenen Person, indem er selbst gleichermassen Soziologe, Religionswisesnschaftler, Psychologe und darüber hinaus Philosoph ist,—sondern in seinem Werk, das in einer universellen Haltung an der Grenze eines Dichtwerkes und einer weltanschaulichen Darstellung steht. Dadurch gehört Thomas Mann zu den Auserkorenen, rückt in nachbarliche Nähe jenes Grossen in Weimar, die das Leben als Einheit lebten und dachten, und denen man den Namen eines universellen Geistes gibt. Die künstliche Trennung des Lebens in Teilgebiete ist aufgehoben und seine untrennbare Einheit wieder hergestellt.

Durch die Einbeziehung und Verarbeitung und schliesslich durch das Neu-denken aller menschlicher Problematik hat Thomas Mann eine Roman-Form geschaffen, die als die Endform des bürgerlichen rationalistisch-positivistischen Romans des 19.Jhds. gelten kann. Und Thomas Mann war sich dieser historischen Rolle, sowohl persönlich als auch als Dichter wohl bewusst.

Bei all diesem Spezialwissen ist das Werk aber in erster Reihe persönliches Bekenntnis. Ja, es ist innerste Notwendigkeit, die den Dichter zwingt, bei den Fachgenossen auszuschauen um Hilfe. Denn seine eigenen Fragen, seine eigenen Zweifel sind es, die Antwort verlangen, und keiner hat so genau und so bereitwillig über sich Rechenschaft gegeben, so schonungslos seinen eigenen Prozess gemacht. Was liesse sich letzten Endes über Thomas Mann noch sagen, das er nicht selbst in seinem Werk gesagt hat — und darum ist man immer wieder versucht, durch den Mund seiner Helden zu sprechen. — So entsteht aus einer intimen Durchdringung persönlichster Bekenntnisse und exakter Forschungsergebnisse, in der das eine zur Klärung und Verlebendigung des anderen beiträgt, in wechselseitiger Ergänzung, das Werk in seiner ganzen Tiefe : Niederschlag einer Philosophie, die durch die vollkommene Beherrschung des Ausdruckes dichterische Form annimt. Über Spezialdisciplinen wie Soziologie, Ethnologie, Mythologie wird der Mensch als sittliches und soziologisches Phänomen in seiner Einheit erkannt,

in einer synthetischen Vision von den Urquellen des geistigen Werdens des Menschen. Und er wird in der Rahmen einer Gesetzlichkeit gespannt, die ebenso in ihm wie ausserhalb seiner selbst ist.

Wenn also Thomas Mann als Schüler Nietzsches und Schopenhauers, Bergsons und Freuds gelten kann, dann doch nur in dem Sinne, dass die philosophische Problematik dieser Denker die seine auch ist, und nicht, dass fertige Systeme übernommen sind (wie etwa bei Jules Romain). Die Probeme waren vorher schon unmittelbar persönliche, durchblutete, erlebte und erlittene Erkenntnis, ähnlich wie Thomas Buddenbrook, der schon bevor er in einer stillen Nacht Schopenhauer liest und plötzlich begreift, vom ätzenden Zweifel unterhölt ist und die Tragik des menschlichen Seins erschauernd begriffen hat. So war auch Thomas Mann, bevor er die Lehren Freuds oder Bergsons kennen gelernt und sie sich zu eigen gemacht hatte, wie er selbst sagt "tief und eigentümlich durch entscheidende Bildungseindrücke auf diese Begegnung vorbereitet gewesen". Es war, wie der Dichter weiter aussagt, die Neigung Wahrheit und Wissen psychologisch zu verstehen, die die Vorbedingung bildet für sein allseitiges Interesse. So ist Thomas Manns Werk über den künstlerischen Bezirk gewachsen, so hat sich die stoffliche Thematik in ihrer ganzen Breite entfaltet, in einer engsten Verbindung von unübertrefflicher Anschaulichkeit und Dichte des Ausdruckes und einer bis in die letzten Höhen des Geistes reichenden Erkenntnis.

Neben diesem, sich offen darbietendem "erzählten" Stoff der Romane, läuft aber eine andere, gleichsam unterirdische, Thematik mit, eine Thematik von der nicht ganz sicher ist, ob sie immer mit Wissen und Willem des Dichters ihren Platz im Werk hat. Während die Erzählung, die darin agierenden Helden in ihrer Problematik sich vor uns entfaltet, erkennen wir ein zweites System von engin einandergreifenden Themen, die, in immer neuer und veränderter Gestalt, oft verhüllt, aber immer vorhanden sind. Auf einem anderen Niveau der Erzählung, aber selbständig leben diese Themen ihr eigenes Leben, entwickeln sich, werden paraphrasiert und unterwerfen die Gestalten und das Geschehen des eigentlichen Erzählungsstoffes ihrer Gesetzmässigkeit.—

So steht einer Iconographie im alten Sinne des Wortes, eine andere, geheime und weitaus persönlichere Iconographie, eine Art "innerer Mythologie" gegenüber, deren Themen — und Motivbildung irrationellen und unbewusstsen Tendenzen entspringt.

Die Struktur dieser inneren Mythologie bleibt immer erkennbar, auch dort, wo ihre einzelnen Glieder verschoben oder verstellt erscheinen. Sie lässt sich auf zwei Grundthemen zurückführen, (die man vielleicht einmal als zwei Manifestationen eines Grundthemas wird erkennen können). — Eines dieser Themen ist jenes, mit dem sich jeder Dichter einmal auseinandergesetzt hat, das aber bei Thomas Mann viel nachdrücklicher und mit fast pathetischer Ausschliesslichkeit behandelt ist. Es ist das Thema des Todes. — Das Thema des Todes zieht durch das ganze Werk Thomas Manns, wandelt sich aber und erscheint in verschiedenen Hypostasen. In den Jugendwerken ist es die Tragik des Sterbens schlechtweg, das biologische Phänomen in seiner ganzen Schrecklichkeit. Vom Zauberberg an nimmt der Tod eine andere Form an, er wird zu einem philosophischen Problem, zum Phänomen der Zeit, der Dauer im Bergsonschem Sinn um schliesslich als ästhetisch — künstlerisches Phänomen, als geformte und gegliederte Zeit in der musikalischen Schöpfung untersucht zu werden. In all diesen drei Erscheinungsformen handelt es sich aber um das primäre Grunderlebnis von Tod-Zeit, mit einem Wort: um die Tragik der Endlichkeit des menschlichen Daseins. —

Das zweite Grundthema ist viel persönlicher und darum auch aufschlussreicher. Es ist das Thema der Antithetik, die einer dialektischen Grundhaltung entspringt, und die dem Werk Thomas Manns sein charakteristisches Gepräge verleiht.

In immer neuen Varianten, zufällig oder absichtlich, emotiv oder wissenschaftlich begründet, im Gebiete der Ästhetik ebenso zu Haus wir im Gebiete der Moral, sittliches oder künstlerisches Problem, die Antithetik ist in jedem Pulsschlag des Werkes gegenwärtig. Immer wieder ist es da, das Grundthema; das Thema der Gegensätzlichkeit, das Motiv der Bipolarität. Die Antinomie, die ewige Spaltung in Wert und Gegenwert, das unlösbare Für und Wieder erscheint uns als eines der wesentlichsten Merkmale im Werke Thomas Manns. Das Welthild Manns ist von Anfang an bipolar, die Spaltung tritt uns in allen Gebieten des Kunstwerkes entgegen. So entspringt das Geschehen der Romane meist einer Alternative: die Charaktere seiner Helden erstarken an einem inneren Konflikt oder werden durch Unwissen und Unsicherheit, welchem von zwei Wegen sie folgen sollen, zerrissen. Jede geistige Erkenntnis entsteht und besteht immer gleich mit ihrem Gegenpol. Das Zentrum des Universums Thomas Manns ist gespalten in Wert und Gegenwert.

Unaufhörlich schwankt der Dichter, der Philosoph, der Politiker. Irrtümer in Augenblicken der Entscheidung — die ihm so bitter vorgeworfen wurden, — sie sind Folge einer absoluten Lauterkeit innerhalb eines zwiespältigen Geistes; zwiespältig vielleicht, eben weil lauter.

Die Polarität ist sowohl der tragische Grundgedanke als auch das Gerüst des Werkes. Der Dichter kennt kein Argument, das nicht sein Gegenargument wie seinen eigenen Schatten mit sich führt. Kaum ein Werk, von den grossen Epen bis zu den kleinen streiflichterartigen Impressionen, das nicht eine Spielform dieses allbeherrschenden Urerlebnisses ist. Die Konflikte, denen seine Geschöpf unterworfen sind, aus welchem Gebiet immer sie stammen mögen, aus welcher Zeit der Menschengeschichte sie hervorkommen, sind letzten Endes gleichen Geschicken unterworfen. Eine aus der gleichen Quelle gespeiste Sehnsucht regiert sie: in eine unentrinnbare, unlösbare Antinomie gestellt, wie in ein magnetisches Kräftefeld, dessen zwei Pole einander unabänderlich und ewig und widerspruchsvoll anziehen, sind sie eben darum auf der Suche nach einem einzigen und ewiggültigen Pol. Mögen auch andere Probleme vorhanden sein, mögen auch andere Sehnsüchte seine Geschöpfe beherrschen, mag Tonio Kröger oder Aschenbach den schmalen Grat, der zum Künstlertum führt, zu gehen versuchen, Hans Castorp den Sinn des Lebens schlechtweg suchen, unabhängig davon ist jeder dieser Helden zugleich auf der Suche nach jenem sicheren Halt, nach jenem einzigen Wertmasstab, der jede Antinomie und jeden Zweifel und alle Gegensätze löst. "Aber die Wahrheit hat leider nicht einen Aspekt, sondern ihrer viele". Schon Abraham hatte gegen den Herrn rebelliert und ihm zugerufen: "So oder so, das eine oder das andere. Willst Du eine Welt haben, kannst Du nicht Recht verlangen. Ist Dir aber ums Recht zu tun, so ist es aus mit der Welt. Du fassest die Schnur bei beiden Enden an und willst eine Welt und in ihr Recht." So hatte Abraham gerufen aber der Herr hatte nicht gehört. Und so blieb die Spaltung. "Das ist es eben" wie Hermes, der Führer-Dieb, Josef von seinen Brüdern warnt und ihn doch zu ihnen führt, damit das Geschick sich vollziehe, "dass diese Welt, die er von Grund aus missbilligt, eine Welt der Zweiheit ist." Und so kann Thomas Mann mit Riemer sagen: "Verehrteste Frau... es ist kaum angängig, von einem so zweideutigen Wesen wie dem Menschen anders als zweideutig zu reden..."

Die leidvoll empfundene Zerrissenheit dieser Welt versucht der Dichter immer wieder in nie erlahmenden Untersuchungen zu lösen und zu erlösen, an der nagt er wie sie an ihm nagt, sie ist das Kernproblem, der Angelpunkt seines Werkes.[1]

Der psychologische Typus des modernen Denkers ist wie keiner vorher der Typus des in sich gespaltenen Menschen, wie niemals vorher ist er in einer unentrinnbaren Wertkollision befangen. Jedem Versuch, zu absoluten Werten und Wertmasstäben zu gelangen, widerstreht seine reiche Erfahrung, und die äussere Situation erscheint ihm ein für allemal zweischneidig und widerspruchsvoll. Dieses Bewusstsein der antinomischen Struktur der Welt ist die Ursache des unvermeidlichen und im wesentlichen unveränderbaren Elends der objektiven Weltlage. Die Antinomie gilt hier vor allem für das subjektive Handeln, da es unmöglich scheint, das absolut Rechte auch nur zu wollen. Sie kann nur dann überwunden werden, wenn ein sittliches Prinzip aprioristisch angenommen wird, wenn jenseits der Kritik und des Wissens der Glaube besteht. Unertragbar aber wird die Erkenntnis der Antinomie, die Wertkollision, wenn kein solches sittliches Prinzip, kein kategorischer Imperativ aus dem Chaos hilft.— So gestaltet sich das Problem, das sittliche Problem unserer Zeit. So beherrscht die Polarität, so die antinomische Struktur, das Gefühl Nietzsches in entscheidendem Masse. — Aus dieser schwankenden Welt, wo das Apollinische Prinzip und das Dionysische sich gegenüberstehen, wo der Herrenmoral die Herdenmoral widerspricht, hilft sich Nietzsche durch einen gleichsam ästhetischen Saltomortale. Die Lösung und die Erlösung ist das Werk eines Dichters, nicht die eines Philosophen.— Kierkegaard rettet sich aus dieser gespaltenen Welt, flüchtet aus dieser "Grenzsituation" — das Wort ist von

1. Dieses bipolare Wertprinzip ist freilich nicht ausschliesslich eine Eigentümlichkeit des Thomas Mannschen Werkes, es wurzelt vielmehr in allgemeinen menschlichen Denknotwendigkeiten und gilt auch für andere Zeiten und Völker. Wir finden Uebereinstimmungen nicht nur in allen Gebieten der Europäischen Geistesgebiete, sondern wir könnten Paralellen aus anderen Hochkulturen des Ostens und Südens nachweisen, denn sowohl die Lebensweisheit der Chinesen als auch die Philosophie der Inder beruht auf zwei entgegengesetzten Grundkräften des Universums, auf deren Zusammenwirken alles körperliche und geistige Geschehen beruht. Und wir verstehen die Behauptung Jung's, dass es sich in diesem bipolarem System um "eine autonome psychische Tatsache handelt, gekennzeichnet durch eine immer sich wiederholende und überall identisch auftreffende Phänomenologie".

Jaspers — in eine neue persönliche Wertvorstellung, mit Hilfe eines mystischen Prinzips, das sich als solches jeder Kritik versperrt. Der Existenzialismus, der durch die Erfahrungen politischer und menschlicher Art verständlicherweise zu einem philosophisch-sittlichen Nihilismus gelangt ist, (es ist nicht das erste Mal in der Geschichte, dass politische Katastrophen, die bisher unantastbare Werte zertrümmerten, zu einem philosophischen Nihilismus führen) supponiert eine Art Willensfreiheit, eine Abwandlung des Vitalismus im "acte libre". Immer wieder also wird die in redlicher Kritik gewonnene objektive Erkenntnis von der Relativität aller Werte durch den im Gefühl begründeten Wunsch, einen sicheren Halt zu finden, überwunden. Letzten Endes ist es immer ein göttliches Prinzip, ein Deus ex machina, der aus der Antinomie helfen soll.

An die äusserste Grenze der Tragik ist aber der Mann gelangt, dem ein ewig waches Bewusstsein, unablässige Selbstbeobachtung diesen rettenden Selbstbetrug nicht gestattet. Der seine Finten immer wieder entlarvt und so im ewigen Kampf mit sich selbst liegt, wie ein überstrenger, unnachsichtiger Lehrer den kleinsten Versuch des Schülers, seiner Kontrolle zu entweichen, augenblicklich aufdeckt, ohne dass der Schüler seine vergeblichen Versuche aufgibt.

Aus diesem Seelenzustand sind die Werke Thomas Manns geboren. Er zeugt die Charaktere, wie er Spannungen und Konflikte zeitigt. Alles trägt das Stigma ewiger Gegnerschaft. Darum wird die Polarität nicht nur Thomas Manns nachdrücklichstes künstlerisches Motiv, sondern ein pathetisches Element ersten Ranges.

Von einer ursprünglich äusseren Gegenüberstellung von Typen werden die Widerpartner immer differenzierter, geheimnisvoller und zersetzen schliesslich alle gegebenen Werte, alle Gebiete des menschlichen Lebens. Das Werk Thomas Manns spiegelt die antinomische Welt auf das vollkommenste, denn bei einer so vollständigen und allseitig ausgebildeten Persönlichkeit musste der Kampf tief erlebt werden. Jedes Werk ist ein immer neuer Versuch, ein Gegensatzpaar zu untersuchen. Die Disputa wird mit haarscharfen Argumenten, mit dem gesamten Rüstzeug der Wissenschaften geführt; sie ist pathetisch von beiden Seiten. Aber sie bleibt ewig unentschieden und so bleibt auch die Utopie nach einer friedvollen Lösung aus diesem Kampf, immer wieder verhindert durch das unnachsichtige Wissen und klare Sehen. (Man denke an Ibsens Lebenslüge als alleinigen Ausweg aus dieser Hölle).

Aus diesem Grunde hat ein Werk Mann's selten nur einen Helden, sondern meistens ein Heldenpaar, ein Gegnerpaar sollte es heissen, der Akzent liegt gleichmässig auf beiden. Mag im "Kleinen Herrn Friedemann", ein Frühwerk, das aber fast alle späteren Werke ahnungsvoll vorwegnimmt, — der Hauptakzent auf dem kleinen verkrüppelten Mann liegen, sein Gegentypus ist im kräftigen Oberstleutnant schon deutlich zu erkennen. "Die Bajazzo" hat seinen Gegenspieler in Dr. Witznagel. Dann folgen deutlicher herausgearbeitet Tonio Kröger gegen Hans Hansen, (Tonio Kröger), Thomas gegen Christian Buddenbrook, (Die Buddenbrooks), Aschenbach gegen Tadziu (Der Tod in Venedig). Dieselbe Antithese finden wir in "Fiorenza", in Lorenzo Medici und Savonarola. Reicher und komplexer wird die Polarität im "Zauberberg" behandelt.

Thomas Mann ist um praktische Erfahrungen reicher geworden, vor allem um die Erfahrung des Weltkrieges, des Zusammenbruchs des bürgerlichen Deutschlands und des Entstehens neuer politischer und menschlicher Werte — deren Vorkämpfer sein Bruder Heinrich war —, aber trotz aller aktuelle Fragen, die ihm auf der Seele brennen, erkennen wir in Settembrini Lorenzo, wie wir in Naphta Savonarola erkennen. Mit anderen Worten, die Probleme, die Deutschland zerrütten, sind nur Abbilder und Bestätigungen viel allgemeinerer und tieferer Probleme. Und ähnlich wie Goethe mitten in Krieg und Revolution, von diesen abgewandt, das Problem seiner eigenen Persönlichkeit vorzog, das Gesetz seiner Welt und das Geheimnis seines Seins erforschte, so sieht auch Thomas Mann im äusseren Geschehen erstaunliche Wiederholungen eines eigenen Konfliktes. Sie werden ihm Symbole und durch sie ist es immer sich selbst, den er sucht.

Darum noch einmal ans Werk, noch einmal alle Gegner gegenübergestellt. Programmatisch: Mag ein Krieg Europa zerfleischen, wichtiger und wesentlicher ist der Mensch auf der Suche nach seinem sittlichen Halt, nach einem Sinn und einer Entscheidungsmöglichkeit. Und so kämpfen, plädieren sie, die beiden gegensätzlichen Anwälte, diese fleischgewordenen Antithesen Settembrini und Naphta, plädieren für ihre "Weltanschauung" und kämpfen um Hans, der sich entscheiden soll. Settembrini, der Humanist, dessen Masstab am lebendigen Leben und am Menschen selbst gewonnen wird, dieser Erbe der Renaissance und der französischen Revolution, der für Freiheit, Ratio und Würde einsteht,

dem alles, was jenseits der Ratio ist, Gefahr bedeutet, und dem daher selbst Musik als etwas politisch Anrüchiges erscheint, weil sie eine Gabe des Dämons, aus Urtiefen quellend, dionysisch im Sinne Nietzsches ist. Ihm gegenüber der östliche Findling Naphta, der Antirationalist, der Antihumanist, der eiskalt-glühend Tod, Trieb und Blut verherrlicht und für die Herrschaft der Instinkte einsteht. Kaum ein Gebiet, das vor dem aufmerksam horchenden und aufklärungsbedürftigen Hans nicht bis auf seine letzten Gründe hin untersucht würde. Einen "Wollüstigen" nennt Settembrini den schwächlichen Ostjuden, der in den Orden Jesu eingetreten ist und vor dessen Bekanntschaft er Hans warnt, denn seine Gedanken sind wollüstiger Art, sie speisen sich aus den Instinkten und sie stehen unter dem Schutze des Todes. Gedanken, die fast wörtlich im Diskurs des Lorenzo und Savonarola wiederkehren.

Diese zwei antithetischen Mächte werden ihrerseit zusammengefasst als ein einziges geistiges Prinzip und gegenübergestellt dem mystisch-animalischen in der Gestalt von Mynheer Peeperkorn und Claudia Chauchat. Sie bringen den Suchenden in eine grosse Konfusion. Claudia Chauchat, aus der Familie der Gerda, der Gabrielen, der Tadziu, der schrägäugigen, lässigen, "unordentlichen", steht für Liebe, für Krankheit, für das Gefährliche und Unkontrolierbare. In moderner Gestalt steht hier der mittelalterliche Begriff der lockenden, der "irrlichternden" Sünde. Und mit ihr tritt schliesslich das letzte oder vielleicht auch das erste Prinzip auf, das Mysterium des Naturhaften. Peeperkorn, das faunische Wesen, der nackte Trieb, dem es nicht einmal gegeben ist, die Sprache, dieses edle Werkzeug des Geistes zu meistern. Peeperkorn — was birgt nicht schon der Name an Ironisch — Andeutungshaften — der geniale Stotterer. Ein Bacchus, wie aus einem Gemälde von Rubens gestiegen, der sich in seiner grandiosen Trunkenheit — in Anlehnung an des Rubens'sche Gemälde, so scheint es uns — auf Claudia und Hans stützt. Peeperkorn, das rein körperliche Prinzip, ist Pan und Bacchus in einer Person. Und so kristallisieren sich die Begriffe um Hans, der eingespannt ist in die Polarität von Leben — Tod, Krankheit — Gesundheit, Europa — Asien, Geist — Wollust. Er hat auch sehr lange zu suchen, bis er aus dem Dilemma des Geistes zum wahren Leben gelangt. Denn wenn wir auch "Im Herzen den Tod, der Vergangenheit fromm verbunden" sind, "sollen wir den Tod nicht Herr sein lassen über unseren Kopf, unsere Gedanken. "Dem Pathos der Frömmigkeit muss dasjenige der Freiheit gegenüberstehen,

dem aristokratischen Todesprinzip das demokratische Prinzip des Lebens und der Zukunft die Wage halten, damit das allein und endgültig Vornehme, damit Humanität entstehe." (Bemühungen).

Mag der Josefsroman auch in erster Linie das Zeitproblem zum Gegenstand haben, die polare Spaltung als Grundhaltung bleibt auch hier bestehen und sie manifestiert sich wie im Zauberberg sowohl in geringfügigen als auch in bedeutenden Antithesen. Vor allem begegnen wir ihnen in neuem Gewand und unter neuen Namen. Jakob, der Held des Werkes, ist ein mit dem Segenfluch Beladener, einer, der des "Segens von oben und des Segens der unteren Gewalten" teilhaftig ist.

Die Hauptantithese im Josefsroman heisst: das Oben und das Unten oder auch das Helle und das Dunkle. Diese Symbole stehen für viele Werte, das Dunkle heisst auch das Rote, es ist die Wüste, die Heimat des Esau, des Laban, es ist das Land des Todes, das Unterreich, in dem Osiris, der Zerstückelte, herrscht, das Königreich des Sbrekes, woher alle üblen Geister und Seuchen stammen. Es ist die Welt, wohin die Gestirne hinabtauchen: es ist der Ort des Kotes und der Exkremente; der Schoss, in dem man das Samenkorn bettet, wohin Tamuz, der lenzliche Schläfer sinkt, es ist der Brunnen, in den Tamuz gleich Josef verschwindet, um unter grossem Lachen wieder in das Obere Reich, das Reich der Helle und des Lebens zu treten. Aber auch in vielen anderen geringfügigeren Gegensätzen finden wir im "Josefsroman" die Zwiespältigkeit der Welt dargelegt.

In krassester Eindeutigkeit, in einer Art Schwarz — Weiss Technik aber stehen sich die Gegensätze, Wert und Gegenwert in der indischen Legende "Die vertauschten Köpfe" gegenüber. Hier ist von Camouflage, von sublimierten Feinheiten nicht mehr die Rede; in uralter Feindschaft stehen sich die Gegner gegenüber, als solche bekämpfen sie sich, in unermüdlicher Diskussion versuchen sie sich von ihrer Vorherrschaft zu überzeugen, um in aussichtsloser Kampfstellung verharrend, in einer unentwirrbaren Vermengung und Durchdringung sich zu vermählen. Weiter kann das Motiv der Polarität nicht mehr getrieben werden: ein Virtuosenstück, das an die halsbrecherischen Gleichgewichtskunststücke eines Trapezkünstlers erinnert. Wir sehen, die Gegensatzpaare sind überall:

Schon in einer Untersuchun die 25 Jahre zurückliegt, hat Thomas Mann die Polarität bei diesem unmisserständlichen Namen "Geist und Natur "genannt. (In dem wichtigen Aufsatz" Goethe und Tolstoj, Fragmente zum Problem der Humanität," aus dem Jahre 1922.) Die Gegensatzpaare sind sehr zahlreich und durchdringen sich hier in ganz besonderem Masse und in der merkwürdigsten Weise, das entscheidende ist aber doch das von Natur und Geist. Das Paar Goethe-Tolstoj steht im Gegensatz zu einem anderen: Schiller-Dostojevski. Den Götterlieblingen, den Kindern der Natur, stehen die strengen Söhne des Geistes gegenüber. Das Anthaeus-Bewusstsein Goethes und ebenso Tolstojs, — wie Thomas Mann es in einem glücklichen Einfall nennt, — die Ursprünglichkeit, das Intuitive, ja Naturhafte ihres Talents wird dem der Söhne des Geistes gegenübergestellt. Denn" ... Offenbar ist das Wort "natürlicher Adel" doch kein Pleonasmus, und es existiert noch eine andere Vornehmheit als diejenige, die die Natur ihren Vorzugskindern verleiht. Offenbar gibt es zweierlei Erhöhung und Steigerung des Menschlichen: eine ins Göttliche, von Gnaden der Natur und eine ins Heilige, von Gnaden einer anderen Macht, die der Natur entgegensteht, die die Emanzipation von ihr, die ewige Revolte gegen sie bedeutet: von Gnaden des Geistes." (Bemühungen).

Thomas Mann fasst diesen Gegensatz in einer neuen Polarität: Plastik und Kritik: "Plastik ist objektive, naturverbundene und schöpferische Anschauung, Kritik dagegen die moralisch-analytische Haltung zum Leben und zur Natur. Mit anderen Worten: Kritik ist Geist, während die plastische Gesinnung Sache der Natur—und Gotteskinder ist". (Bemühungen).

In den kulturhistorischen Schriften, den historischen Untersuchungen wird das lebendige Menschenpaar durch abstrakte Antinomien ersetzt. So z.B. steht das lateinische Kulturideal dem germanischen gegenüber, Kultur wird als Gegensatz zu Zivilisation angesehen. Asien und Europa sind Antithesen. In der Musik unterscheidet Thomas Mann eine kultische Musik im Gegensatz zu einer kulturellen. Bis in die geheimsten und verborgensten Gebiete der toten und lebenden Materie verfolgt der Dichter die ewige Gegnerschaft. So unternimmt Adrian Leverkühns Vater interessante, an alchimistische Brauereien grenzende Versuche, von denen es heisst: "... und

überhaupt war, wenn man den Herrn des Buchelhofes hörte, eine gewisse Anrüchigkeit oder phantastische Zweideutigkeit (!) von dieser ganz wunderlichen Sektion des Lebens nicht fernzuhalten. Eine sonderbare Ambivalenz der Anschauungen hatte sich immer in dem sehr verschiedenartigen Gebrauch kundgetan." Der letzte Versuch, den Thomas Mann selbst fragwürdig nennt, wenn auch ein persönliches Interesse, eine sehr lebendige Neugier Anlass gewesen sein mögen, ist der Versuch, auf dem Wege des Okkulten die Antithese Geist und Materie zu erkennen und allenfalls zu versöhnen.[1]

Unter den Gegensatzpaaren ist eines durch seine Wiederholung besonders auffällig und bedeutungsvoll: der sich in immer neuer Gegenerschaft gegenüberstehende Bürger und Künstler. In dieser scheinbar nur im Sozialen wurzelnden Antithese, in dieser etwas romantischen Opposition liegt aber für Thomas Mann eine entscheidende Antinomie verborgen.

Ihr hat er die tiefstgedachten und tiefstgefühlten Beobachtungen gewidmet. An diesem wahrscheinlich persönlichsten und intimsten Konflikt hat er wohl am tiefsten gelitten, und vielleicht hoffte er auch durch die Lösung dieser Spannung, dem eigenen Urkonflikt beizukommen.

Aus der Welt des Bürgers ausgestossen, in die des Künstlers in eine lebenstötenden Atmosphäre verbannt, voll Sehnsucht nach der einen und voll Unbehagen in der anderen, in diesem ewigen Widerstreit befangen, lebt Tonio Kröger. Der Künstler ist ein

1. Dieses Denken in Polaritäten, dieses Schwanken zwischen gleichwertigen philosophischen Erkenntnissen führte, als es um politische Entscheidungen ging, den Dichter sogar manchmal auf Irrwege. Nur so erklären sich Anschauungen, wie Thomas Mann sie in "Friedrich und die grosse Koalition" verficht und die darauf folgenden "Rückzugsgefechte". Herausgefordert musste sich der Autor von Thomas Buddenbrook mit seinem letzten Bekenntnis f ü r das Leben und seine Werte und gegen den Fortschritt, der es auf das Bürgertum abgesehen hatte, entscheiden. Ein Irrtum, der durch seine ganz persönliche Auffassung von Bürgertum entsteht. Durch diesen Irrtum, in dem Thomas Mann Bürgertum im Goetheschen Sinne meint, das aber mehr eine "Bourgoisie" geworden war, findet er sich nach dem ersten Weltkrieg im Lager der Konservativen, während er tatsächlich für den Humanismus eingestanden war. Und "aus einem dunklen Produkt der Nature ein klares Produkt seiner selbst" zu werden, war Goethes wie Thomas Manns hochhumanistisches Streben. (Bemühungen.)

verirrter Bürger, der Bürger belastet mit dem Erkenntniseckel und dem Wahrheitsbedürfnis des Künstlers, "wie soll das harmonisch zusammenleben," fragt er er sich immer wieder. Dem Künstler fehlt der naive Glaube des Bürgers, ohne den das Leben sinnlos wird. Sein Teil ist vielmehr Skepsis und Allesverstehenkönnen. Dazu kommt, um die Qual zu vergrössern, der ererbt Konformismus der bürgerlichen und protestantischen Vorväter durch: Skepsis ist Verwerflich, der Gedanke ist Uebel, denn er führt zum Zweifel; er schwächt den Willen und kann zu Krankheit und Lebenseckel führen, Skepsis ist Dekadenz und steht als entschiedener Gegensatz zum Bürger, zum Bürger der gesund ist.

Und somit erkennt man zwei weitere gegensätzliche Eigenschaften als wesentlich und charakteristisch für beide; Krankheit und Gesundheit. Die beiden Lager, denen seine Geschöpfe angehören, werden präziser gezeichnet, sie bestehen nunmehr aus kranken Künstlern und gesunden Bürgern. Damit worden zwei weitere Erscheinungsformen des Lebens: Krankheit und Gesundheit auf ihre Auswirkung im Geistigen, ihre Bedeutung und ihre Ursachen hin untersucht, das Phänomen der Krankheit mit einem Wort. Engster Zusammenhang verknüpft Geist und Körper. Immer wieder weisen die Künstlergestalten Thomas Manns einen körperlichen Defekt auf, stehen angefressen, — vermoulu — dem kraftvollen Leben gegenüber. Dieser Gedanke, der den Dichtern der Dekadenz so teuer war, wird von Thomas Mann viel tiefer aufgefasst. Das "Angenagtsein" bei ihm ist mehr als lediglich "Lo mal du siècle", es hat etwas wie metaphysische Bedeutung. Ja, was ist überhaupt Krankheit? Was ist normal? Und die Antwort ist: "Was krank ist und was gesund, .. darüber soll man das Pfahlbürger lieber das letzte Wort nicht lassen." (Doktor Faustus). Und weiter:

"Hier ist ein wenig Philosophie der Krankheit am Plätz mit aller gebotenen Beschränkung. Krankheit hat ein doppeltes Gesicht, eine doppelte Beziehung zum Menschlichen und seiner Würde. Sie ist einerseits dieser Würde feindlich, indem sie durch Ueberbetonung des Körperlichen, durch ein Zurückwerfen und Zurückweisen des Menschen auf seinen Körper entmenschlichend wirkt, den Menschen zum blossen Körper herabwürdigt. Andererseits ist es aber möglich, Krankheit sogar als etwas höchst Menschenwürdiges zu empfinden. Denn wenn es zu weit ginge zu sagen, dass Krankheit Geist, oder gar (was sehr tendenziös klänge) dass Geist Krankheit sei, so haben

idese Begriffe doch viel miteinander zu tun. Geist nämlich ist emanzipierte Widersätzlichkeit gegen die Natur, ist Abgelöstheit, Entfernung, Entfremdung von ihr ..." (Bemühungen,). "Und was ist, fragt Thomas Mann weiter, "endgültig schön, ausser Tod und Liebe"? "Gesundheit ? Krankheit ? wenn ihr wollt, ist alle Dichtung krank; denn all und jede ist in der Tiefe mit den Ideen der Schönheit und des Todes untrennbar, unheilbar verbunden."

Sollen wir sie alle aufzählen, diese vielen Spielformen der "kranken Künstler ? " Der kleine Herr Friedemann, der feinfühlende Musiker mit seinem gebrechlichen Körper und einer äusserst zarten Gesundheit als Gegensatz zum strammen und gesunden Rittmeister. Und ist seine Beziehung zur Welt der Kunst nicht eine Folge seines Gebrechens ? Heisst es nicht auch von Tonio Kröger, dass "in dem Masse, wie seine Gesundheit geschwächt war, seine Künstlerschaft sich verschärfte ?" Bei Christian Buddenbrook ergibt die Krankheit und Körperschwäche ebenfalls eine Form des Künstlertums, wenn auch die des "raté". Er ist krank, mit zu kurzen Nerven auf der rechten Seite, er ist ein Mensch ohne Willen und ohne sittliche Kraft gegen die Krankheit anzukämpfen, unfähig und unwillig seinen bürgerlichen Pflichten und Verpflichtungen nachzukommen. Aber gleichzeitig ist er mit gewissen interessanten Talenten ausgestattet, die bewirken, dass er in der Welt des Theaters ebenso wie von der feinfühlenden Musikerin Gerda als einer der ihrigen akzeptiert wird. Wird nicht Spinell aus ähnlichem Grund, trotz aller seiner Zweideutigkeit von der kränklichen und verfeinerten Musikerin Elfriede (Tristan) akzeptiert ?. Abgesehen von seinem etwas trüben Beziehung zur Schauspielerwelt ist Christian selbst schauspielerisch nicht unbegabt. Eine Bajazzonatur mit Inspirationen, mit eidem Wort ein verkommenes Genie. Und der "Bajazzo" selbst, der wie eine Fortsetzung, eine Verselbständigung des Christianmotivs aus den Buddenbrooks ist — ebenso wie Hanno in Tonio Kröger auferstehen — ist krank am Willen. Nur an diesem scheitert er, ebenso wie Herr Alhin "obwohl unheilbar krank, lediglich die bedeutenden Vorteile der Schande für sich in Anspruch nimmt, ohne der Verpflichtung, die Krankheit einem auferlegt, nachzukommen." (Zauberberg).

So hat Bibi (Das Wunderkind) in sich "des Künstlers Hoheit und seine Würdelosigkeit, seine Scharlatanerie und seinen heiligen Funken, seine Verachtung und seinen heimlichen Rausch". Und weiter heisst es" : "Was ist der Künstler ? Ein Hanswurst", ist die

Antwort. Und Daniel der Prophet hat alle Vorbedingungen des Genies: "Die Einsamkeit der Freiheit, die grossartige Optik, den Glauben an sich selbst, sogar die Nähe von Verbrechen und Wahnsinn." Nein, der Künstler schneidet bei Thomas Mann, wenn es zum Richtspruch kommt, schlecht ab, im Gegensatz zum Bürger Hans Castorp, der obwohl er erst durch seine Krankheit den Weg zum Geistigen findet, schliesslich aber doch zurück zum Leben kommt. Dagegen sind Axel Martini ebenso wie Spinell gleichfalls nicht ganz gesund, und überhaupt weder eindeutige noch einwandfreie Menschen.

Die Künstler sind bei Thomas Mann auch schon durch ihre fremdländischen, manchmal etwas skurrilen Namen auffällig. Oft haftet ihnen neben einer ernsteren Krankheit auch äusserlich etwas Ungewöhnliches, Tragikomisches an. Ein kleines lächerliches Gebrechen, etwa wie Herr Martini: "der ein wenig glotzende Augen, magere Wangen" hatte und dessen Haupthaar an den Schläfen schon stark ergraut, war obgleich er nicht mehr als 30 Jahre zählte, und "unterhalb der Augen glomm ihm eine Röte, die nicht auf Wohlsein deutete." Ausserdem hatte er die Eigentümlichkeit, beim Sprechen Tränen in die Augen zu bekommen. "Meine Gesundheit ist zart", betonte er, —"ich darf nicht sagen "leider", denn ich bin überzeugt,dass mein Talent mit meiner Körperschwäche unzertrennlich zusammenhängt . . . " (Königlich Hoheit), "denn es ist eine weit verbreitete Anschauung", heisst es weiter, dass die Entbehrung der Wirklichkeit die schöpferische Produktion stimuliert". Meint nicht Tonio etwas Aehnliches, wenn er sich die Frage stellt: "Ist der Künstler überhaupt ein Mann.? Man frage 'das Weib' danach. Mir scheint, wir Künstler teilen alle ein wenig das Schicksal jener präparierten päpstlichen Sänger ... wir singen ganz rührend schön, Jedoch ... "Auch Spinell, den man hinter seinem Rücken den "verwesten Säugling" getauft hat, hat ein mit viel Liebloslgkeit gezeichnetes Aeussere. "Man vergegenwärtige sich einen Dreissiger, der, wenn auch von stattlicher Statur, so doch ein rundes, weisses, ein wenig gedunsenes Gesicht hat ohne Spuren eines Bartwuchses. Zu den rehbraunen, blanken Augen gehörte eine gedrungene und ein wenig fleischige Nase. Ferner besass Herr Spinell eine gewölbte poröse Oberlippe römischen Charakters. Grosse, kariöse Zähne und Füsse von seltenem Umfang". Alles in allem eine befremdende Erscheinung, nicht gerade unsympatisch, lächerlich und doch ein klein wenig pathetisch, und man kann recht gut verstehen, wenn ihm der gesunde Herr Klöterjahn, der" gern mit dem Stubenmädchen schäkert" kurzerhand sagt: "Ich bin gekommen", um Ihnen zu sagen, dass sie ein Hanswurst sind". Thomas Buddedhrook nennt ähnlich seinen Bruder einen Clown, und der grosse, stattliche, arrivierte Geschäfts-

mann nennt seinen Sohn in der gleichnamigen Novelle einen "Bajazzo". Daniel, der Prophet, scheint seinerseits ein Bruder Spinells: "Kurzhalsig und hässlich, sein geschorenes Haar wuchs in Form eines spitzen Winkels sonderbar weit in die ohnedies niedrige und gefurchte Stirn. Sein Gesicht, bartlos, mürrisch und plump, zeigte eine Doggennase, grobe Backenknochen, eine eingefallene Wangenpartie und wulstige, hervorspringende Lippen".

Die tiefe Ueberzeugung vom Künstlertum als untrennbar vereinigt mit Krankheit und Amoral verlässt Thomas Mann nicht. Der "Doktor Faustus" wird gleichsam die Apotheose dieses Gedankens. Nicht nur der Held des Werkes — sondern viele von den Nebenfiguren, die um Adrian Leverkuhn gravitieren, gehören den zwei Lagern an, den gesunden Bürgern und den kranken Künstlern. So ist Spengler, sein Freund, durch "Krankheit ein bisschen heller, am Geistigen beteiligter geworden", — wie einst Hans Castorp — und" er würde vielleicht nicht so gerne das Tagebuch der Concourts und den Abbé Galiano lesen, hätte er nicht die Verbindung zum Höheren, hätte er den geheimen Denkzettel nicht. Psychologie, Krankheit, und gar anstössige, diskrete, geheime Krankheit, schafft einen gewissen kritischen Gegensatz zur Welt, zum Lebensdurchschnitt, stimmt aufsässig und lässt ihren Mann Schutz suchen beim freien Geist, bei Büchern, Gedanken ... es kommt gleichsam zur Metastasierung ins Psychische zum Metavenerischen, Metainfektiösen ..." "Ja, sagt er selbst", lieber Freund, wenn Sie für die Gesundheit sind — mit Geist und Kunst hat die denn wohl freilich nicht viel zu tun, sie steht sogar in einem gewissen Kontrast dazu, und jedenfalls hat das eine ums andere sich nicht viel gekümmert". Schon Settembrini entwarft das Porträt Leopardis mit den Worten: "Das Dilemma, mein Herr, die Tragik beginnt, wo die Natur grausam genug war, die Harmonie der Persönlichkeit zu brechen — oder von vornherein unmöglich zu machen —, indem sie einem edlen und lebenswilligen Geist mit einem zum Leben nicht tauglichen Körper verband. Leopardi ... ein unglücklicher Dichter ein hucklichter, kränklicher Mann mit ursprünglich grosser, durch das Elend seines Körpers aber beständig gedemütigter und in die Niederung der Ironie herabgezogener Seele, deren Klagen das Herz zerreissen" (Zauberberg).

Die Antithese Künstler — Bürger und Krankheit — Gesundheit gehen unmerklich über in eine, die sie miteinbegreift und deckt, die von Leben und Tod.

"... der Künstler unterhält auch mit dem Leben nur eine gefährdete Freundschaft, denn der Tod ... ist er nicht in Wahrheit als Vorschub und letzte und süsseste Zuflucht der Concupiscenz?" (Lotte in Weimar).

Kunst ist also nicht nur eine Folge und zugleich eine Bedingung von Krankheit, mit der sie untrennbar verknüpft ist, sie führt auch zur endgültigen Auflösung. Sie führt zum Tod und zur Vernichtung wie eine andere Krankheit, die Liebe. In der Antithese zwischen dem vegetativ — primitiven lebensbejahenden Prinzip Rittlingen und seinem Gegenpol im lebensverneinenden geistigen Prinzip, dem kleinen Herrn Friedemann, zahlt dieser seine Neigung zum Leben und zur Liebe mit dem Tod. (Auch hier spielt die musikalische Betätigung eine Art aktivierender Rolle). In Tristan steht Klöterjahn, das banale, gewöhnliche, gefrässige Leben, Spinell, dem unglücklichen Künstler, und Elfriede, der feinnervigen Pianistin gegenüber. Und auch sie zahlt ihre Neigung zur Musik mit einem Liebestod. Im "Tod in Venedig" wird dieses Antinomie zur einer schaurigen Passion des Geistes und des Fleisches, die von dem Dämon der Tiefe und der ... ogen werden. Hier bereichert sich der eine Pol ... — und das gibt dem Werk etwas eigentümlich Bekenntnishaftes — um den Eros des Plato. Es heisst nicht mehr Hans-Ingeborg oder wie später einmal Przibislav-Claudia, es heisst Tadziu schlankweg. Wofür aber steht Tadziu nicht ? Für die Schönheit, für die Liebe, für die Anmut des Lebens und — für die Vernichtung, und zwar durch eine östliche, asiatische Krankheit — wie er selbst asiatischen Ursprungs ist. (Die Gefahr der Ostens und ihre tiefere symbolische Bedeutung wäre noch zu untersuchen).

Thomas Mann, dieser echteste Erbe der deutschen Romantiker und Nietzsches kennt wie diese die Sympathie mit dem Tod, diese lasterhafte Romantik. Denn "Bewusstheit ist schon Krankheit", sagt er, Novalis zitierend, und meint in der Folge : "Dichter sind Sorgenkinder des Lebens, geneigt und ständig in Gefahr, sich an Krankheit und Tod als Mächte und Prinzipien zu verlieren".

Die Zerlegung der primären Antithese geht noch weiter und aus dem sozialen Problem Bürger-Künstler, dem biologischen Problem Krankheit-Gesundheit bzw. Leben und Tod, wird eine sittliche abgeleitet und die Antinomie um ein weiteres Gegensatzpaar bereichert : Bürger — Hochstapler. Aehnlich dem Clown, dem Bajazzo,

dem Hanswurst ist für Thomas Mann der Hochstapler ebenfalls eine Form des ab-normalen Künstlerischen, im Gebiete des Moralischen, so wie Krankheit ihrerseits ja schon ein moralischer Defekt ist, wie auch die Liebe, nach dem, was Dr. Krokowski im unteren Stock des Sanatoriums expliziert. Sie ist wie das Künstlertum, oder das Hochstaplertum eine Krankheit, eine Schwächung des Willens, ein Pyrrhussieg der Keuschheit. Denn "das Krankheitssymptom ist verkappte Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe."

So bekennt Hans Castorp dem Mynheer Peperkorn, dass er sich um der Liebe willen, Claudia Chauchat zuliebe und "Herrn Settembrini zum Trotz dem Prinzip der Unvernunft, dem genialen Prinzip der Krankheit unterstellt hat."

Alles Künstlertum ist demnach eine Form der Deficienz, im Moralischen wie im Biologischen, Schwächung der Seele und des Willens, ein sittlicher Mangel.

Die einzige, trotz mehrerer Versuche [illegible] Untersuchung des wahren Hochstaplertums, schi[illegible] — Endes als ein Künstlertemperament mit Phant[illegible] voll Verachtung für die bürgerliche Norm. Und erzählt nicht auch Tonio Kröger die erstaunliche und bezeichnende Geschichte des kriminellen Bankiers, der Novellen schreibt "und manchmal ganz ausgezeichnete"? "Ja, es geschah", sagt er wörtlich, "ganz eigentlich erst in der Strafanstalt, dass er seiner Begabung inne wurde ... man könnte daraus mit einiger Keckheit folgern, dass es nötig ist, in irgendeiner Art von Strafanstalt zu sein, um zum Dichter zu werden; ein nicht krimineller, ein unbescholtener und solider Bankier, welcher Novellen dichtet, — das *kommt nicht vor*". Im Grunde seiner Seele hegt Thomas Mann — durch den Mund Tonio's sprechend — denselben moralischen Verdacht gegen den Künstler, den wohl seine ehrenfesten Vorfahren irgendeinem Gaukler und abenteuerndem Artisten entgegengebracht hatten. Zigeuner Bewohner des grünen Wagens, liederliches Volk, wie benennt er sie nicht! So wird für Thomas Mann das Phänomen des Künstlers, selbst in seiner hehrsten Erscheinungsform: Goethe, zu einem Komplex von äusserst fragwürdigen Werten, wo körperliches Siechtum, moralischer Defekt ihn ausserhalb der bürgerlichen Norm stellen und zu einer ab-normalen Erscheinung stempeln.

Das Fragwürdige, das sowohl dem Künstler, der Krankheit als auch dem Hochstaplertum anhaftet, liegt im wesentlichen darin, dass sie ausserhalb des Bereiches des Bewussten und Kontrollierbaren stehen, in der äussersten Nähe des Triebhaften, gleichsam an der Schwelle des Unterbewusstseins. Der Künstler, weil er aus den Urtiefen des menschlichen Seelenlebens schöpft, weil er der Inspiration zugänglich ist — was ist aber Inspiration? — "weil es ihn dämonisch überkommt, von weit her und von tief unten"; — die Krankheit aber, weil sie an der Schwelle des Lebens und des Todes steht, geheimen und unanständigen Umgang mit diesem pflegt. Die Krankheit wird daher auch ein Sprungbrett für die Vorstösse der menschlichen Natur in das Dunkel anthropologischer Ur — vorgänge. Hier begegnet sich wieder einmal der intuitive Dichter mit dem Arzt und Seelenforscher Freud, dem die Krankheit, ganz besonders seelische Erkrankung, wichtige Erkenntnismöglichkeiten für die Ur — formen des Geisteslebens der Menschheit geliefert hat.

In dieser allumfassenden Antithese Künstler — Bürger ist die Krankheit gleichsam eine Bedingung, mehr noch, eine Form des künstlertums. Das ist mehr als nur Dekadenz; Dekadenz ist verliebtes Liebäugeln, melancholisches Selbstmitleid. Das hier aber ist Krankheit, Hang zur Krankheit, zu jenem Bereich des Lebens, wo — wie im Zauberberg — Verantwortungslosigkeit herrscht, ein Ausgestossensein aus den Verpflichtungen, dafür aber eine Hellhörigkeit für Urphänomene, die dem Gesunden abgeht.

Wie kein zweiter hat Thomas Mann das Problem des Künstlers untersucht. In diesem Werk, das eine solche geschlossene Einheit bildet, dass jedes neue eine Fortsetzung des Vorangegangenen scheint, wird dieses Problem immer wieder aufs neue aufgegriffen. Jedes ist in seiner Art eine Künstleranalyse. Der Künstler als sittliches, als geistiges, als biologisches Phänomen. In zahllosen Varianten begegnet er uns. Als liebenswürdiger Dilettant, als ernster und bewusster Künstler, als Komödiant, als dekadenter Literat, als Prophet und Medizinmann, und schliesslich in seiner letzten Schöpfung als Genius. Allen aber haftet etwas Bedenkliches, Verrufenes an, eine Spur Fragwürdigkeit im Moralischen, eine peinliche Krankheit, ein lächerliches Gebrechen.

Der moralische Defekt mit einem Schuss Dämonie gemischt wird in "Mario und der Zauberer" aufgegriffen. Es spielt hier in ein noch weiteres Gebiet, in dem das Dämonische sein Unwesen treiben kann, ins Politische. So werden allmählich alle Bereiche aufgezeigt, wo sich das Dunkle, Unbewusste und Gefährliche tummelt und sein Unwesen treibt.

Denn Cipola gehört in das Lager derer, die jenseits der Norm des einfachen Lebens stehen, die es mit dem Dämonischen halten, mit einem Wort : zu den Auserkorenen, fragwürdig Auserkorenne. Ist Krull der liebenswürdige Hochstapler, der ähnlich wie Christian Buddenbrook aus Willensschwäche im praktischen Leben versagt und den leichteren Weg der phantastischen Träumereien und Verantwortungslosigkeit geht, so missbraucht Cipola, diese entsetzliche E.T.A. Hoffmann-Figur, aus Willensüberfluss, aus Ueberschuss an dieser Macht, die Menschen verbrecherisch; er erreicht die Hörigkeit jener, "die ihrer armseligen Selbstbestimmung gern los sein wollen" und" ein Musterbeispiel prompter Entselung und Willenlosigkeit bieten." Aber, und das ist bezeichnend und aufschlussreich, und dadurch beweist er seine Zugehörigkeit zu der Künstlergemeinschaft — dieser bässliche Mensch, Cipola mit Namen, der sich die Haartracht etwa eines altmodischen Zirkusdirektors und seinen Persönlichkeitsstil zugelegt hat, hat auch einen "kleinen Leibesschaden". Er ist verwachsen, er ist bucklig wie jener erste dieser Künstlerreihe, der kleine Herr Friedemann. Er ist die Verkörperung *einer* jener zwei Komponenten, die erst vereint den wahren, den genialen Schöpfer ausmachen, er ist *nur* ein Verbrecher, er kennt nur die eine, die reine diabolische Freude der Vernichtung und Zerstörung.

"Die untrennbare Zweideutigkeit aber ist die Sache der Natur und der absoluten Kunst," wie Riemer es in Hinblick auf Goethe meint. Von diesem heisst es dann auch noch *weiter*: "Was aber nicht moralisch ist sondern elementarisch, neutral und boshaft-verwirrend, kurzum *elbisch*, was aus der Welt des allgemeinen Geltenlassens oder der vernichtenden Toleranz kommt ... in der das Böse und das Gute ihr gleiches ironisches Recht haben"..., und Goethe ist einer von denen, der ... "mit jener bestreuten und amtlichen Würde, die die Welt ihm auferlegte das Geheimnis und die Abgründe seiner Grösse verbarg ..."

In "Lotte in Weimar" ist also die Bipolarität im Genius, der Person Goethes selbst vereint, und so zu einer Einheit verschmolzen. Aber die beiden feindlichen Komponenten sind in dieser "göttlich-menschlichen Doppelheit" noch deutlich unterscheidbar. In diesem Grossen ist jener "Segensfluch", jene apprehensive menschliche Doppelsituation auf die Spitze getrieben und dadurch aufgehoben. Er ist das Ganze, in dem es unsinnig und sinnlos wäre, Gott und Teufel als entgegengesetzte Prinzipien aufzufassen. Wofür soll er denn Partei nehmen? Er hat seine Sach' auf eine umfassende Ironie gestellt, also auf nichts. "Ich will Ihnen sagen", bekennt Riemer, "Ihnen und mir. Es ist der Blick der Kunst, der absoluten Kunst, welche zugleich Vernichtung oder Gleichgultigkeit ist und jene erschreckende Annäherung ans Göttlich-Teuflische bedeutet, welche wir 'Grösse' nennen ... Er ist wie Jakob in der Genesis gesegnet: "mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt" ... Denn das Schöpferische ist das traulich-geschwisterliche Element, das Geist und Natur verbindet und worin sie eins sind".

Nach diesem Vorbild entsteht Leverkühn, der Kälte ausstrahlt, der keine Liebe kennt und kennen darf, ein elbisch-dämonisches Wesen, der aber nur mit dem Segen der Tiefe gesegnet ist. Thomas Mann sieht im Künstler ein gefährdetes Geschöpf und seine Betätigung ist schuldbeladen und verlangt nach Sühne. Darum verbannt ihn Thomas Mann in den Bereich der negativen Werte und straft ihn für sein unbürgerlich-ungebührliches Verhalten unnachsichtig. Alle bilden sie einen Reigen trauriger, buckliger, triefäugiger und kränklicher Gestalten, geplagt von zu kurzen Nerven oder von der östlichen Geissel, der bösen Krankheit — der Cholera, wie sie im alten Testament heisst, — oft auch von der "bleichen Venus" ergriffen und dem Wahnsinn verfallen. Wahrlich ein schauerlicher Reigen, in dem Verbrecher und Irre in bedrückende Nähe mit dem Künstler, gerückt — sich die Hände reichen. Alle: ein unlauteres Gelichter, das ausserhalb der bürgerlichen Gesellschaft der Normalen, Gesunden und Anständigen steht.

"Was muss an Zartheit und Tüchtigkeit, an Schwäche und Charakter, infirmité und Derbheit, Wahnsinn und Vernunft ermöglichter Unmöglichkeit sich glücklich-zufällig verbunden, durch die

Jahrhunderte sich familiär gemischt haben, damit am Ende das Talent, das Phänomen erscheine. Am Ende. Erst eine Reihe Böser oder Guter bringt endlich das Entsetzen, bringt die Freude der Welt hervor. Den Halbgott und das Ungeheuer, — dachte ich sie nicht zusammen, als ich das schrieb, nahm ich nicht eins fürs andere und wusste ich nicht, dass es ohne einiges Entsetzen in der Freude, ohne das Ungeheuer im Halbgott nicht abgeht. Böse und gut — was weiss Natur davon — da sie nicht einmal von Krankheit und Gesundheit viel weiss und aus dem Kranken Freude und Belebung schafft".

Dies könnte als Motto für Adrian Leverkühn stehen, es steht für Goethe und gilt bei Thomas Mann für jeden Künstler.

* * *

Der Wert, den Thomas Mann dem Künstler, dem kranken Aussenseiter gegenüberstellt, steht als Symbol der Norm: der gesunde und unproblematische Durchschnittsmensch. Dieser Typus erlaubt erklärlicherweise weniger Zwischenstufen. Höchstens finden wir mit der Zeit eine Art Steigerung. Sie haben mehr oder weniger Format, aber alle stehen gleich fest umrissen da, wie aus einem Block gehauen, massiv, in sich ruhend. (Und doch wirken sie oft trotz ihrer anschaulichen Plastizität mehr als Symbole denn als einmalige Geschöpfe.) Die Reihe beginnt mit dem Rittmeister in der Jugendnovelle "Der kleine Herr Friedemann", es folgt Dr. Witznagel in "Glück"; vollendet ist der Typus bereits im Klöterjahn aus "Tristan", um schliesslich zu seiner monumentalsten Form in Mynheer Peeperkorn zu gelangen. Er ist die Inkarnation, das Symbol kat exochen für die vitale Kraft, für das Somatische an sich, dem alles Geistige, Problematische fern ist; dieser andere Pol innerhalb Thomas Manns Wertantithese ist unkomplizierter. Sein Wert beruht vor allem auf der Gegensätzlichkeit. Aber trotz aller Ehrlichkeit und Objektivität, die sein Werk kennzeichnet, trotz aller Integrität innerhalb der psychologischen Möglichkeiten nicht zu werten und nicht zu verurteilen, sondern lediglich zu konstatieren — eine Eigenschaft, die in hohem Masse dem Psychologen zukommt, — kann Thomas Mann nicht umhin, diese geruhsamen, bürgerlichen Typen nicht mit derselben Liebe zu umfangen wie die anderen, die verachteten Bewohner des "grünen Wagens"! Hier manifestiert sich Thomas Manns eigene höchst bezeichnende ambivalente Haltung.

Es geschieht "malgrès lui." Bei allem guten Willen, gerecht zu bleiben, zu urteilen ohne zu verurteilen, sind Permaneder, Klöterjahn, ja selbst der elementare gewaltige Peeperkorn ein wenig lächerlich, und obwohl Tonio, Detlev, nach dem banalen gewöhnlichen Leben drängen, bricht es leidenschaftlich aus ihnen: "Die Welt ist voll von dem, was ich den unbewussten Typus nenne und ich ertrage sie nicht, all diese unbewussten Typen: Ich ertrage es nicht, all dies dumpfe, unwissende und erkenntnislose Leben und Handeln, diese Welt von aufreizender Naivität um mich her" (Tristan,). Und wenn auch diese beneidenswerte Kraft ihren Wert haben mag, so macht der Schriftsteller doch eine angeekelte Miene, wenn Klöterjahn heimlich in unerlaubter Weise — diesem seinem elementaren Trieb gehorchend — mit dem Stubenmädchen scherzt, ähnlich wie einst Permaneder für ein ähnliches Vergehen die Entrüstung Toni Buddenbrooks erregte. Aus ähnlichen Gründen wendet sich Spinell angeekelt vom Säugling Klöterjahn fort, der gesund und voller Lebenshunger und frischer Lebenskraft nach Nahrung brüllt. Trotzdem heisst es dann auch gleich wieder:

"Keine Sehnsucht ist ihm süsser und empfindenswerter als die nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit" und "seine Tiefste und verstohlendste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und — Gewöhnlichen" (Tonio Kröger).

* * *

Nach den zahlreichen Untersuchungen, die von Dilettanten Wunderkindern, Amateuren, Scharlatanen und gelegentlich auch von echten Künstlern und deren Gegensätzen handeln, in dieser bunten Reihe, in der Tonio Kröger Christian die Hand reicht, und weiter Aschenbach, Spizalotti, Spinell, Krull und Axel Martini aufeinander folgen, gibt uns schliesslich Thomas Mann sein vollkommenstes Geschöpf: Adrian Leverkühn. Vollkommen, weil sich in ihm Krankheit und Genius ins Unerhörte steigern, untrennbar in ihrer Wechselwirkung, sich gegenseitig bedingend und ergänzend. Die bisherigen Schöpfungen scheinen also Vorarbeiten, Teiluntersuchungen der biologischen, ethischen, psychologischen Phänomene. Nun gibt uns der Dichter die endgültige Synthese. Auf einem weiten Register spielt er jetzt alle Melodien gleichzeitig, in Leverkühn dem Künstler, dem Irren, verseucht und zerstört von der Venus pallida,

der es in den Meningen hat, der es aber so wollte, der auf die Wanderschaft ging, um die Krankheit zu empfangen, schlafwandlerisch — sicher jeder Heilung aus dem Weg ging; denn nur durch sie konnte er zu den letzten Höhen und tiefsten Abgründen, aus denen sein Genie gespeist wurde, gelangen. "Der Künstler ist ein Bruder des Verbrechers und des Verrückten". Kann es deutlicher gesagt werden? In "Doktor Faustus" steht es schwarz auf weiss. Vieles wird hier endgültig formuliert. Viele Erfahrungen haben die Ahnungen Thomas Manns bestätigt, auf vielen Gebieten erkennt er, was er einst geahnt hat; ja, der Pakt mit dem Teufel, dieser mittelalterliche Pakt, dieses Opfer im höheren Sinne, ist ein Pakt mit der Krankheit, mit dem Dämon, der die Erkenntnis für die höheren Sphären gewährleistet. Es ist Ekstase, Hinabsteigen, Selbstvernichtung und zugleich höchste Inspiration. "Glaubst du an ein Ingenium, das gar nichts mit der Hölle zu tun hat"? Und weiter, lockend und versprechend, verführerisch, jener Ruf von unten: "Wir bieten Besseres, wir bieten erst das Rechte und Wahre, — das ist schon nicht mehr das Klassische ... sondern das Urfrühe, das Archaische". ! Erst die Krankheit gewährleistet die Inspiration, das Untertauchen in jene schöpferischen Bereiche, aus denen der Mythos, die älteste Dichtung, die ekstatische Steigerung des Gefühls, letzten Endes jede visionäre und prophetische Dichtung kommt.[1]

Ueber das wirkliche und endgültige Modell des Leverkühn ist bereits viel geraten und gestritten worden. Es ist auf den ersten Blick, wie schon gesagt, durchsichtig, dass entscheidende Züge, ja vielleicht die entscheidendsten von Nietzsche sind. Von ihm

---

1. Hat nicht Arthur Rimbaud tatsächlich alle Mittel gefordert und wirklich versucht, den Rausch das Laster, die Qual, um zu die Quellen der dichterischen Inspiration zu gelangen?

Aus dem Brief an Izambard vom 15 Mai 1871:

"Le poète se fait Voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche en lui même, il épuise en lui tous les poisons pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit-et le suprême Savant"!

sind die lebenswichtigen Fakten, die Lebensdaten, die Krankheit, ihre Entwicklung und das Ende. Daraus hat Thomas Mann kein Hehl gemacht, und die vielen Nietzsche-Studien können sogar schon als Vorarbeiten und Erklärungen zum Roman gelten. Darum ist es erstaunlich—und lediglich durch Unkenntnis des Materials zu erklären, dass Colleville von einer Art "Diebstahl am Leben des Philosophen" spricht. Wir werden an anderen Orten darauf antworten. Dass aber der Philosoph in dem Roman ein Tonkünstler ist, ja sein muss, erklärt sich aus einer Stelle von Thomas Mann, die fast 25 Jahre zurückliegt und die neben vielen anderen beweist, wie die geistige und künstlerische Entwicklung des Künstlers einem inneren Gesetze folgend, gewissen Problemen unwandelbar treu bleibt. So hat Thomas Mann 25 Jahre vor dem Entstehen des Adrian Leverkühn über Nietzsche geschrieben. "Er hat die Musik geliebt wie keiner. Wir sagen es zur Rechtfertigung unseres Beschlusses. Er war ein Musiker. Keine andere Kunst stand seinem Herzen nahe wie diese. Wir fragen weiter: Woher die prophetisch erzieherischen Regierungs- und Gewissenszweifel, die seiner Liebe zur Musik den Stachel des Zweifels und der Problematik gaben? — Daher versuchen wir zu antworten, dass er — sehr deutsch — das Musikalische gleichsetzte dem Romantischen und dass es das Schicksal, die Sendung seines Heldentums war, sich an diesem seelischen Machtkomplex voll höchsten Zaubers, dem Musikalisch-Romantischen, dem Romantisch-Musikalischen und also beinahe dem Deutschen zu bewahren". (Bemühungen).

Aber mit Nietzsche als Vorbild erschöpft sich die Frage nach dem Ursprung Leverkühns nicht. Auch darauf haben wir bereits hingewiesen, dass Elemente aller jener grossen, dem Wahnsinn und der Venus pallida verfallenen Künstler ihren Beitrag liefern. Dürer, nicht auch Schumann? Hat nicht aber auch Schoenberg sich im Schöpfer des Zwölftonsystems erkannt und laut und erbittert dagegen gewettert, dass er mit einem Wahnsinnigen identifiziert wird? Und hat nicht Thomas Mann entschuldigend geantwortet, dass von ihm selbst viele Charakterzüge in Adrian Leverkühn unverkennbar sind? Es handelt sich ja auch tatsächlich für Thomas Mann in Adrian Leverkühn eine symbolische Figur, das Symbol des Genies zu schaffen, die alle Züge — von wo und von wem sie auch stammen mögen — besitzt, die zum Bild des Genies gehören. So z. B. und vor allem diese Eiseskälte, die er ausstrahlt, die Liebloslgkeit, als Folge seines Paktes mit dem Teufel. Diese

Eigenschaft hat aber Thomas Mann immer wieder bei Goethe und auch bei Tolstoj hervorgehoben: Liebe zu sich selbst, Selbstgefälligkeit, Selbstverliebtheit, ja das Glaziale der Atmosphäre um sie, das absolut Egozentrische in der Art, Menschen zu benützen.

Aber auch ein Etwas ... eine Art "Verneinung aller Bejahungen", der tiefste und entsetzlichste Nihilismus, der aus der Erdschicht einer schrankenlosen und hoffnungslosen Verzweiflung entsprungen ist, aus einer Einsamkeit, die wohl keiner ausser ihm mit so furchtbarer Klarheit erfahren hat," — steht für Goethe (Goethe und Tolstoj) und findet sich fast wörtlich 25 Jahre später bei Adrian Leverkühn.

Um aber diesem Genius, diesem Bruder des Verrückten und Verbrechers auch einen gewissen historischen Nachdruck zu verleihen, wird die Figur Leverkühns gleichsam aus Erinnerungselementen, aus Episoden und Bruchstücken bekannter Künstlerbiographien aller jener genialen Kranken zusammengeschweisst, aller jener, die es in den Meningen hatten: durch das ganze Werk spucken tragische Künstlergestalten, wie Novalis, Schumann, Hölderlin, Blake, Kleist, Hugo Wolf, aber vor allem Nietzsche, der den grössten Beitrag geliefert hat. Vielleicht weil er Thomas Mann am nächsten stand, in jahrzehntelanger Verwandtschaft und Liebe. Vielleicht auch, weil seine Biographie die genauesten Daten enthält und eine wissenschaftliche Basis, eine ganze bestehende Krankheitsgeschichte liefert, an die man sich halten konnte und nichts dazuerfinden brauchte. Die Treue, mit der Thomas Mann gerade den Krankheitsprozess von Nietzsche in seinem Leverkühn übernimmt ist dafür bezeichnend. Wie ernst es ihm darum war, beweisen die vorangehenden Untersuchungen. Hier sei im Vorübergehen auf den Aufsatz von Colleville in "Etudes Germaniques" hingewiesen, der in ungenügender Kenntnis von Thomas Mann's eigenen Vorarbeiten zum "Doctor Faustus", die Aehnlichkeit zwischen dem Lebenslauf des Philosophen von Sils Maria und dem Helden des Doktor Faustus erkennt, und in seinem Aufsatz dem Dichter den Vorwurf "eines Plagiat's am Leben" macht.

Leverkühn ist nicht "une vie romancée" von Nietzsche, keineswegs; er ist der unglückliche Bruder aller jener damnés: Villon, Poe,

1. Etudes germaniques, 3e année, No. 2—3, p. 343 ff.

Rimbaud, Blake. Auch Dürer, weil er als einer der ersten der damals Europa heimsuchenden "bleichen Venus", den "Franzosen" zum Opfer fiel, ist beim Entstehen Leverkühns Pate. Die zeitliche und räumliche Nachbarschaft mit Doktor Faust legt es übrigens nahe. Wir finden viele Andeutungen, viele Anspielungen. Die Menschen vor allem sind zum Grossteil "dürerisch" gezeichnet.[1]

Irren wir uns sehr, wenn wir in seiner Esmeralda das braune Mädchen erkennen, aus dem "Porträt einer Venezianerin",[2] dieses unbekannte Wesen, das das zugleich wärmste und zärtlichste, ja das menschlichste aller Porträts des grossen Meisters ist? Vielleicht war sie seine "bleiche Venus" gewesen, von deren Folgen er in so rührend-naiver Weise seinem Freund Pirkheimer klagt - (und deren Züge wir später in der "Babylonischen Hure" wiederfinden). Er hat wie Aschenbach, der die Anfechtungen der Liebe, denen er verfällt, mit der östlichen Seuche bezahlen muss, wie Leverkühn, wie vor ihm Künstler aller Zeiten, von Raffael bis zu Nietzsche — und bei wie vielen schweigen die diskreten Biographien — gezahlt. Auch die äussere Erscheinung der Eltern, das magische Quadrat hat Adrian sich von Dürer geliehen, ebenso seine Apokalypse, seinen Stehpult, seine altmodische Schrift u. v. a.

Die Figur Leverkühns führt uns zu einer weiteren interessanten und zugleich bezeichnenden Polarität : Musik und bildende Kunst. Leverkühn ist Musiker : von allen künstlerischen Betätigungen hat mit dieser letzten Figur Thomas Mann die der Musik gewählt. Das ist kein Zufall, sondern Absicht, begründet und bewusst erkannt. Als Symbol des *deutschen* Künstlers, als Synthese aller jener geistigen Eigenschaften, die für Thomas Mann dem deutschen Genie eigentümlich sind, wählte er den, der der Welt der Töne verfallen ist und nicht den, der der greifbaren, anschaulichen Form dient und in Farben und Körpern sich ausdrückt. Die Musik, die in Thomas Manns Werk eine so auffallend grosse Rolle seit jeher spielt, diese dämonische Kunstform ist durch die Steigerungsmöglichkeiten, durch den Einfluss, durch die magische Wirkung, die sie ausübt, die deutscheste aller Künste, die dem deutschen Geist am Gemässeste. Darum musste die Inkarnation des Deutschen und

1) Hilde Zaloscer, Le Doktor Faustus de Thomas Mann et ses modèles, Revue du Caire, Mars 1953, p. 384 ff.

2) Im Kunsthistorischen Museum, Wien.

des deutschen Genies ein Musiker werden. Darum werden alle Vorbilder, wenn sie auch selbst Dichter oder Philosophen und Maler waren — (oft Dichter, die ihrerseits, wie Thomas Mann selbst von der Musik ungeheuer angezogen waren) — zu einem Tonkünstler umgeschmolzen. Die Gefahren der Musik - ähnlich wie sie Tolstoj in der Kreutzersonate ausspricht, hat Thomas Mann oft schon behandelt. Settembrini, dem Klaren, dem Rationalen und Massvollen widerstrebt diese Geistesform, die dionysisch aus den Urtiefen der menschlichen Seele quillt, denn sie verzaubert den Menschen; sie ist "politisch anrüchig", anrüchig wie die verbotenen und entwürdigenden Machinationen von Matios Zauberer; ja, wahrhaftig die politische Anrüchigkeit, die Verzauberung, die Schwächung des Willens hat sie mit den obskuren Kunststücken dieses, die Menschenwürde nicht achtenden Mannes gemein. Der Humanist muss daher diese orgiastische Form ablehnen und er betont sehr deutlich den Gegensatz, den wahren Wert, den apollinischen Gehalt der bildenden Künste, die begrenzt im Rahmen, sich klar und in sich ruhend darbieten. Wir erkennen hier Nietzsches Gedankengang, seine Antithese vom dionysischen und apollinischen Kunstwerk, das Ethos und Pathos der alten Philosophen. Erst in der Bach'schen Fuge ist für Leverkühn die musikalische Form geläutert, mathematisch gebändigt und diszipliniert. An sich aber ist Musik Gefahr, Gefahr wie Krankheit und Liebe. Sie stammt aus den dämonischen Tiefen der menschlichen Seele, sie ist Erzeugerin von Unordnung - sie ist daher die deutscheste aller Kunstformen.

Eine weitere Antinomie erkennt Thomas Mann im Gegensatz von Zivilisation und Kultur. Unter diesen zwei Begriffen umfasst er zwei Hauptströme des menschlichen Geistes, ja zweier Lebenssysteme. Nicht nur das einzelne Individuum ist in sich gespalten, nicht nur die menschliche Gesellschaft, sondern die Menschheit selbst ist zwischen zwei Lebensmöglichkeiten zerrissen. Denn Kultur und Zivilisation sind nicht eine historische Folge, sie sind zwei Geisteshaltungen, die apriori bestehen. Zivilisation und Kultur sind nicht nur nicht ein und dasselbe, sondern sie sind Gegensätze, jede bildet eine der Erscheinungsformen des ewigen Weltgegensatzes und Widerspiels von Geist und Natur. Niemand wird leugnen, dass etwa Mexico zur Zeit seiner Entdeckung Kultur besass, aber niemand wird behaupten, dass es damals zivilisiert war. Kultur ist offenbar nicht das Gegenteil von Barbarei, sie ist vielmehr oft genug nur eine stilvolle Wildheit und zivilisiert waren von allen Völkern des

Altertums vielleicht nur die Chinesen." Kultur ist Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, ist irgendeine gewisse geistige Organisation der Welt und sei das alles auch noch so abenteuerlich, skurril, wild, blutig und furchtbar. Kultur kann Orakel, Magie, Pädorastie, Vitzliputzli, Menschenopfer, orgiastische Kultformen, Inquisition, Autodafés, Veitstanz, Hexenprozesse und die buntesten Greuel umfassen. Zivilisation aber ist Vernunft, Aufklärung, Sättigung, Sittigung, Skeptizismus, Auflösung." (Friedrich und die grosse Koalition).

Aus diesem Geiste stammt auch die Polarität Europa-Asien, wie sie vor allem im Zauberberg sehr nachdrücklich gegenübergestellt wird. Unter den vielen feindlichen Prinzipien, die laut Settembrini im Kampf um die Welt lagen, ist das eine das asiatische, das andere das europäische: "Europa war das Land der Rebellion, der Kritik und der umgestaltenden Tätigkeit, während der östliche Erdteil die Unbeweglichkeit, die untätige Ruhe verkörpert. Darum fordert dieser strenge Humanist von Hans Castorp... "Auch ihr Verhalten zum Leiden sollte ein europäisches sein — nicht das des Ostens, der... weich und zur Krankheit geneigt ist." Der Osten spielt eine entscheidende symbolische Rolle bei Thomas Mann. Er steht für Krankheit, Liebe und Tod. Seine Liebsobjekte, Frauen und Männer, stammen häufig aus dem slavischen Osten. Das Gefährliche ihres Wesens macht, dass er sie Tartaren, Kalmücken nennt. Wir finden in ihrer Gesellschaft die Frau Aschenbachs, wie später Tadziu, Ptsybislav und Claudia und schliesslich Elia Naphta, der in einer Person alles vereint: Mystik und Tod. Der Osten spielt also eine ähnliche symbolische Rolle wie der Norden in Tonio Kröger, der für Klarheit und Ruhe, für Kühle und Gleichgewicht steht.

Welche Antinomie hat Thomas Mann nicht noch untersucht? Welchen Gegensatz nicht erkannt? Nach den sozialen, biologischen, moralischen Antinomien gibt uns der Dichter in den "Vertauschten Köpfen" ohne Umschweife, simpel und erhaben zugleich, das erste und älteste Gegensatzpaar der Menschheit. Sie heissen eindeutig: Köpf und Körper oder Geist und Natur. Das Menschenkind hat sich tatsächlich zwischen einem Kopf, einem Geist, der das Wort handhabt, und einem feinen Körper, im Liebesspiel bewandert, zu entscheiden und während die Natur zu einem, die ehrerbietige Liebe zum anderen neigt, vergeht der Mensch. Hier erkennen wir nun die älteste Polarität. Was sich in nackter, unver-

blümter Feindschaft gegenübersteht, das ist das älteste Gegensatzpaar der Menschheit, die uralte und ewige Antithese von Geist und Natur. "Natur ist nicht Geist; Dies ist, sollte ich meinen, sogar der Gegensatz aller Gegensätze!" (Bemühungen). Die Natur, das ist der triebhafte Körper, das blind-verantwortungslose lustbetonte Prinzip und ihm gegenüber der Geist, das freie, unabhängige Prinzip, "Geist aber, ja Geist ist Zivil, ist bürgerlich, er ist der geschworene Feind der Triebe, der Leidenschaften, er ist antidämonisch, er ist antiheroisch, und es ist nur ein scheinbarer Widersinn, wenn man sagt, dass er antigenial ist". (Friedrich und die Grosse Koalition). "Das Ingenium aber hat es mit der Höllen zu tun, "aus ihr empfängt es die heilige Verzückung". So läuft schliesslich alle Spaltung in der Welt auf die unewige Antinomie zwischen Geist und Natur zurück, "ist beschlossen in dem Gegensatz von Natur und Geist, von Bewusstheit und Unbewusstheit". (Bemühungen). Aber wie gross ist der Bereich der Natur, des Dämonischen bei Thomas Mann geworden! Was gehört nicht alles dazu! Nicht nur die verderbenbringende Liebe, nicht nur die willenschwächende Krankheit, nicht nur Hochstaplertum, ja auch Kunst, Inspiration, Schöpfertum stammen aus ihren Abgründen — nennt er nicht Goethe den Dämonischesten aller Deutschen? Und lag Deutschlands Grösse letzten Endes nicht in seiner Verbindung zum Dämonischen? —

Und so war immer in allen Verkleidungen diese eine Polarität die treibende gewesen. Nach einem grossen Umweg war es dem Dichter gelungen sie zu fassen und ihr schliesslich den Namen abzuringen. Er hatte erst ihre verschiedenen Aspekte, ihre Auswirkungen gesehen, jetzt kennt er ihre wahren Quellen. In wie vielen verschiedenen Formen sie auch erschienen waren, sie waren alle nur Spielarten dieser einen und letzten Antithese gewesen.

Unermüdlich war Thomas Mann Gegenüberstellungen nachgegangen. Ueberall hatte er die Spaltung gesehen, dieses "so und so". Nun war er an sein Ziel gelangt und der Kreis hatte sich gleichsam geschlossen.

Jede dieser zwei feindlichen Welten aber hatte ihre Anwälte, die mit eigener beredter Logik und Leidenschaft, mit spitzfindigen Argumenten ihren Standpunkt vertreten.

Das Werk des Dichters ist wie ein ungeheurer Prozess, in dem sich unermüdlich zwei Gegner entgegenstehen. Alle Wissenschaftsgebiete, alle Sphären des menschlichen Geistes müssen herhalten,

Sicher, wir finden die dialektische Haltung auch ausserhalb des Werkes Thomas Manns, sie ist sogar spezifisch deutsch, aber nirgends herrscht sie mit solcher Ausschliesslichkeit, nirgends haben wir so sehr das Gefühl, dass die antinomische Spaltung der Welt absolut ist, dass sie alle übrige Problematik des Daseins in den Hintergrund rückt oder ihren Zwecken unterstellt.[1]

Eine solche Ausschliesslichkeit in der Wahl seiner Bausteine hat, wir wiederholen es, ihren tieferen Grund. Er ist für Strindberg genügend bekannt, er liegt gleichsam an der Oberfläche und das Werk scheint kaum transponierte, erlebte Wirklichkeit. Es ist der immer wiederholte Versuch einer Befreiung vom tatsächlich Erlebten durch das Medium des Kunstwerkes.

Können wir die Quelle dieses Urmotivs von der Antithese bei Thomas Mann erklären? Ist es vielleicht ein formal-kompositionelles Motiv, eine rein gegenständliche, eine psychologische oder philosophische Erkenntnis? Auf allen diesen Gebieten haben wir es nachweisen können und wenn auch schon die Feststellung des Phänomens interessant sein mag, so soll doch versucht werden zu finden, ob nicht das Werk oder der Künstler selbst eine Erklärung für sein Bestehen liefern.

* * *

Da gewisse Gegensatzpaare so greifbar und deutlich sind, das sie nicht übersehen werden können, haben bereits einige Biographen Erklärungen versucht. Da andererseits dem Dichter selbst das spannungsvolle Unbehagen, dieses Eingespanntsein in eine ewige Polarität in seinem Wesen klar war, hat er selbst Deutungen und Erklärungen gegeben, auf die sich dann seine Biographen stützen konnten. Thomas Mann sah die Ursache seines inneren Zwiespalts, der gegensätzlichen Tendenzen in seinem Wesen, in der Blutmischung und dem doppelten widerspruchsvollen Erbe seiner Eltern. Aehnlich meint Arthur Eloesser — Tonio Kröger folgend: "Offenbar hat Thomas Mann

1. Nur noch einen Dichter glauben wir Thomas Mann darin zur Seite stellen zu können, weil er, ähnlich wie dieser von einem Thema beherrscht wird. Es ist August Strindberg, dessen Werk mit ungeheurer, nie ermüdender Intensität das immer gleiche Motiv paraphrasiert.

von seiner Mutter jenen Zitschens Leidenschaft empfangen, deren der Künstler nicht entraten kann und die auch bei beiden Söhnen, dem älteren Heinrich und dem jüngeren Thomas, wenn auch in verschiedenster Art in Erscheinung traten. Thomas artete mehr dem Vater nach, ohne freilich in die kaufmännische Solidität seines Geschlechtes heimkehren zu können. Der Geist gewann Macht über ihn und der schaffende Instinkt. Damit war er dem bürgerlichen Leben verloren und dem Künstlertum anheimgefallen, ohne freilich ausschliesslich diesem angehören zu können, sondern mit stets lebendigem Heimweh nach dem verlorenen einfachen, tatsächlichen Sein. Der Zwiespalt seines Daseins blieb und die Sehnsucht nach bürgerlicher Menschlichkeit, dem Erbe seiner Väter, aus der Problematik alles Künstlertums heraus, mit dem Ethos der Wirklichkeitshingabe. Der Dualismus des Seins hatte seine Erklärung gefunden. Thomas Mann wurzelte als Mensch in der einen Sphäre, als Künstler in der anderen". So weit Eloesser.[1] — Aber heisst das nicht das Problem allzusehr vereinfachen und der Zwiespältigkeit im Wesen und im Werk Thomas Manns jene Bedeutung aberkennen, die sie in Wahrheit besitzt? Andererseits mag ausser diesem doppelten und so widerspruchsvollen Erbe, nach Eloesser, die Zeit, in Form einer biologischen Ermüdungserscheinung mitgesprochen haben. Dieser Gedanke war auch Thomas Mann teuer. Was ist Dekadenz anderes als der aus Skepsis gespeiste Abbau eines ethischen Aktivismus, die Auflösung eines zivilisatorischen Zukunftsglaubens und daher Rückkehr in das Ich, Flucht in den dichterischen Traum?

"Weil es nicht selten geschieht, dass ein Geschlecht mit praktischen bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen Ende seiner Tage noch einmal durch Kunst verklärt". (Tristan) Und weiter: "Ein altes Geschlecht, zu müde bereits und zu edel zur Tat und zum Leben, steht am Ende seiner Tage, und seine letzten Aeusserungen sind Laute der Kunst, ein paar Geigentöne, voll von der wissenden Wehmut der Sterbensreife." (Tristan).

Lion[2] sieht andererseits den Grund für dieses Phänomen im Soziologischen. Alle psychologischen, individuellen Komponenten entschieden beiseitelassend, scheinen ihm die politischen und soziologischen Zustände, die geistige Atmosphäre Deutschlands der

1. Arthur Eloesser, Thomas Mann, sein Leben und sein Werk, Berlin, 1925.
2. Ferdinand Lion, Thomas Mann Leben und Werk, Zürich, 1947.

primäre Grund für dessen inneren Bruch. In einer Zeit geboren, in der Deutschlands Politik so nachdrücklich von einem patriarchalischen Gefüge zu einem Weltreich wächst, was notgedrungen zu neuen Gesichtspunkten, neuen Wertmassstäben führen muss, aber noch erfüllt von der Tradition eines altehrwürdigen und protestantischen Geschlechtes, muss es im Dichter zu einer inneren Wertkollision kommen. Lion bezeichnet Thomas Mann sehr fein und treffend als einem "Erben". Einer von gestern, der sich in der Welt von heute nicht heimisch fühlen kann, wenn er ihr auch objektiv jederzeit gerecht wird. Für Lion ist demnach die Problematik des Dichters vor allem aus den Konflikten seiner Zeit, historisch also, zu erklären. Es ist ausser jedem Zweifel, dass die spezifischen Uebergangssymptome unsere Epoche dazu beitragen, die Spaltung, die antinomische Haltung in der Persönlichkeit Thomas Manns zu akzentuieren. Dennoch scheint uns, dass auch diese Deutung nicht als die ausschliessliche anzusehen ist, dass sie das Problem nicht in seiner ganzen Vielfalt und Bedeutung erfasst. Es ist schwer anzunehmen, dass ein letzten Endes so begrenztes und sachliches Problem alle Schichten des Gefühlslebens und des Bewusstseins mit solcher Intensität beherrschen. Sicher, Eloesser hat ebenso recht wie Lion, und es geschieht wirklich, dass äussere Umstände dazu beitragen, eine bereits vorhandene Tendenz zu intensivieren, ähnlich wie beispielsweise in einer Persönlichkeit wie Rubens, wo eigenes Temperament, eigenste Lebenshaltung mit dem Temperament und der Lebenshaltung einer Zeit zusammentreffen, und aus dieser Uebereinstimmung eine einzigartige Steigerung hervorwächst. So wird auch bei Thomas Mann das schwankende Wertgefühl seiner Zeit, das Transitorische seiner eigenen Lebens- und Geistesform zu solcher Ausschliesslichkeit und Intensität gestalten. Aber eine Vorbestimmung zur Ambivalenz bestärkt den Dichter und schärft sein Gefühl, dieses grosse Dilemma überall wiederzufinden; in der Lebensproblematik und im Gefühlsleben seiner Geschöpfe, in seinen eigenen psychologischen, philosophischen und politischen Anschauungen. Wie gesagt: Das äussere Dilemma, die tatsächlich bestehende Wertantinomie rationalisiert das persönliche Erlebnis, der eigentliche Bruch, die primäre Spaltung freilich liegt tiefer. Der "ewige Spruch und Widerspruch", die Unsicherheit und die Rechenschaftsberichte und die damit untrennbar verbundene Sehnsucht nach einem sicheren Halt, nach einem Wertmasstab kommen aus den dunklen Schächten von Thomas Manns eigener Seele.

Diese scheinbar vernunftmässige und objektiv erkannte Antinomie ist aber so pathetisch, so jeder sachlichen Begründung entzogen, affektgeladen und qualvoll zugleich, als stünde sie gleichsam für ein traumatisch erlebtes, persönliches psychisches Geschehen. Können wir es aber aufdecken, bietet das Werk eine Möglichkeit, das Urerlebnis, mag es sich auch im Laufe der menschlichen Erfahrungen und der künstlerischen Entwicklung bereichert und modifiziert haben, zu erkennen?

Thomas Mann war selbst, so scheint uns, auf der Suche, diesen ewigen Zwiespalt seines Seins zu erklären. Für einen so unnachsichtigen wie auch scharfsichtigen Psychologen, für den wahrheitsbesessenen Forscher und ahnungsvollen Dichter ist es nicht verwunderlich, wenn er der Wahrheit sehr nahe gekommen ist. Tatsächlich scheint der Dichter schon sehr früh geglaubt zu haben, dass der wahre und entscheidende Zwiespalt, das unruhevolle in seinem Wesen auf die pikante aber widerspruchsvolle Blutmischung, die ihm durch sein Elternpaar vererbt war, stammt. Sicher spielte diese grundsätzliche Verschiedenheit der Eltern eine wesentliche Rolle beim Entstehen des inneren Zwiespaltes - was ja auch Eloesser annimmt. - Weniger aber, glauben wir, im biologischen als in höherem, psychologischem Sinne.

Der Muttertypus, ja der Frauentypus im allgemeinen, ist bei Thomas Mann ein auffallend gleicher. Die grossen Frauengestalten seiner Werke gehören einer einzigen Familie an. (Wie sehr Thomas Mann an gewissen festen, fixierten Bildern haftet, beweisen kleine Ueberlegungen wie diese, dass z.B. Ingeborg mit der gleichen Geste "auf eine gewisse Art ihre Hand, eine gar nicht besonders schmale, gar nicht besonders feine Klein-Mädchen-Hand, zum Hinterkopf führte", die wir bei Claudia Chauchat wiederfinden sollen. Oder dass der kranke, an Halluzinationen leidende Christian Buddenbrook mit fast denselben Worten seinem Bruder Mitteilung macht von dem Mann, der im Dämmerlicht auf der Sophaecke sitzt, mit denen Adrian Leverkühn die Erscheinung des Teufels notieren wird). Das äussere Bild zeigt meistens einen fremdartigen Menschenschlag, wobei interessant ist, dass der Slavische prädominiert, fast alle sind vegetativ-sinnlich, lässig und unbekümmert, grausam und gefährlich. Immer wieder wird ihre Verantwortungslosigkeit, ihre von Gut und Böse unberührte Lebenshaltung betont. So schon eine der ersten: Gerda Rinnlingen aus dem "Kleinen Herrn Friedemann,"

so Amra aus "Luischen," wenn auch gemildert, Gerda Buddenbrook, Claudia Chauchat; feurig oder lässig, immer ist die sinnliche, körperbetonte Komponente hervorgehoben. Aehnlich unwandelbar ist die Vatergestalt, in fast gleichbleibenden Worten geschildert. So ist Tonio Krögers Vater"... ein langer, sorgfältig gekleideter Herr mit sinnenden blauen Augen"... "der sich oft erzürnt und bekümmert zeigte. Er war ein nordisches Temperament: betrachtsam, gründlich, korrekt aus Puritanismus". Der "Bajazzo", dieser tragische Versager des Lebens, schildert sehr bezeichnend seinen Vater: "als einen grossen und breiten Herrn in feinem schwarzen Tuchrock und weisser Weste. "Er war ein mächtiger Mann von grossem Einfluss auf die öffentlichen Angelegenheiten. Ich habe Menschen", sagt der Erzähler, "ihn mit fliegendem Atem und leuchtenden Augen verlassen sehen und andere, die gebrochen und ganz verzweifelt waren." Und Thomas Buddenbrook ist von Hanno aus, d. h. als Vater gesehen, ebenfalls ein strenger Mann, der auf Ordnung und Zucht, auf bürgerliche Eigenschaften hält. Immer steht man ihnen mit einem schlechten Gewissen gegenüber, immer waren die Schulzeugnisse nicht zufriedenstellend, man versagte vor ihren strengen Forderungen". Dieser strenge und ordentliche Mann, bürgerlich, gewissenhaft und eindeutig, symbolisiert die Norm, den Frieden, den Ausgleich mit dem Leben. Er ist aber auch die strafende und wertende Instanz. Der gefürchtete, aber auch geachtete Vater wird das sittliche Ideal. Thomas Mann gestaltet dieses Ideal seinen eigenen hohen Anforderungen gemäss als ein zutiefst asketisches, strenger noch als vielleicht einst der Vater, wertet nunmehr das Ueber-Ich, den eigenen Hang zum phantastischen Schweifen, den schöpferischen Traum. So steht also einerseits die exotische Mutter für den sinnlichen, instinktbetonten aber auch künstlerischen Teil, für den Hang zum Triebhaften und Dämonischen, zum kalmückisch unordentlichen, während der Vater die Norm, die Ordnung, das ewig wache und unzufriedene Gewissen repräsentiert. Es ist eindeutige Ablehnung in der Schilderung, die Tonio Kröger von seiner Mutter gibt. Und bei aller Liebe schlüpft auch strenge Kritik mit ein, und diese ambivalente Haltung ist bezeichnend für die ganze Einstellung Thomas Manns zu dem Problem.

"Und vielleicht war es das Blut seiner Mutter, welches ihn dorthin zog ... er geriet in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in die Wollust und heisse Schuld und litt unsäglich dabei", und wie er Jelisaveta weiter gesteht, "... war seine Mutter von unbestimmten exotischen Blut, schön, sinnlich, naiv, zugleich fahrlässig und leidenschaftlich und von impulsiver Liederlichkeit".

Gegen diese Lebenshaltung erhebt sich der strenge Richter. Nicht mehr der objektive Psychologe, sondern ein wertendes Gewissen. Dieses ehrenfeste puritanische, von keiner Skepsis getrübte Gewissen wertet mit gleicher Unnachsichtlichkeit die Bewohner des grünen Wagens, die Vagabunden und Hochstapler, "die liederlichen Kranken und die, die sich tief in die "Abenteuer des Fleisches" eingelassen haben. Das Wort Schuld erscheint, es gibt also Schuldige. Und die Gegner der Antinomie sind nicht mehr Bürger und Künstler, sie sind: der Richter und der Gerichtete.—

Wir erkennen also, dass Thomas Mann nur scheinbar Wertgegensätze aufstellt und abgrenzt, Polaritäten gegeneinander abwägt, in Wirklichkeit wertet er, trifft Entscheidungen und verwirft. Die Elemente der Antinomie sind nicht gleichwertig. Der Philosoph scheidet und unterscheidet, der Moralist aber wertet und das nach strengen, asketischen, gleichsam alttestamentarischen Grundsätzen. Er hat sich ein ungeheuer hohes, engbegrenztes Ideal gebildet. Rein und ohne alle Schlacken sollen die sein, die von ihm bestehen wollen. Alles was aus dem früh-brodelndem Reiche der Triebe kommt, wird verworfen. Nur für den Psychologen, allenfalls den Philosophen bestehen beide Welten nebeneinander — das asketische Ueber-Ich scheidet aus und straft. Unerbittlich muss man den Dämon — "denn Dämon, das heisst auf Deutsch den Trieb" — aufspüren, in all seinen Verkleidungen erkennen und dann unnachsichtlich ausrotten. Wie geschickt er sich auch verstellt, unter welchem Namen immer er auftritt: Krankheit, Liebe, Genie, an ihren Auswirkungen werden sie als die gleiche dämonische Kraft, als Spielformen der Hölle erkannt. Alle diese Erscheinungen, die hehre Form des Künstlertums in Aschenbach, die zerstörerische der Verbrechers Cipola sind letzten Endes Formen der Enthemmung, des Nachlassens und des allzu willigen Gehorsams gegen die Einflüsterungen von unten, sie sind Ausschweifungen des Gefühls, sie sind das Dämonische. — Alle diese dunklen Mächte des Abgrundes, aus den brodelnden Schächten der Urseele stammend, werden vom Ueber-Ich, dem es nur nach dem freien, dem zivilen und ordentlichen, mit einem Wort nach dem Geist verlangt, nachdrücklich abgelehnt. "Dieser hat", Serenus sagt es ja deutlich und bestimmt "das Dämonische jederzeit als entschieden wesensfremd empfunden" und Tonio sagte vor langem ähnliches: "Ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Ausserordentliche und Dämonische als Ideal verehren kann". Auch Settembrini ist dem dämonischen Ueberschwang in jeder Form: als Krankheit, als

sinnliche Liebe, als Mystik abhold, und sein Nachfolger und Träger eines symbolischen Namens Serenus, hat gleichfalls "nicht die leiseste Neigung verspürt sich mit den unteren Mächten verwegen einzulassen".[1]

Das asketische Ueber-Ich wurde wohl auch Voraussetzung dafür, dass das Motiv der Liebe in dieser ausserordentlich behutsamen Weise behandelt wird im Oeuvre des Dichters. Umschrieben, überfeinert, vergeistigt und in seiner primitivsten Erscheinungsform so behandelt, dass nicht nur nichts von sinnlicher Atmosphäre oder Erotik übrigbleibt, sondern aller menschlichen Wärme entkleidet, erscheint sie als abstraktes Faktum. Erstaunlich, mit welcher gelassenen Sachlichkeit Thomas Mann das Schwerstzusagende behandelt. Ob es sich um Ehebruch, um Homosexualität, ja selbst um Inzest handelt, immer wird es durch den Stil, durch die Art der Behandlung in eine Sphäre gerückt, die ihm alles Animalische nimmt, im wahrsten Sinne sublimiert. So ist es bezeichnend, dass eine der grossartigsten Liebesszenen im Oeuvre des Künstlers — ja der Weltlitera-

1. Wahrscheinlich war es gerade dieser innere Kampf, das Bewusstsein, einem gegnerischen Mächtepaar ausgeliefert zu sein, die Thomas Mann für die Lehre Freud's hellhörig machten, die mit der Zeit dieses tiefe Verständnis erreichte und schliesslich zu einer persönlichen Fühlungsnahme führte, für die er "tief und eigentümlich vorbereitet war durch entscheidende Bildungseindrücke seiner Jugend". Der Einfluss Freuds im Werke des Dichters ist gross, Thomas Mann hat sich viele seiner Erkenntnisse zu eigen gemacht aber auch viel öfters in der Lehre Freuds die wissenschaftliche Bestätigung seiner eigenen intuitiven Erkenntnisse und Erlebnisse gefunden. - Der Beitrag und der Einfluss der Psychoanalyse auf die moderne Literatur ist hinlänglich bekannt. Aber wenn die einen gelegentliche Elemente, andere wie Proust, Kafka, Joyce entscheidende Ergebnisse und Methodisches übernehmen, hat Thomas Mann eine künstlerische Transposition der Psychoanalyse unternommen und ihre Ergebnisse in einer universellen dichterischen Vision mit denen der Mythenforschung vereinigt. Vom Zauberberg an, der gleichsam eine kritische Auseinandersetzung mit der Lehre Freuds ist, eine Kontrolle eigener Beobachtungen und Erlebnisse, sind alle folgenden Werke ohne tiefe Kenntnis der psychoanalytischen Erfahrungen auf dem Gebiete der Persönlichkeitslehre und der Menschheitsgeschichte letzten Endes nur teilweise verständlich. Der Zwiespalt seines eigenen Ichs, der Kampf zwischen Geist und Natur, oder, um die Terminologie des grossen Forschers - mit dem ihn "eine tiefreichende Sympathie verband" - anzuwenden, der Kampf zwischen dem Ich und dem Es, hat ihn gleichsam schlafwandlerisch zu Freud geführt. Und als er ihn kennenlernte, "fand sich auch die tiefe Verwandtschaft bestätigt". Zwei Tendenzen waren es vor allem, die diese Verwandtschaft ausmachten. Die Liebe zur Wahrheit und der Sinn für die Krankheit oder besser für die Krankheit als Erkenntnismittel.

tur — die von Claudia Chauchat und Hans Castorp—in einer fremden Sprache stattfindet. Nicht nur die Karnevalsnacht gibt ihnen Maskenfreiheit und entbindet sie aller Banden und Hemmungen — hinter der fremden Sprache können sie sich noch tiefer verbergen und den bürgerlichen Konventionen entrücken.

Der sonst so zwingend-anschauliche, plastische Stil Thomas Manns behandelt das Thema in einer eigentümlich abstrakt-behutsamen Weise, mit kontemplativer Gelassenheit. Aber nicht nur die künstlerische Behandlung des Themas ist so "entrückt", sondern das Thema selbst, d. h. die Geschöpfe seiner Werke handeln dem "reinen" Ideal gemäss, empfinden die fleischliche Begierde als schmachvoll, ja als Fluch: "Tonio geriet in Abenteuer des Fleisches, stieg *tief* hinab in die Wollust und heisse *Schuld* und litt unsäglich dabei". Hans Castorp, puritanisch und streng, schaut jedesmal weg, wenn sein Vetter Joachim über die wohlgeformte und pruschend lachende Marusch rot wird. Es weckt in ihm das peinliche Gefühl, Joachim unbekleidet ertappt zu haben.

Alle Ausflüge in das Reich des Fleisches werden bestraft. Man geht, wie Settembrini es Hans Castorp androht, seiner Würde verlustig, falls man den Einflüsterungen des Ostens, der kalmückischen Unordnung Gehör leistet, man endet auch unter Umständen, wie Claus Heinrich, "mit einem Bowledeckel am Kopf," oder wie Tonio Kröger in der Wachstube. Hat man sich aber noch tiefer mit dem Dämon eingelassen, dann wird man wie von einer mittelalterlichen Gottheit mit Tod und Pestilenz bestraft. So sühnt der kleine Herr Friedemann, so Aschenbach, so Leverkühn — und viele andere, kleinere — für ihre sündhafte Liebe. Und nur eine von allen Schlacken befreite und vergeistigte Liebe kann "eine nach Moder duftende Rose wieder duften machen".

Wie eigenartig diese — fast möchte man sagen — altmodische Unterscheidung zwischen hoher und niederer Minne im mittelalterlichen Sinn und das in einer Zeit, in der Wedekind und sein Kreis Befreiung von disen Vorurteilen anstrebten. Es kann nicht nur die Folge einer auf bürgerlichen und christlichen Maximen allein begründeten Erziehung sein. Es ist das asketische Ideal, das richtend eingreift und auf geheimnisvolle, vielleicht auch zum Teil unbewusste Weise jeden sogenannten Urtrieb — ja Trieb überhaupt — bestraft.

(Zwei ähnliche Fälle finden wir in Paul Cèzanne und Adalbert Stifter. Bei beiden finden wir einen bezeichnenden Bruch in ihrer künstlerischen Entwicklung. Auf die ersten Werke, die der Frühzeit, die voller Lebenswärme, Sinnlichkeit und dynamischer Expansivität, insbesondere bei Cèzanne sind, folgt ein neuer Stil, der eigentliche Stil, wo alle Elemente die auf Wärme, Atmosphäre, Leidenschaft, ja Menschlichkeit überhaupt schliessen lassen, ausnahmslos ausgemerzt werden und so schliesslich eine Atmosphäre von eisiger Kälte — der aussermenschliche Raum — übrigbleibt. Bei Cèzanne bleibt gleichsam nichts als die Negation des vorherigen: keine Luft, keine Wärme, keine Bewegung, keine Beleuchtung. Stifter nimmt eine ähnliche puritanische Säuberung vor, durch das Streichen von belebenden Adjektiven. So hat er z. B. bezeichnenderweise das Wort "Leidenschaft" oder "leidenschaftlich" in späteren Ausgaben gestrichen.) Und: "Man muss ein Gestorbener sein, um ganz ein Schaffender zu sein" heisst es in Tonio Kröger.

Es sieht so aus, als ob die asketische Forderung als Damm aufgebaut wurde gegen eine Gefahr, gegen die Gefahr des Dämons, gegen den überstarken Trieb. Nur kann es aber geschehen, dass disser Damm überstark wird und mit der Zeit Selbstzweck. Die asketische Forderung ist nicht Verhütung mehr und Abwehr, sondern ein unabhängiges für sich bestehendes Element. Im wahrsten Sinne das, was man als ein "über das Ziel schiessen" bezeichnen möchte. Und so wird in der Folge auch das künstlerisch-ethische Postulat bei Thomas Mann ein zutiefst asketisches. Tonio Kröger — eine unter allen bekenntnishafte Arbeit -, formuliert deutlich seine Abneigung gegen dieses holde Frühlingswetter, bei "dem es einem auf eine unanständige Weise im Blute kribbelt", unanständig, "denn das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist banal und unbrauchbar und künstlerisch nur die Gereiztheiten und kalten Ekstasen"; allerdings: das Menschliche darzustellen ohne am Menschlichen teilzuhaben ist schwer, aber" vor allem erfasst ihn ein von Hass gemischter Ekel gegen die Sinne und ein Lechzen, nach Reinheit. Ebenso streng geht es in "Einer schweren Stunde" zu. In seinem "kalten, nüchternen und unbequemen Zimmer, allein mit seinem Gewissen, dem hellen, tatseligen, allem sinnlichen, göttlich-unbewussten zum Trotz, also mit anderen Worten: Goethe zum Trotz, bekennt sich Schiller zur Klarheit und Freiheit und Ordnung. "Nicht ins Chaos hinabsteigen." — Denn nur: "Der Wille ist Geist, die Natur is eher lässlich und gelinde." (Bemühungen).

Aber die Forderung ist unerfüllbar, das asketische Ideal zu hoch und zu streng, der Dämon vielleicht auch zu stark. Und es folgt die Niederlage. Es kommt dahin; dass Tonio Kröger "haltlos zwischen krassen Extremen, zwischen eisiger Geistigkeit und verzehrender Sinnenglut hin und hergeworfen, ein erschöpfendes Leben führte". Christian Buddenbrook ergibt sich schmachvoll der Krankheit und auch Thomas erliegt nach einem erschütternden Kampf dem Ruf der unteren Gewalten. Aschenbach verfällt ihnen gleichfalls und Leverkühn schliesst sogar einen Pakt mit ihnen. "Denn leider, es kann nicht geleugnet werden und es ist nie geleugnet worden, dass an der strahlenden Sphäre — des Genialen — das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, dass immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich". Und "schmerzlich und beschämend", — heisst es weiter im Doktor Faustus —, "ausser etwa für die Bosheit, ist der Gedanke, dass Reinheit dem Leben im Fleisch nicht gegeben ist, dass der Trieb den geistigen Stolz nicht scheut und der verweigerndste Hochmut der Natur seinen Zoll entrichten muss, so dass man hoffen kann, diese Demütigung ins Menschliche und damit auch ins Tierische, nach Gottes Willen, möge sich in der schonend verschöntesten seelisch gehobensten Form, verhüllt von läuternden Empfindungen vollziehen." Axel Martini sagt das gleiche mit den Worten: "Jeder von uns kennt Verirrungen und Entgleisungen, solche begehrliche Ausflüge in die Festsäle des Lebens. Aber wir kehren gedemütigt und Uehelkeit im Herzen von dort in die Abgeschlossenheit zurück".

Soweit also die asketische Forderung von des Dichters Ueber-Ich. Aber non datur. Der Trieb besteht mit seiner ganzen blindwütigen und schöpferisch genialen Intensität. Und somit bleibt nur der Kampf, wenn auch ein aussichtsloser Kampf. Denn die überstrenge Forderung übersteigt die menschliche Kraft, die Niederlage ist daher unausbleiblich. Der zugestandene Raum ist zu eng und die Geschöpfe müssen scheitern. Aber es folgt nicht nur die Niederlage, es kommt auch noch das Schuldgefühl. Denn: der Trieb ist verabscheuenswürdig und jeder Verkehr mit ihm von übel, verfällst du ihm, dann hast du dich schuldig gemacht und du musst Strafe erleiden. Und somit wird jedes im Triebhaften begründetes Vergehen: Liebe, Krankheit, schöpferische Phantasie, hochstaplerischer Dilettantismus in mittelalterlichen Abndungsprozessen und Strafen gesühnt. Der Künstler ist also ein grosser Sünder

vor dem Herrn und seine Sühne Notwendigkeit. Er sühnt in seinem Werk. "Kunst ist der Anfang eines schlechten Gewissens". Wie vieldeutig ist dieses Wort: Sühne in der Kunst oder Sühne um der Kunst willen? Beides wohl. Und ähnlich wie Goethe in seinen Werken abbüsst was sein Gewissen für verdammenswert ansah und was das Leben ihm erspart hatte, sühnt auch Thomas Mann seine Schwächen und seine Vergehen. Darum findet Tönio nichts Erstaunliches und letzten Endes nichts Ungerechtes darin, sondern eher eine "höhere, berechtigte Absicht, in seiner Vaterstadt"—es ist sehr bezeichnend, dass solches gerade in seiner "Vaterstadt" passiert-, in die er nicht als gefestigter Bürger sondern als Literat wiederkehrt- für einen Hochstapler gehalten zu werden und als solcher auf das "Polizeikommissariat" geführt zu werden. Das schlechte Gewissen sieht darin nur die verdiente Strafe. Und manifestiert sich nicht auch ein schlechtes Gewissen, ja sogar Sühnebereitschaft, in jener launigen Autobiographie, wo es heisst:

"Erstens bin, ich ein verkommener Gymnasiast... Ich habe eine dunkle und schimpfliche Vergangenheit... Und nun? Und nun? Und heute? Ich hocke verglasten Blickes und einen wollenen Schal um den Hals mit anderen verlorenen Gesellen in einer Anarchistenkneipe? Ich liege in der Gosse wie mirs's gebührt"?

Das soll wohl heissen: "Ich würde es verdienen, hier zu sitzen, verkommen, mit einem wollenen Schal um den Hals, statt mit Lorbeeren geschmückt".

Sehr streng geht der Künstler mit, sich und seinen Geschöpfen um und man denkt an Dostojewski, der aus einem überstrengen Gewissen begangene oder vielleicht nur geträumte Verbrechen als Schuld empfindet und büsst. Liegt auch bei Thomas Mann die Tat im Gebiet des Traumes, ist es ein kaum eingestandener Wunsch, der vor dem überstrengen asketischen Richter als verdammenswert angesehen wird? Haben wir ein Recht darnach zu fragen und welche Bedeutung würde sogar die Beantwortung dieser Frage für das künstlerische Problem Thomas Manns haben? Eine höchst geringe scheint uns, sie gehört in das Gebiet der Psychologie, der Analyse. Aber deutet sie Thomas Mann nicht selbst an? Liegt die Schuld etwa in dem bürgerlich unzulässigem Gefühl, das Aschenbach Tadziu entgegenbringt? Ein Gefühl, das sich in

dem von Hans Castorp zu Prsibislav Hippe wiederholt, und von dem auch die gefährliche, trübe Knabenfreundschaft Hanno Buddenbrook und Kay nicht frei ist? Ist es Tonios Zuneigung zu Hans Hansen, die erst in seinem Double Ingeborg zulässig wird, wie Prsibislav erst in Claudia? Ist es dieses "Du", das Adrian Leverkühn Rudolf Schwertfeger schenkt, — aus demselben Gefühl, aus dem Hans Castorp es Claudia gab — dises schmerzlich-süsse Gefühl, um dessentwillen sich Aschenbach die Haare färben lässt und dann mit der bösen Krankheit büsst? Aber: Auf welchem Gebiet immer das Vergehen, die "Schuld", von der Tonio Kröger spricht, gelegen sein mag, im Realen oder nur im Traum, es ist unwesentlich, unsere Neugier unverzeihlich. Wesentlich ist der Konflikt, den er erzeugt, diese ewige Schuld und Sühne, die das gespaltene, zerrissene Weltbild des Dichter-Philosophen um ein pathetisches Element bereichert. — Aber ist das Schuldgefühl nur durch die strenge, allzustrenge Forderung des Ueber—Ichs bedingt, zumal bereits die allergeringste Fahrlässigkeit als Vergehen und schon die geringste Schwäche als Verrat am Ideal, Verrat an den lauteren Regionen, als Schuld angesehen wird? War es nicht ein Ding der Unmöglichkeit, diesem übermenschlichen Postulat zu gehorchen, ein wirklich "Gestorbener" zu sein? "Sollen und Sein klaffen bei uns weiter auseinender, weil eben das Sollen sehr hoch gesetzt ist", heisst es deutlich im Doktor Faustus. Oder war umgekehrt diese Strenge, dieser Damm nötig, um der Macht des Triebes, des Dämonischen, der Unordnung entgegenzuwirken? War er diesen Mächten solchermassen ausgeliefert, dass er fürchtete ihrer nicht Herr zu werden? War die asketische Forderung Folge oder Ursache? Es ist schwer, fast unmöglich, diese Frage zu beantworten, zumal das Werk selbst zwischen beiden Erklärungen schwankt. Aber mag dem auch sein wie es will, eindeutig klar bleibt der Urkonflikt, dies gefährliche Angezogen-sein von den Elementen des Abgrundes, des Chaos und der Unordnung, ihre sittliche Verwerfung und die schliesslich als notwendig angesehene Strafe für den Verrat. — Die Ur-Schuld, die Niederlage, die eine Niederlage des Geistes vor der Allmacht der Triebe war, wandelt sich in einer geheimnisvollen, aber bezeichnenden Alchimie zur Schuld des Künstlertums. In der Folge wird in erste Reihe dem Künstler, dem künstlerischen Schaffen, der genialen Inspiration der Prozess gemacht. In dieser Form hat sich der Dämon vermummt, um ungestört sein Unwesen zu treiben, Leverkühn ist die Inkarnation dieser teuflischen Alchimie, dieser "Metastasierung ins Geistige". Und so wird der Fall des

Künstlers, der eigene Fall, unermüdlich, mit einer Art Besessenheit immer wieder untersucht, enthüllt, wie sehr er den unteren Mächten hörig ist. Wir kennen das künstlerisch asketische Ideal bereits, wir wissen auch, dass es unmöglich war, ihm gerecht zu werden. Demnach wird in diesem Prozess jede noch so schwache Konzession, jedes im Triebhaften begründete Verbrechen unbarmherzig aufgespürt. Die Askese verlässt ihr ursprüngliches, das ihr zukommendes Gebiet und greift über in das des Geistes. Sie verdammt nicht nur die Unordnung und Lust im Fleische, sondern auch die kalten Ekstasen der Genies, die Inspiration schlankweg: "Denn das Genie", heisst es, "namentlich in der Gestalt des künstlerischen Talentes, mag wohl Geist besitzen, es mag glauben, durch Geist an Würde zu gewinnen, — das ändert nicht daran, dass es nach Wesen und Herkunft ganz und gar auf die andere Seite gehört, — Ausströmung ist einer tieferen und heisseren Welt". (Doktor Faustus). "Und die Kunst also?" fragt sich Thomas Mann, d.h der Künstler, ich selbst? Und die Antwort ist: "Ganz sicher steht sie mit den Leidenschaften und der Natur auf vertrauterem Fusse als mit der Vernunft und dem Geist". Das ist eine deutliche Antwort, wir wissen es nun genau: das Kunstwerk und sein Schöpfer sind im Reiche der trüben Leidenschaften daheim.

Wie aber steht ihnen der Richter, das asketische Ueber-Ich gegenüber? Wie kann es ihnen anders genenüberstehen als ablehnend und verdammend? Hier finden wir nun die endgültige Erklärung dafür, dass Thomas Mann Künstler zu dem zweideutigen Gelichter, den Vagabunden, den Kranken, der Irren und Verbrechern zählt: allen ist das Enthemmtsein gemeinsam. Vor dem Forum seines strengen Gewissens gehören sie daher zueinander, zu dem Reich des "Dunkeln, Trüben und Tiefen". Sie liebäugeln alle mit dem Dämon, dem Chaos, dank ihrem geschwächten Willen, und sie haben Asylrecht im bürgerlichen Leben, in der Norm verloren: "Kunst ist nicht Wissenschaft sondern Sinnlichkeit und Mystik", heisst es nochmals und ebenso heisst es auch: "Krankheit ist widerliche Nachbarschaft mit den Geistern der Tiefe". Somit hat sich das Schuldbewusstsein in das Gebiet des Künstlertums geflüchtet, wird nun ein Teil des künstlerischen Gewissens.

* * *

Und doch, bei aller noch so scharfen und greifbaren Gegenüberstellung von Werten, bei allen Gegensatzpaaren, die wir haben aufstellen können, ist es, wenn man näher auf sie eingeht, nicht immer möglich, sie scharf auseinanderzuhalten, sie eindeutig gegeneinander abzugrenzen. Denn wenn sie auch auf den ersten Blick klar formulierte Antithesen scheinen, so zeigen sie doch eine eigentümliche Tendenz sich zu verwirren und untereinander sich unordentlich zu verstricken. Neben dem nie ermüdenden Bedürfnis, die Pole aufzustellen, findet sich nämlich gleichzeitig die Tendenz, sie wieder ineinander übergehen zu lassen und somit sich gegenseitig aufzuheben. Es kann ein Gedanke so weit getrieben sein, dass er überspitzt in sein Gegenteil umzuschlagen scheint, ja folgerichtig und logisch sein eigenes Gegenteil beweist. Wie wir bereits bemerkten, neigt Thomas Mann schon im Logischen dazu, in eigenartiger Weise Ursache und Wirkung zu vertauschen; im rein Sprachlichen liebt er ähnliche reziproke Bildungen wie z. B.: "Ist das noch normale Gesundheit, gesunde Tollheit?" Von Schiller heisst es: "Hierin beruht die Demut seines Adels, der Adel seiner Demut". (Bemühungen). In "Königliche Hoheit" findet sich eine ähnliche "elastisch Polarität", wo der abweisende Albrecht gerade jener ist, der sein Volk am meisten liebt, während der populäre und bejubelte Klaus Heinrich der gleichgültigere ist "Du wirst zulassen müssen, dass ich das Juchhe der Menge nicht aus Dünkel verschmähe, sondern aus Neigung zur Menschlichkeit und Güte". Im "Zauberberg" hat Hans Castop schliesslich auch das Gefühl einer grossen Konfusion und die Diskussionen Settembrini-Naphta bezeichnen Pole, deren unentwegtes Ineinanderfliessen es völlig unmöglich macht, sie wirklich zu fassen. Ein unentwirrbares "Guazzabuglio" ist die Folge. Denn "die Dialektik ist ein zweischneidiges Schwert", sagt der Dichter selbst ahnungsvoll, "und das Wort kann zwiefach gedeutet werden". Mehr noch: "die Grenzen sind schwankend. Körper und Geist z. B. sind Antithesen und sind es wieder nicht, ebenso steht es mit Dummheit und Gescheitheit, die zuweilen ein komplettes Mysterium sind", wie sich Hans Castorp eingestehen muss, als er versucht, Mynheer Peeperkorn auf den Grund zu kommen. "Denn hier z. B. geht das Körperliche in das Geistige über und sie sind nicht zu unterscheiden". Es ist also nicht verwunderlich, das eine solche Unsicherheit unter Umständen zu einer "grossen Gereiztheit" führt, zu einer unentwirrbaren und allgemeinen Konfusion der Werte, und dass Settembrini von seinem Humanistenstübchen unter dem Dach, aus bei Stehpult, Strohstuhl und Wasserflasche eine Lanze bricht für

Ueppigkeit und Wollust, während der schwächliche Naphta aus seiner üppig kostbaren Behausung meint, "die Natur habe angesichts des Geistigen gefälligst ein schlechtes Gewissen zu haben, und" pie könne Wollust ohne Schuld sein," fügt dieser Wollüstling hinzu. Die "Operationes spirituales" zwischen Settembrini und Naphta sind nur scheinbar Diskussionen zweier Gegner, in Wirklichkeit "war keine Ordnung und Klärung, nicht einmal eine zweiheitliche und militante; denn alles ging nicht nur gegeneinandar sondern auch durcheinander, und nicht nur wechselseitig widersprachen sich die Disputanten, sondern sie lagen im Widerspruch auch mit sich selbst", sagt Thomas Mann wörtlich. In dem so leidenschaftlichen Dialog der zwei Gegner Savonarola, der für den Geist, und Lorenzo, der für das Leben, die Schönheit eintritt, in diesem mit messerscharfer Logik und Verstand geführten Zweikampf geschieht es schliesslich, dass die beiden Gegner, ohne es zu merken und ohne es gewollt zu haben, ihren Standpunkt wechseln und jeder der Anwalt des anderen wird. Es ist verständlich, denn beide tragen in sich die Sehnsucht nach dem eigenen Gegensatz und beide brennen sie ja nach dem, was sie nicht sind. Und schliesslich ruft Lorenzo aus: "Sind wir Feinde — wohlan, so sage ich, dass wir feindliche Brüder sind. "—Zu einem virtuos geführten Durcheinander kommt es in den "Vertauschten Köpfen", wo von Abgrenzung nicht mehr die Rede sein kann und wo nichts anderes bleibt als eine Polarität, aber wo ein Wert beginnt und der andere aufhört ist unergründlich. Ja, so geht es zu bei dem Versuch, "die verfluchte Zweiheitlichkeit einer Weltdeutung, die das Universum verteufelt ... zu lösen", meint der Dichter schliesslich melancholisch. Das Menschenkind, das Sorgenkind also, das sich zurechtfinden soll und zu entscheiden hat, ist einer doppelten Tragik ausgeliefert. Es steht nicht nur vor der Schwierigkeit, zwischen Welten, deren jede ihre absoluten Werte und unumstösslichen Massstäbe besitzt, zu entscheiden, sondern es entdeckt zu seinem Entsetzen, dass die Grenzen undicht und schwankend sind, dass sie ineinander gehen, aufeinander wirken, ja einander sogar bewirken.

Und so wird die Einsicht, dass nicht einmal die Polarität absolut ist, sondern dass man, wenn man nur genügend in die Tiefe dringt, immer auf ein Guazzabuglio stösst, die weitaus tragischere, als die auf den ersten Blick so augenfällige Antinomie selbst. Die ehrlichste Gegnerschaft endet immer in einer aussichtslosen Konfusion. Als letztes Ergebnis also — ein schwindelerregender Schwebe-

zustand. Denn das Leben ist "wie die Musik Zweideutigkeit als System. Nimm den Ton oder den. Du kannst ihn so verstehen oder beziehungsweise auch so, kannst ihn erhöht auffassen; von unten oder vermindert von oben und kannst dir, wenn du schlau bist, den Doppelsinn beliebig zunutze machen." So stellt sich Adrian Leverkühn die Musik dar, so Thomas Mann das Leben.

Warum aber diese Unordnung, diese Zweideutigkeit, warum — wenn schon Spaltung, keine reinliche und klare, sondern auch noch Unsicherheit ?

Weil neben dem objektiven, gleichsam wissenschaftlichen Beobachter nunmehr der wertende Mensch, der Moralist eingreift. Dieses schwankende Wertgefühl liegt in der Spaltung von Thomas Manns eigenstem Wesen. In einer Spaltung, die sowohl seine Tragik als auch seine Grösse ausmacht.

Mag nämlich für den modernen Philosophen die antinomische Struktur eine tragische Gegebenheit sein und sich die individuelle Entwicklung in Gegensätzen vollziehen, so muss diese Unsicherheit und der Relativismus nicht unbedingt zu dieser pathetischen "Grenzhaltung" führen. Wohl kann sie zu einem endgültigen Nihilismus führen. Aber Thomas Mann sagt deutlich in Tonio Kröger, dass er kein Nihilist ist, Werte bestehen für ihn. Ebendo versucht Thomas Mann nicht einen philosophischen Lösungsversuch, wie ihn Nietzsche, Kierkegaard und auch Heidegger versuchten. Thomas Mann, der Philosoph, erkennt die Antinomie, er ist aber nicht Philosoph allein und so bleibt ihm ein Ausweg aus dieser ewigen Dialektik, aus diesem chaotischen Dualismus durch die Errichtung eines Systems ihm, dem Dichter, verwehrt. Wohl erkennt er erschüttert, "dass die Welt überall in sich gespalten ist", ja dass sogar "der Geist selbst von Haus aus dualistisch ist", er erkennt aber auch gleich, dass die Antithese das Bewegende, das leidenschaftliche, das dialektische und geistreiche Prinzip ist. "Die Welt feindlich gespalten sehen, das ist Geist und aller Monismus ist langweilig!" Nein, langweilig ist Thomas Manns Welt freilich nicht, sondern qualvoll zerrissen und uneins mit sich. Für den Philosophen gibt es keine Flucht aus dieser Zeit, "die fein, zweiflerisch und duldsam neugierig, schweifend vielfach und begrenzt ist". Und vergebens der leidenschaftliche Ruf nach Ordnung in dieser Wirrnis der Werte, nach Licht in diesem irrlichternden Halbdunkel, nach einem Satz, an den man glauben

könnte, ohne dass klar, logisch beweisbar gleich sein Gegen-Satz erstehe. "Gleich ist sie da, diese schnöde Gerechtigkeit, dieses lüsterne Verstehen, diese lasterhafte Duldung des Gegenteils". (Fiorenza). Aber ausser der objektiven Erkenntnis der Antinomie der Welt besteht noch der persönliche, der eigene Kampf zwischen dem triebhaften Menschen und dem Askese fordernden Ueber-Ich. Für Thomas Mann ist die Polarität nicht nur eine philosophische, eine Vernunftwahrheit, sondern eine erlebte und erduldete Erkenntnis, eine Gefühlswahrheit. Während daher der redliche Mensch und der Denker sich nicht entscheiden kann, weil es philosophisch keine Entscheidung gibt und man immer wieder nur alle Antinomien des Lebens und des Denkens aufzeigen kann, bleibt ihm selbst die letzte tragische Konsequenz, die nämlich, dass es keine Wahrheit gibt, versperrt. Selbst die Flucht in den Nihilismus bleibt ihm verwehrt. Denn das Ethos gespeist von einem asketischen Ideal, wertet und richtet. Der Philosoph und der Mensch Thomas Mann stehen einander als Gegner in unerbittlicher Weise entgegen. Stellt der philosophisch-analytische Geist die Polarität auf und versucht er sie auch als gleichwertige Gegner zu veranschaulichen, zwei Mächte: den Trieb und den Geist als gleichwertig zu erklären, so postuliert das Ueber-Ich, gegen alle Logik, gegen alle philosophische Einsicht eine sittliche Wertung. Alles Wissen, alles Erkennen, dass es in der Welt kein Recht gibt, dass die Welt zerrissen ist und die Wahrheit nicht einen, sondern immer mehrere Aspekte hat, wird über den Haufen geworfen von einem nicht sachlich Urteilenden, sondern gefühlsmässig Wertenden. Das Werten geschieht gleichsam gegen die eigene Einsicht. Denn nur solange die Disputa sich auf philosophischem Gebiet abspielt, bleibt es bei den "mehreren" Aspekten. Das sittliche Gefühl unterscheidet streng zwischen gut und böse, zwischen "oben und unten". (Es ist interessant zu sehen, wie selbst die Terminologie bei Thomas Mann wertet, gleichsam ohne zu wollen. Bei den Antithesen "oben und unten", "hell und dunkel" sind nicht nur geographische oder astronomisch-mythologische Regionen gemeint, sondern einesteils bewusste und anderenteils triebhafte Handlungen; "oben" und "unten" sind also im psychoanalytischen Sinne verwendet und darüber hinaus mit denselben Worten moralische Wertungen unterschoben. So steigt Tonio *tief* hinunter in Schuld, Adrian Leverkühn verbindet sich mit den *unteren* Mächten, Laban gehört zu den Dunklen, und Josef bleibt drei Tage und Nachte im dunklen Brunnenschacht, als Busse für seine "Haupterhebung".

Aber eine weitere Instanz greift entscheidend ein und macht eine Harmonie unmöglich: das Gefühl. Die Zerrissenheit ist noch tiefer und hoffnungsloser. Die Antinomie ist nicht nur eine Frage der Logik und der Philosophie, nicht nur eine Frage der Sittlichkeit, in welcher das zum Richter erhobene Vaterbild jedes im Triebhaften begründete Vergehen straft, jede Lust des Geistes und des Fleisches verbietet. Das warme, menschliche Gefühl kümmert sich nicht um Recht. Die Liebe Thomas Manns geht unbekümmert um Recht ihre eigenen Wege. Und so entsteht eine neue Gegnerschaft und die gleiche Unsicherheit und Unentschiedenheit, die zwischen den Antinomien herrscht, findet sich, wenn man genau hinsieht, in der Einstellung des Dichters zum Menschen. Der Trieb, die Krankheit, die Inspiration werden gestraft, sie sind von Uebel, aber sind sie vom Dichter auch wirklich verworfen? Und die bürgerliche Norm, die ideale Ordnung, sie wird postuliert; ist sie darum auch die, welcher die Liebe des Dichters gilt?

Wir sehen: zwischen Wertung und Gefühl herrscht die gleiche Unstimmigkeit, die gleiche Spannung wie zwischen dem objektiven Philosophen und dem subjektiven Richter. So meint Tonio Kröger, "dass er seine dunkle und feurige Mutter liebt ... obwohl er empfand dass der Zorn des Vaters weit würdiger und respektabler sei". Ueberall diese Ambivalenz, dieses Schwanken zwischen Liebe und Hass," zwischen eiskalter Geistigkeit und glühender Fleischeslust," zwischen Liebe, die zu dem einen neigt und dem Recht, welches das andere fordert. Kann das behaglich sein, kann das Leben erträglich sein in "ewigem Kampf" zwischen diesem "So oder So"? "Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer", gesteht Tonio Kröger, den die Künstler einen Bürger nennen, den die Bürger aber verhaften wollen ...

Was aber kann den Dichter befreien aus dieser schwankenden Hölle? Die Lösung, die Thomas Mann findet und durch die er zum wahren Erben der deutschesten aller Bewegungen wird, der Romantik, ist die Ironie, dies wehmütige Lächeln der eigenen Ohnmacht: "Ein Lächeln, ihr guten Götter, einen kleinen versteckten Spott. Ein feines Wort des Zweifels und der Ueberlegenheit über die Köpfe des Volkes hin, um sich mit den anderen und uns Gebildeten zu verständigen". Denn "Ironie hebt allen Zweifel auf ... jene nach beiden Seiten gerichtete Ironie, welche verschlagen und unverbindlich, wenn auch nicht ohne Herzlichkeit, zwischen den Gegensätzen spielt und

es mit Parteinahme und Entscheidung nicht sonderlich eilig hat. Voll der Vermutung, dass in grosen Dingen, in Dingen des Menschen jede Entscheidung als vorschnell und vorgültig sich erweisen könnte, dass nicht Entscheidung das Ziel ist, sondern der Einklang, welcher, wenn es sich um ewige Gegensätze handelt, im Unendlichen liegen mag, den aber jener spielende Vorbehalt, Ironie genannt, in sich selber trägt, wie der Vorbehalt die Auflösung".

Diese unendliche Ironie, die er auch "Pathos der Mitte" nennt: "Fruchtbare Schwierigkeit der Mitte, du bist die Freiheit und der Vorbehalt" (Bemühungen). Aber gleich darnach heisst es doch wieder .... "das Glück, ich müsste denn ganz und gar irren, ist allein bei der Parteinahme, nicht aber bei der elbischen Ironie und dem vernichtenden Gleichmut". (Bemühungen)

Also: die endgültige Lösung und Erlösung gibt auch sie nicht. Und so steht man "vor erleuchteten Fenstern" und beneidet die Einfachen, sehnt sich nach der holden, unkomplizierten unbewussten Banalität, wo es kein Wissen und darum kein Schwanken gibt. Aber es ist eine "Wechselseitigkeit der sentimentalischen Sehnsucht (denn nicht nur der "Geist", fanden wir, ist sentimentalisch), das Streben des Geistessöhne zur Natur, der Naturkinder zum Geist". (Bemühungen). Und so wird die Ambivalenz, das quälende Bewusstsein der Unentscheidbarkeit, die Grundbedingung für das einzig erlösende Motiv, das Motiv der Sehnsucht, dieses tiefdeutsche Gefühl, das ebenso nachdrücklich wie das der Polarität — denn letzten Endes bedingt von ihm — das dichterische Werk Thomas Manns beherrscht. Die Sehnsucht, "die von Pol zu Pol ihren Regenbogensteg spannt", schafft schliesslich dieses labile Gleichgewicht, diesen Schwebezustand, in dem die Geschöpfe des Dichters leben. "Was ist Kunst? Bildende Sehnsucht", antwortet Detlev, und kennt er nicht "auch das kranke Verlangen, das dich dorthin trieb, dieses dein Elend zu nähren, das man ebensowohl Liebe heissen kann wie Hass? Irrtum! Wo ist des Irrtums Ende? Ist nicht alle Sehnsucht auf Erden ein Irrtum, die meine zuerst, die dem einfach Triebhaft-Lebendigem gilt, dem stummen Leben, das die Erklärung durch Geist und Kunst, die Erlösung durch das Wort nicht kennt?" Und kennt nicht Tonio Kröger eine gleiche "verstohlene und zehrende Sehnsucht nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit"? "Das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität...

das warme, holde, törichte Leben, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste gegenübersteht ... Wir schleichen euch nach, wir tiefen (warum "tiefen"?) Kobolde und erkenntnisstummen Unholde, wir stehen ferne und in unseren Augen brennt eine gierig schauende Sehnsucht, euch gleich zu sein."—

Und so bleibt mit der Spaltung ewig die Sehnsucht, sie zu überbrücken. Die dichterische Sehnsucht ist ihr einziger Ausweg: "Willst du ein Zeichen dafür, wenn Unversöhnlichkeit und ewige Fremdheit gelegt ist zwischen zwei Welten! Sehnsucht ist dies Zeichen, wo Klüfte gähnen, da schlägt sie ihren Regenbogensteg."

## RÉSUMÉ

L'étendue et la complexité des romans de Thomas Mann sont exceptionnelles. Mais leur histoire ne se réduit pas à une succession linéaire d'événements, elle se développe en profondeur à travers toutes les couches de la conscience humaine. Et si l'horizon de l'écrivain s'élargit d'un roman à l'autre pour finir à y inscrire la quasi-totalité du réel, où toutes les sciences et disciplines humaines ont leur place, une thèmatique plus constante et immuable apparait audessous du récit même. Cette thèmatique à second degrès en quelque sorte, relève de la mythologie secrète et personelle de Thomas Mann, elle figure peutêtre à l'insue de l'écrivain, mais chargée d'un pathètique quasi-obssetionel. — Parmis les thèmes celui de la mort figure d'abord en vertu d'une situation psycho-biologique réelle (deux soeurs et un fils de Thomas Mann commêtront suicide) mais à la suite ce thème sera transcendé et aboutira au concept du temps, de la durée au sens Bergsonien, sans pour cela perdre ses attaches à sa forme première. Le second thème est plus riche et révèlateur d'une problèmatique intime et personelle: C'est le thème de la bipolarité, de l'antithèse, de la dialectique, de la dichotomie, — autant de variantes d'une même structure mentale et philosophique. L'univers de Thomas Mann est divisé en deux, montre une fissure. Pas une seule valeur qui ne se manifeste pas immédiatement avec sa contre-valeur. Elle est partout, dans tous les domaines: psychologique, philosophique, esthetique, moral et politique. Cette dichotomie essentielle rend impossible tout jugement ultime, toute valorisation définitive. — Ce qui rend cette antithèse particulièrement pathétique c'est qu'elle est jugée d'une manière differente sur les différents plans de la vie et de la conscience. Le psychologue ne peut que constater l'existence de l'antinomie, le philosophe explore sa structure, l'homme prend parti pour les valeurs morales, rationelles et humanistes et l'artiste-créateur est attiré par la poussé de l'irrationel, l'inspiraton créatrice, démoniaque et destructive. C'est dans une dialectique pathètique et sans issue que les opposants discutent, se disputent sans que le psychologue, le philosophe, l'homme inséré dans un cadre social et l'artiste puissent trouver une platforme commune pour resoudre l'antinomie. La discorde est éternelle, seule reste la nostalgie créatrice d'un monde reconcilié et l'ironie qui s'élève au-dessus de la discorde.

بطرق مختلفة باختلاف مستويات الحياة ، واختلاف الضمائر . فالعالم النفسانى لا يفعل أكثر من أن يؤكد وجود المتناقضات ، والفيلسوف يكتشف بنيتها وتركيبها ، والرجل العادى يعضد أحد طرق التناقض فى القيم الأخلاقية والعقلية والإنسانية . والفنان المبدع الخالق تجذبه قوة اللامعقول والإلهام الخالق أو الشيطانى المحطم . وفى جدل ملؤه الأسى وبلا نتيجة يتجادل المتعارضون ويتنازعون ، دون أن يتمكن عالم النفس أو الفيلسوف أو الرجل العادى فى إطاره الاجتماعى أو الفنان من العثور على ميدان مشترك لإيجاد حل لهذا التناقض والخلاف الأبدى . ويبقى الحتين الخالق لعالم متفق يخلو من التناقض ، والسخرية التى ترتفع فوق كل خلاف .

## ملخص

تتميز روايات توماس مان برحابة مجالها وبما فيها من تعقيد بالغ . ولكن قصتها لا يمكن أن تعتبر تسلسلا فى خط واحد من الحوادث ، وإنما تتطور تلك الروايات فى عمقها خلال طبقات الضمير الإنسانى . وإذا كان أفق الكاتب يتسع من رواية إلى أخرى ، حتى يخلص إلى أن يرسم فيها ما يشبه الحقيقة الكلية ، حيث يكون لكل العلوم والنظم الإنسانية مكانها ، فوراء الأحداث التى تسردها الروايات عدة موضوعات تكاد تكون ثابتة لا تتغير . هذه الموضوعات تبين بطريقة غير مباشرة عن ميثولوجية خفية وذاتية عند توماس مان . وهى ربما تبين بدون وعى الكاتب ، إلا أنها مشحونة بعاطفة تكاد تتسلط على ذهنه . وبين هذه الموضوعات تأتى أولا فكرة الموت ، بفضل موقف حيوى نفسانى حقيقى (ألا وهو انتحار ابن توماس مان واختين له ) ، ولكن هذا الموضوع يتجرد أخيرا وينتهى إلى تصور زمنى ، إلى معنى الزمن كما تصوره برجسون ، بدون أن يفقد الموضوع بذلك ارتباطاته بصورته الأولى . والفكرة الثانية أكثر دسامة وتعبيرا عن إشكال شخصى عميق ، وتلك هى ثنائية محور أدبه ، وعكسية الفكرة ، وموضوع الجدل والثنائية ، فى تنوع كثير فى التكوين العقلى والفلسفى الواحد . وعالم توماس مان ينقسم إلى عالمين ، مبينا صدعا بينهما . وليست هناك قيمة واحدة إلا وتبدو فى ذات الوقت مع ما يعادلها من القيم . وذلك حادث فى كل موضع ، فى الميادين النفسانية والفلسفية والجمالية والأخلاقية والسياسية . وهذه الثنائية الجوهرية تجعل كل حكم نهائى وكل تقييم أخير مستحيلا . ولعل مما يزيد من وقع هذه الثنائية فى النفس بصفة خاصة هو أنه ينظر إليها

# [illegible]

# EUPHEMISM AND CIRCUMLOCUTION IN MACBETH

*By*

M. M. BADAWI

## I

From time to time *Macbeth* has presented the critics with peculiar difficulties. I do not mean the difficulties which the commentators on Aristotle had to encounter when they tried to make the character of Macbeth tally with the Aristotelian conception of the tragic hero. The problem which sometimes worried critics is how a man of such nobility of nature, and such a heroic stature to start with, can bring himself to commit a murder which he knows to be against all laws, human and divine, how he can walk to his damnation with his eyes *wide open*. Such a man, if this were true, despite any amount of ambition he may have, would, in my opinion, be not simply weak, but completely devoid of will power, and would therefore fail to be the representative tragic hero he is[1]. As early as the last quarter of the eighteenth century we find Whately, in the course of the comparison he drew between the characters of Macbeth and Richard the Third, remarking that Macbeth acts 'contrary to his disposition' and attributing that to "the intervention of a supernatural cause' and 'the instigations of his wife'.[2] In the nineteenth century Gustav Rümelin complained that before he falls into temptation Macbeth

1. Commenting on one of the soliloquies of Macbeth the late Professor Una Ellis-Fermor wrote, 'Such moments are the meeting-grounds of passion and inchoate thought that overwhelm characteristics and resolve the individual man into the eternal, the universal, the generic,' 'The Nature of Character in Drama, with special reference to Tragedy' included in *English Studies Today*, ed. C. L. Wrenn and G. Bullough, O.U.P., 1951, p.18. I take this opportunity to express my deep grief at the death of such a great scholar, a fine critic and a lovable person. To us who were her students as well as to the general reader her death is an incalculable loss.

2. Thomas Whately, *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare*, Second Edition, Oxford, 1808 p. 15.

> is represented by the poet as of a noble nature, as we gather not only from his own deportment, but more clearly from the esteem in which he is held by the king and others. We have a right to expect that this better nature would reappear.[1]

The question of the discrepancy between character and action in Macbeth was opened again in the first half of this century. Robert Bridges, in his paper on *The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama*, a *locus classicus* of modern Shakespearean criticism, wrote with Macbeth in mind that the Shakespearean hero is 'a man superior to his actions'.[2] Stoll, who has made his position abundantly clear in countless books, monographs and articles, wrote of the 'contrast, clear and unbroken' between both Macbeth and Lady Macbeth and their conscience.[3] To get rid of this embarrassing and seemingly impossible disparity Schücking denied Macbeth any prior greatness of soul and dismissed Lady Macbeth's famous description of her husband as an inconsistency: 'the poet for a moment misjudges his own creation.'[4] Even Middleton Murry has commented on this discrepancy between character and action.[5] These are only a few examples of critics who were struck by the peculiarity of Shakespeare's treatment.

Of course, critics differed in the aesthetic value they set on this. Some (like Bridges) saw in it a plain artistic fault. Others (like Stoll) saw in the contrast 'clear and unbroken' great use of dramatic convention, good theatre but no psychology. Others still (like Middleton Murry, who condemned Stoll's position by implication when he said that the critic should avoid 'a final acceptance of the suggestion that Shakespeare deliberately threw his human characters into violent and melodramatic situations'[6]) found some metaphysical significance in this disparity between the character and the acts: 'it strikes us rather as a mysterious control exercised by some vague and dark supernatural power.'[7]

---

1. Quoted by J. I. M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare*, London, 1949, p. 85.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. E. E. Stoll, *Shakespeare Studies*, New York, 1927, p. 92.

4. See J. I. M. Stewart, *op. cit.*, p. 57.

5. J. Middleton Murry, *Shakespeare*, London, 1936, p. 323.

6. *Ibid.*, p. 322.

7. *Ibid.*, p. 323.

I do not intend here to defend Shakespeare against Stoll or Schücking or their disciples of the historical, 'conventional' or 'realistic' school. It would be late in the day to do so, even if I wished to. The task has already been done, on the whole successfully, by Mr. J. I. M. Stewart (in 1949),[1] and even Mr. Stewart himself has been accused of doing someting like flogging a dead horse.[2] The object of this paper, however, is to draw attention to a significant feature of *Macbeth*, which has a direct bearing on this question of discrepancy between character and action, and which has hitherto passed unnoticed. What we have in *Macbeth* is not the tragedy of a noble man who has been driven by supernatural agency or by any external force to do what is patently contrary to his nature. Nor is it true, as it has recently been alleged, that Macbeth is 'one of the few highly intelligent tragic heroes'[3] or that he 'goes to his damnation with his eyes open, with full consciousness of every side of the question'.[4] The tragedy of Macbeth, and to a lesser extent of Lady Macbeth, is due to their fatal ignorance of themselves, and of their limitations. Without knowing it neither of them is capable of facing things squarely, of seeing reality in its utter nakedness. Instead they resort to half-conscious self-deception, and in so doing they place themselves in an impossible situation. Half-consciously they try to glorify the crime in their own and each other's eyes, suppressing all its hideous aspects from their consciousness. Nor could they do otherwise, for it must be admitted once and for all that with the character Shakespeare gave him at the beginning of the play a man like Macbeth could not proceed to commit the murder while being *fully* aware of its cowardly, dastardly and hideous nature. As we shall see later, it is only for one fleeting

1. In *Character and Motive in Shakespeare*.

2. M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, London, 1951, p. 93: 'The conventional stage types provided models of which Shakespeare sometimes availed himself, but attempts such as those of Professor Stoll to determine the nature of Shakespeare's characters by their theatrical pedigree were natural reactions from nineteenth-century criticism of the characters, and have by now run their course. It is nearly forty years since this type of criticism was first introduced by Schucking and Stoll, and the severe treatment bestowed upon it recently by Mr. J. I. M. Stewart seems rather like flogging a dead horse.'

3. See T.B. Tomlinson, 'Action and Soliloquy in *Macbeth*', *Essays in Criticism*, Oxford, Vol. VIII, No. 2, April 1958, p. 149.

4. Cecil D. Davies, *Essays in Criticism*, Oxford, Vol. VIII. No. 4, October 1958, p. 453.

moment that he manages to see it as it really is, and at this moment, we must remember, he immediately decides against it. He only brings himself to commit the crime when he is made to see it in an unreal, distorting colour, when, in other words, he does not see it as a murder. Even then having done it and having realized what it really is he goes to pieces at once, and if he did not have his wife beside him to take the situation in hand, he would have 'confounded' himself in his utter lack of self-control. Both Macbeth and Lady Macbeth are therefore tragically deceived in themselves, and in their ability to upset the moral order; not realizing their own limitations, they overreach themselves. Macbeth (and to a lesser degree this is also true of Lady Macbeth) only succeeds in imposing upon himself another character different from his own. Hence the relevance of the stolen garments as well as the stage imagery in the play.[1] The process of his becoming hardened in sin is simply the process of the development and gradual prevalence of this other character. The original character, however, never quite disappears, but makes its presence felt, though less frequently as the play progresses, and we are thus made aware of Macbeth's schizophrenic mind.

## II

A close and attentive reading of *Macbeth* will reveal to us at once the numerous instances of euphemism and circumlocution in it. Most of them occur in such well-known and often quoted passages that it is indeed surprising that none of the critics of this play, even those who, like Wilson Knight and L.C. Knights, attempted a close, line by line analysis of it, has tried to relate these passages to one another to show the significance of this curious phenomenon which I do not think *Macbeth* shares with Shakespeare's other plays. In what follows I shall briefly analyze only some examples and try to show what they seem to me to mean.

The following striking example of circumlocution, of not calling a spade a spade, is perhaps a good starting point. It occurs in Lady Macbeth's soliloquy after reading her husband's letter in which he informs her of his encounter with the Witches and their prophecies to him:

1. See also *The Well Wrought Urn* (London, 1949), pp. 28-36, where Mr. Cleanth Brooks points out the presence of a series of masking or cloaking images in *Macbeth*.

Glamis thou art, and Cawdor, and shall be
What thou art promis'd.—Yet do I fear thy nature:
It is too full o'th' milk of human kindness,
To catch the nearest way. Thou wouldst be great;
Art not without ambition; but without
The illness should attend it: what thou wouldst highly,
That wouldst thou holily; wouldst not play false,
And yet wouldst wrongly win; thou'dst have, great Glamis,
That which cries, 'Thus thou must do,' if thou have it,
And that which rather thou dost fear to do,
Than wishest should be undone. (I.v. 15—25)

It is as if Lady Macbeth is at this point incapable of making a direct statement. Of course, this is meant to express her great agitation and passion, but great passion alone cannot justify this involuted contorted mode of talking, this beating beside the bush, so to speak. Kittredge has already commented on the opening of this soliloquy, saying that Lady Macbeth in repeating the words of the Third Sister, 'instinctively checks herself at the word *King*, and substitutes a reticent phrase.'[1] But it is not simply because of calculation and prudence that she suppresses the word 'King'. After all, she is saying this in a soliloquy, a dramatic convention which we accept as revealing the speaker's innermost thoughts without fear of his being overheard by other characters. It is rather that Lady Macbeth herself is overwhelmed by the enormity of what she is envisaging; she cannot really face it. It is important to realize the point of circumlocution here, as this shows that when she resorts to euphemism in an attempt to persuade her husband to kill Duncan, she is not merely trying to make the crime less hideous to him only.

A similar example to this, though not so striking perhaps, occurs in Macbeth's aside, after he has heard Duncan designate his son as successor to the throne of Scotland (I. iv. 48-53). While the murder of Duncan was simply an idea in the realm of the imagination (and not a practical issue) Macbeth could afford to look it in the face and call it by its name :

1. *Macbeth*, ed. Kenneth Muir, London, 1953, 28, FN.

This supernatural soliciting
Cannot be ill; cannot be good :-
If ill, why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings.
My thought, whose *murther* yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man,
That function is smother'd in surmise,
And nothing is, but what is not. (I. iii. 130-142)

even though it would be wrong to minimize the horror that seizes Macbeth's soul, when in his attempt to unravel the complex tangle of motives, ideals and desires here he catches a fleeting glimpse of one side of himself, which he has obviously not been aware of before. The mere thought of the murder unfixes his hair and shakes his very being. But when the murder is no longer 'fantastical', he does not dare to look at it squarely, but has to express himself in a roundabout way:

The Prince of Cumberland! — That is a step
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in my way it lies. Stars, hide your fires!
Let not light see my black and deep desires ;
The eye wink at the hand ; *yet let that be,*
*Which the eye fears, when it is done, to see.* (I. iv. 48-53)

At the very moment he bids the stars hide their fires, which according to Mr. Roy Walker's sensitive comment, means that he 'would obscure the signs of nobleness in his own nature'[1], he cannot bring himself to face what he is going to do. Macbeth is not the kind of man to be afraid of shedding blood. In fact, the early description of Macbeth, in the Captain's speech at the beginning if the play (Act I, scene ii), is made deliberately bloody : he is described as carving out his passage with his brandished steel which smoked with bloody execution. When he therefore refrains from calling Duncan's murder

1. Quoted by Kenneth Muir, in his edition of *Macbeth*, London, 1953, p. 26, FN.

by its real name, it is because he is trying to hide from himself its dastardly and sacriligeous nature. Because it goes against his grain he has to blind himself to its real nature.

When we see Lady Macbeth with her husband for the first time in the play Macbeth has just arrived in the midst of her passionate outburst. She addresses him, almost in the manner of the Witches :

> Great Glamis ! Worthy Cawdor !
>
> Greater than both, by the all-hail hereafter !

and we note again that she does not or cannot mention the word 'King'. She then proceeds to tell him in what is perhaps the best known example of euphemism in the play :

> He that's coming
>
> Must be provided for; and you shall put
>
> This night's great business into my dispatch
>
> Which shall to all our nights and days to come
>
> Give solely sovereign sway and masterdom.

It has been suggested that Lady Macbeth is using here the language of diplomacy, but there is hardly any need for her to do so, since they are by themselves, with nobody standing by of whom they need by wary. The cause of Lady Macbeth's talking in this fashion is much deeper No doubt her conscious motive is to surround their murderous enterprise with a halo of grandeur so that her husband may be able to undertake it. This is the case when Macbeth decides to 'proceed no further in this business', and to win him back to her side she paints the murder to him in heroic colours, although even here I am not sure that Lady Macbeth does not herself really want to see the cowardly murder as 'our great quell' (I. vii. 73). In the former case, however, one cannot but suspect that deep down in her heart Lady Macbeth is trying to aggrandize the crime as much in her own eyes as in the eyes of her husband. Bradley was certainly right when he said : 'When she tries to help him by representing their enterprise as heroic, she is deceiving herself as much as him.'[1] Lady Macbeth is wilfully suppressing the ugly facts of the situation. The *intensity* of her desire to make her hus-

1. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, 1950, p. 367.

band king and herself a queen, precisely means her concentration on what contributes to the fulfilment of that desire and the elimination of other factors. It is a well known fact that Lady Macbeth does more violence to her nature than she can really stand. And one proof of the existence of that real wilfully hidden nature of Lady Macbeth is her need for self-deception which manifests itself in her use of euphemism and circumlocution. Her attempt not to face things squarely presupposes at least her partial awareness of the hideous nature of the crime she is contemplating, and makes her break-down in the sleep-walking scene dramatically inevitable. Lady Macbeth is by no means the 'fiend-like queen' Malcolm, and following him the eighteenth century critics thought.[1] This by now (and since Coleridge's time) is a commonplace of Shakespearean criticism. But it is not sufficiently realized how truly tragic her character is. She is tragically deceived in herself, overreaches herself and tries to impose upon herself a character which is not hers. Why else should she be frightened of facing things in their terrible reality? Her invocation to the powers of evil and to night, terrible as it is, is of a piece with her resorting to euphemism and circumlocution. It reveals a sad attempt to suppress the compunctious visitings of Nature and to stop her ears from hearing Heaven's cry, a deliberate running away from the grim facts.

Only once, before Duncan's murder, does Macbeth truly face the grim facts — in the soliloquy, in which he tries to make the issues in his mind as clear as possible, and considers his chances in this world and the next (as the imagery of the speech and the subsequent development of his character show), before taking his momentous decision. In search of solitude he runs away from his feasting guests and we overhear him while he is communing with himself, trying to make clear to himself the nature of the step he has promised to take :

> If it were done, when 'tis done, then' twere well
> It were done quickly : if th'assassination
> Could trammel up the consequence, and catch
> With his surcease success; that but this blow
> Might be the be-all and the end-all — here,
> But here, upon this bank and shoal of time
> We'd jump the life to come. — But in these cases,
> We still have judgment here; that we but teach

1. Dr. Johnson, for instance, says, 'Lady *Macbeth* is merely detested,' *Johnson on Shakespeare*, selected by Walter Raleigh, Oxford, 1946, p. 177.

Bloody instructions, which, being taught, return
To plague th'inventor; this even-handed Justice
Commends th'ingredience of our poison'd chalice
To our own lips. He's here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murtherer shut the door,
Not bear the knife myself. Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongu'd, against
The deep damnation of his taking-off;
And Pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, or heaven's Cherubins, hors'd
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind. — I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'erleaps itself
And falls on th'other — (I. vii. 1-28)

At first Macbeth cannot bring himself to call the murder by its real name: he only refers to it as 'it'. Gradually, however, he comes to a full realization of what he is planning to do. We find him using, instead of the reticent word 'it' the more definite 'assassination', although at the same time he uses the euphemistic 'surcease'.[1] The more boldly he faces the nature of the crime (with an emotionally shattering effect upon him) the more direct his language becomes, and he himself gives us all the facts of the situation which are against him. There is no self-deception here, and the soliloquy ends with his definite decision not to murder Duncan.

At this moment Lady Macbeth comes and blames him for his foolish absence. When he tells her of his decision not to commit the murder (significantly he only uses the colourless and general word 'business' when he talks to her) she rails at him, and eventually manages to make him change his mind. The means she uses, however, are directly relevant to our discussion. At first she says to him:

1. I accept here Kenneth Muir's interpretation of the word. See his edition of the play, p. 38, FN.

Was the hope drunk,

Wherein you dress'd yourself? Hath it slept since?
And wakes it now, to look so green and pale
At what it did so freely? From this time
Such I account thy love. Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour,
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting 'I dare not' wait upon 'I would,'
Like the poor cat i'th' adage? (I. vii. 35 ff.)

Note there is nothing specific here, not once is the word 'murder' mentioned, but instead we have words of general import: 'act', 'desire', 'the ornament of life' and the use of a proverb. Lady Macbeth has to use a subtle trick of accusing him of ceasing to love her — a powerful argument indeed, but strictly speaking irrelevant to the point at issue. Besides, she says, he is a coward in not daring to compass what he so strongly desires, but she does not allude to the foul nature of the means that he has to use. It is all a distortion of the realities of the situation, an accentuation of the imperial theme, and a suppression of the ignoble means. To Macbeth's objection:

Pr'ythee, peace.

I dare do all that may become a man
Who dares do more is none.

her reply is

What beast was't then,

That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would
Be so much more the man. Nor time, nor place,
Did then adhere, and yet you would make both:
They have made themselves, and that their fitness now
Does unmake you. I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn
As you have done to this.

in which she proceeds in reversing values and distorting reality. But, we must note, she does not say it is more manly to commit a murder. In fact she does not mention the word yet, it would be inopportune to do so. At this stage it is still simply 'this enterprise'; she even makes of it a question of honour. Macbeth has promised to do 'this', and it is only manly to keep his promise. Now that it has become an issue of honour Lady Macbeth can afford to be violent. When one's honour is at stake even a woman should not hesitate to dash her own baby to the ground, if need be. Macbeth, whom we have seen even towards the beginning of the play 'yield to that suggestion', only needs to be told that it is a question of honour : he has to keep his oath after all! The battle is half won by Lady Macbeth. But supposing they fail to murder the king, asks Macbeth, from which his self-deception becomes only too apparent. Macbeth hates to murder Duncan, but he has promised to do so. The ignoble nature of the crime only has to disappear behind this façade of honour for Macbeth to overlook it; but it is not even real honour, since he soon shows that he is concerned about chances of success and failure:

*Macb.* If we should fail ?

*Lady M.* We fail ?

But screw your courage to the sticking-place
And we'll not fail. When Duncan is asleep
(Whereto the rather shall his day's hard journey
Soundly invite him), his two chamberlains
Will I with wine and wassail so convince,
That memory, the warder of the brain,
Shall be a fume, and the receipt of reason
A limbeck only : when in swinish sleep
Their drenched natures lie, as in a death,
What cannot you and I perform upon
Th'unguarded Duncan ? what not put upon
His spongy officers, who shall bear the guilt
Of our great quell ?

It is all too easy. And lest Macbeth should at all have 'compunctious visitings of nature' with regard to the two miserable chamberlains, Lady Macbeth deliberately runs them down : they are only despicable creatures who do not deserve much pity, they are 'spongy officers', and 'their' *drenched* natures lie in *swinish* sleep. At the same time the

crime is again euphemistically called 'our great quell'. Lady Macbeth is here using the heroic language of war with her husband who is an army general. In this mood of self-deception Macbeth only too readily swallows the lie; he exclaims in utter admiration of his 'warlike' wife;

> Bring forth men-children only!
> For thy undaunted mettle should compose
> Nothing but males.

He chimes in with her and refers scornfully to the two chamberlains as 'those sleepy two of his own chamber'. He ends by describing the murder, which deep in his heart he knows to be base and against order on every level, as a feat, i.e. a heroic deed of valour:

> I am settled, and bend up
> Each corporal agent to this terrible feat.

While Macbeth is murdering Duncan Lady Macbeth appears on the stage to tell us that she has had to bolster up her spirits by drink, and that her husband is 'about it', and lets slip the words, which have been taken by critics to indicate that essentially she is only too weak and human:

> Alack! I am afraid they have awak'd,
> And 'tis not done:— th'attempt and not the deed
> Confounds us. — Hark! — I laid their daggers ready;
> He could not miss'em. — Had he not resembled
> My father as he slept, I had done't (II. ii. 9 ff.)

'He is about it', 'tis not done', 'th'attempt and not the deed confounds us', 'I had done't'. Why the use of the pronoun 'it', and the general verb 'to do'? Doesn't this serve the same purpose as euphemism in that it is an attempt to hide the real nature of things? Doesn't it reveal her fear of calling the thing by its real name? Precisely at this moment when Lady Macbeth is thinking of the resemblance between old Duncan and her father, and forcing herself not to face the reality of what her husband is doing, Macbeth enters in a state of complete lack of self-control, staggering and his hands besmeared with blood. As has often been noticed, she calls him for the first and last time in the play by the simple and homely words, 'My husband!'. Looking at his face she realizes for a second the extent of the horror of the crime. Terror-stricken he only has these words to tell her, 'I have done the deed.'

In fact, the use of the vague and conveniently concealing verb 'to do' and its derivatives is, like euphemism and circumlocution, a significant feature of this play. The opening of Macbeth's soliloquy :

> If it were done, when 'tis done, then 'twere well
>
> It were done quickly.

has already been commented on. At the conclusion of the air-drawn dagger soliloquy he says 'I go and it is done.' 'These deeds must not be thought After these ways; so it will make us mad,' says Lady Macbeth to her husband, and when she tells him to take back the daggers to the room he says

> I'll go no more :
>
> I am afraid to think what I have done ;
>
> Look on't again I dare not.

When she bids him not to be 'lost so poorly in your thoughts' he replies :

> To know my deed, 'twere best not know myself.

Macbeth is obviously frightened of facing his deed, of calling it by its real name. In her attempt to draw her husband out of his loneliness and gloom Lady Macbeth says, 'what is done is done', words which will take the ironic form of 'what's done cannot be undone' in her sleep-walking scene. These are only a few examples chosen at random.

After the murder of Duncan we notice that the instances of euphemism and circumlocution become less and less frequent until they almost disappear. The difference between Macbeth's attitude to the murder of Duncan and to that of Banquo is only too clear. But we might do well to contrast the two soliloquies in which he tries to clarify the issues in his mind in relation to the murder of both men. Compared to the 'If it were done... 'soliloquy, the second soliloquy beginning with

> To be thus is nothing, but to be safely thus: (III.i.47-71).

Is a straightforward account of the situation, there is neither circumlocution nor euphemism here, for Macbeth has no need for them now. He can afford to refer directly to the 'murder' of 'the gracious Duncan'. Now

he knows that he has sold his precious jewel to the common enemy of man. He even derives 'comfort' from the knowledge that his victims are 'assailable'. Besides the one or two examples of euphemism we find after the murder are of a different nature from those that occur before. Both Macbeth and Lady Macbeth have by now known the worst; they have seen what true murder is and so there is no more cause for fear of using the right word. The forbidden action is no longer forbidden; it is no longer a taboo. When, for example, Macbeth asks the Murderer in the banquet scene, 'But Banquo's safe?' it is not, one feels, because he is frightened of using the right word, but because he has become much harder now, because, in fact, he is talking the same language as the First Murderer, who in reply to Banquo's innocent remark about the weather:

> It will rain to-night.

says, while assaulting him,

> Let it come down. (III.iv.16)

Now Macbeth can afford to say at the close of the banquet scene:

> We are but young in deed.

Macbeth grows up in sin. The character he has imposed upon himself predominates. Self deception has done its work and there is no further need to resort to euphemism or circumlocution. He can now look murder in the face unflinchingly. He can describe himself with brutal frankness, saying:

> I am in blood
> Stepped in so far, that, should I wade no more
> Returning were as tedious as go o'er. (III.iv.135-7)

## III

We have seen the dramatic function of euphemism and circumlocution in *Macbeth* in the way they define the attitude of both Macbeth and Lady Macbeth to the murder of Duncan. We may now push our examination of this feature of the play a bit further to see if it has at the same time any other significance.

In the first place we notice that Shakespeare has made the Witches speak a similar kind of language. By making Macbeth and Lady Macbeth refrain from naming things Shakespeare seems to hint at a close relation between the human and the supernatural, between the evil in Macbeth and Lady Macbeth and the evil of the Witches. The link between the words of the Witches:

> Fair is foul and foul is fair,

and Macbeth's first words:

> So foul and fair a day I have not seen.

has already been noticed by critics. Lady Macbeth's invocation to the powers of evil is well known:

> Come, you Spirits
>
> That tend on mortal thoughts, unsex me here,
> And fill me, from the crown to the toe, top-full
> Of direst cruelty! make thick my blood,
> Stop up th'access and passage to remorse;
> That no compunctious visitings of Nature
> Shake my fell purpose, nor keep peace between
> Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
> And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
> Wherever in your sightless substances
> You wait on Nature's mischief! Come, thick Night,
> And pall thee in the dunnest smoke of Hell,
> That my keen knife see not the wound it makes,
> Nor Heaven peep through the blanket of the dark,
> To cry, "Hold, hold!" (I. v. 40-54)

Lady Macbeth here is virtually asking to be possessed by the devil. Her invocation to night is in a sense the invocation which witches and conjurors used to make to raise spirits, and is strongly reminiscent of another invocation to night that occurs in a scene in a much earlier play, in which the germ of Lady Macbeth in Shakespeare's mind, the Duchess of Gloucester, gets a witch and a conjuror to help her realize

her ambition.[1] As Miss Bradbrook says, 'In her invocation to the spirits "that tend on mortal thoughts" Lady Macbeth offers them her breasts to be sucked and invites them to take possession of her body; this was as much as any witch could do by way of self-dedication.'[2]

To show that Macbeth and Lady Macbeth have been so strongly possessed by the evil of the witches, it is not unlikely that Shakespeare made them speak a language which in some ways is reminiscent of the witches' language. Nor is this an unusual dramatic procedure in Shakespeare : in *Othello* we have seen how the hero is made to speak in Iago's idiom once his mind has been poisoned by him. We notice, for instance, that the First Witch says, 'I'll do, I'll do and I'll do' (I. iii. 10), without indicating the name of what she is going to do. Similarly, when Macbeth seeks the Witches and asks them what they are doing, they all reply, 'A deed without a name' (IV.i. 48). In the same way, of his intended plot against Banquo's life Macbeth tells his wife (III. ii. 40 ff.)

Ere the bat hath flown

His cloister'd flight, ere to black Hecate's summons
The shard-born beetle, with his drowsy hums,
Hath rung Night's yawning peal, there shall be done
A deed of dreadful note.

*Lady M.* What's to be done ?

*Macbeth* Be innocent of the knowledge, dearest chuck,

Till thou applaud the deed.

This is immediately followed by his witch-like invocation to night :

---

1. *Second Part of Henry the Sixth*, I. iv. Before Bolingbroke, the conjuror, performs the necessary ceremonies for the raising of the spirits, he invokes the night in these lines :

Deep night, dark night, the silent, the silent of the night,
The time of night when Troy was set on fire;
The time when screech-owls cry and ban-dogs howl
And spirits walk and ghosts break up their graves.
That time best fits the work we have in hand. (I. iv. 19-23)

2. M. C. Bradbrook, 'The Sources of *Macbeth*', *Shakespeare Survey*, No. 4, C.U.P., 1951, p. 43.

Come, seeling Night,

Scarf up the tender eye of pitiful Day,
And, with thy bloody and invisible hand,
Cancel, and tear to pieces, that great bond
Which keeps me pale — Light thickens, and the crow
Makes wing to th'rooky wood;
Good things of Day begin to droop and drowse,
Whiles Night's black agents to their preys do rouse.

in which he identifies himself with Night's black agents.

Secondly, the reluctance or inability to call a terrible thing by its real name, which is after all what lies behind euphemism and circumlocution, reveals an 'ingrained fear of the right word, a belief, that is, in a more or less supernatural power immanent in the word itself'[1], and it is this power which is used in magic and witchcraft. It is essentially a habit of the primitive mind.[2] In *Macbeth*, more than in any other tragedy by Shakespeare, language plays a mysterious role indeed. The tragedy itself, with its theme of deceptive appearance, is based upon the ironic equivocation in the words of the Witches. Birnam Wood moves and does not move; Macduff was and was not born of woman. We get the incantations of the Witches. The nocturnal atmosphere of the play seems to be partly due to both Macbeth and Lady Macbeth's invocations to night. At a deeper level of reading one feels that night sets in in response to their passionate prayers. Witness how many scenes in Macbeth take place at night. The powerful and mysterious effect of words is seen in other things too. Words seem to acquire an independent existence and reality that terrifies the characters; they haunt them and keep on reverberating and echoing in their minds. They hold an insidious fascination for them from which they cannot escape. The greeting of the Three Witches to Macbeth, in which they call him by his threefold title, is taken up by Lady Macbeth, and repeated in her soliloquy (as if by invoking them she will see them translated into instant reality), then hurled back at Macbeth when he returns from the wars, and it is lodged in his mind until it is ironically

1. Otto Jespersen, *Mankind, Nation and Individual*, From a Linguistic Point of View, London, 1946 p. 167.

2. See C.K. Ogden and I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, London, 1952, Ch. 2.

resuscitated after the murder and it resounds in the whole castle, bringing down shame and damnation on his head. Significantly enough, we notice that in the last instance 'the King' or what he has been promised, is missing : it is only Glamis and Cawdor prophesying that poor, bare Macbeth shall sleep no more.

*Macbeth.* Methought I heard a voice cry, "Sleep on more !
Macbeth does murder Sleep," — the innocent Sleep;
Sleep, that knits up the ravell'd sleave of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great Nature's second course,
Chief nourisher in Life's feast,—

*Lady M.* What do you mean ?

*Macbeth.* Still it cried, "Sleep no more" to all the house;
"Glamis hath murther'd Sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more" (II. ii. 34 ff.)

Names, too, seem to carry with them certain qualities, even primordial curses. By being called Cawdor Macbeth has taken over from the previous owner of the name not only the title, but also his treachery and deceit. Ironically we are told that what Cawdor has lost 'noble Macbeth hath won' (I. iii. 69).

The atmosphere of *Macbeth* is, as critics have noticed, dark and mysterious. In it there is 'a strong sense of mystery and irrationality',[1] 'the uncertainty of what is real'.[2] The dividing line between reality and unreality is blurred: as Macbeth himself says 'nothing is but what is not' (I. iii. 142). Macbeth sees visions before the murder and hears voices after it. As has been remarked, he seems to be in a nightmarish state while he is committing the murder. In a word, the experience Shakespeare treats in this play belongs to the darkest and deepest recesses of the mind. Not only does he place the events in the ancient past, but the themes of the play are strikingly elemental : the fascination and terror of the shedding of blood, fear, sleep and food, man confronting the irrational both within himself and without. There is a strangely primitive atmosphere which permeates the whole play, and which has not

1. G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, O.U.P., 1937, p. 159.

2. Theodore Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man*, New York, 1942, d. 158.

been duly emphasised by the critics. Yet it is precisely this dark and primitive atmosphere that accounts for the profoundly moving effect that the play has upon us, for its drowning of the dykes that separate man from man, to use Yeats' phrase. *Macbeth* appeals to us at a very deep level of our consciousness which is not amenable to logical elucidation and analysis. Words in it evoke the most subliminal states of mind, the uncharted regions of the conscious, or rather the subconscious. Those critics who, like Hardin Craig and Roy Walker, see a religious and a specifically Christian and medieval significance in the play may be right. Yet in *Macbeth* Shakespeare seems to go beyond what is specifically religious. His imaginative conception of the murder (and of the experience of Macbeth and Lady Macbeth) is so profound that what we feel about the crime is not just the usual horror at the breaking of the second commandment, but the more mysterious and terrifying horror at the violation of a primitive taboo[1]. The result is that the primitive man that lurks deep in our being is touched while we are reading or watching it[2]. Macbeth's ambivalent feelings towards the murder of Duncan are an expression of the ambivalent primitive attitude to the taboo : the basis of a taboo, says Freud, 'is a forbidden action for which there exists a strong inclination in the unconscious'.[3] In spite of the specifically religious and Christian imagery in the play, and in spite of Macbeth's explicit statement that he has sold his eternal jewel to the common enemy of man, what Macbeth suffers from after the murder of Duncan (and Banquo) is more like what Freud calls a 'taboo conscience', or a 'taboo sense of guilt', which the primitive man experiences after violating a taboo. The punishment which primitive races fear for the violation of a taboo usually takes the form of a serious disease or death.[4]

---

1. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, Translated by A. A. Brill, London, 1939, p. 71 : 'It seems that the commandment, Thou shalt not slay, which could not be violated without punishment, existed also among these sava es, long before any legislation was received from the hands of a god.'

2. *Ibid.*, p. 116 : 'The analysis of dreams of normal individuals has shown that our own temptation to kill others is stronger and more frequent than we had suspected, and that it produces psychic effects even where it does not reveal itself to our consciousness.'

3. *Ibid.*, p. 61.

4. *Ibid.*, p. 113.

Macbeth is punished by fear and insecurity, by the loss of sleep and by the inability to enjoy his food :

> But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer,
> Ere we will eat our meal in fear, sleep
> In the affliction of these terrible dreams,
> That shake us nightly. (III. ii. 16-19)

and towards the end of the play we learn that he, no less than his wife, suffers from a 'mind diseased' (V. iii. 40). Lady Macbeth's disease proves fatal; while that of Macbeth spreads to the whole realm: addressing the Doctor he says :

> If thou couldst, Doctor, cast
> The water of my land, find her disease,
> And purge it to a sound and pristine health,
> I would applaud thee to the very echo,
> That should applaud again. (V. iii. 50-54)

thus evoking in our minds the archetypal image of the sick king whose land is under a curse, but here, as in the case of Sophocles' King Oedipus, the curse is the result of the king's own act.

The world of *Macbeth* shares so many of the features of the primitive world of the taboo. Apart from Macbeth's own violation of the taboo in his murder of Duncan, there is the priest king in the figure of King Edward who has the power to cure scrofula (the King's Evil) by his healing touch.[1] The 'gracious Duncan' is almost sanctified :

> Most sacrilegious Murther hath broke ope
> The Lord's anointed Temple, and stole thence
> The life o' th' building ! (II. iii. 68-70)

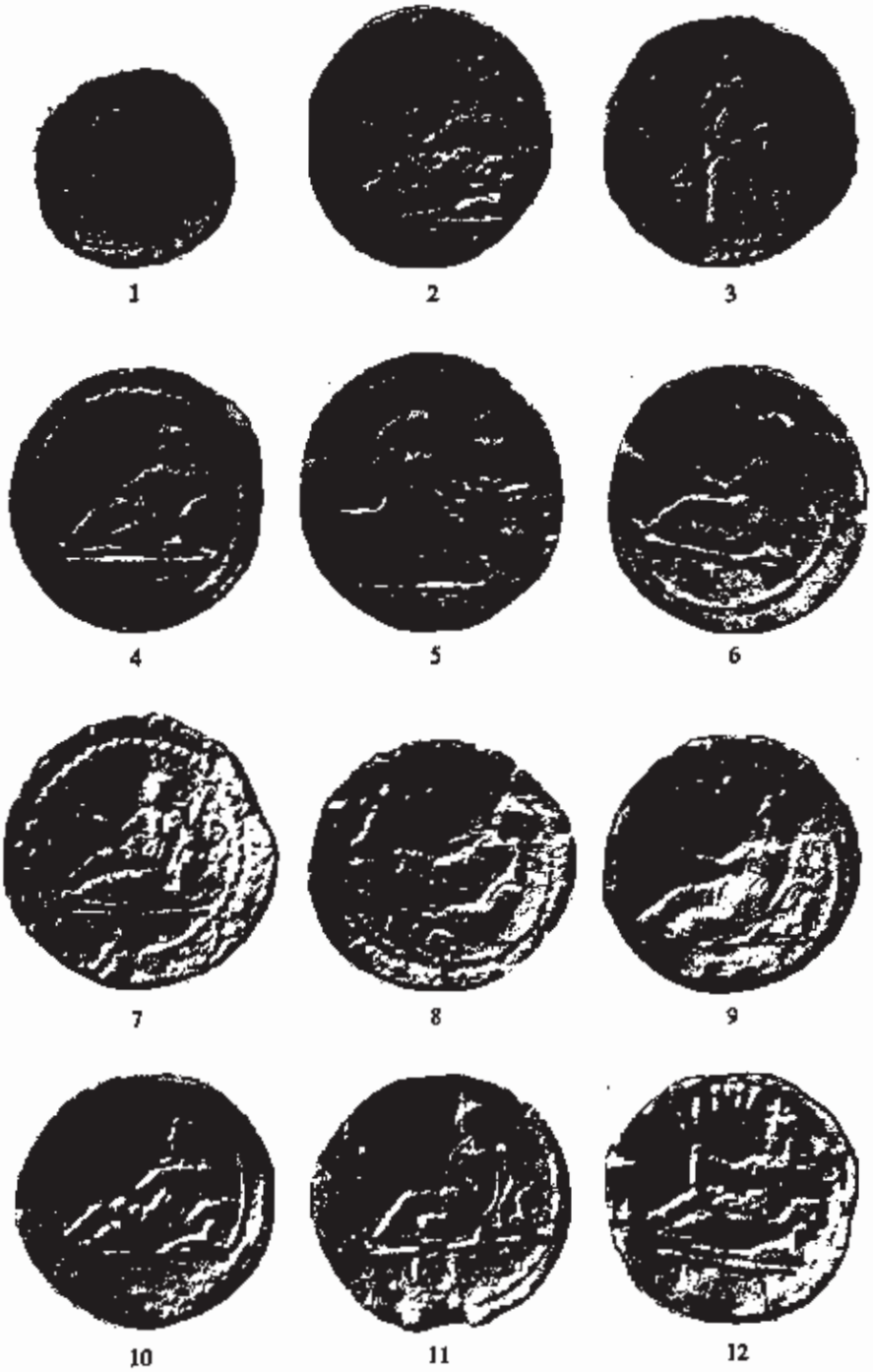
says Macduff. We also get the infectious power of the taboo of Macbeth, his 'contagious example'[2] in the temptation of Banquo. Besides, there is the ceremonial action of purification which the person, who has violated the taboo, feels compelled to perform (or the 'obsessive act' of the similar case of 'compulsion neurosis' according to Freud)[3] in

---

1. Freud, *op. cit.*, p. 76

2. *Ibid.*, p. 66

3. *Ibid.*, p. 56 : 'The most common of these obsessive acts is washing with water (washing obsession).'


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

13

14

15

16

17

18

19

20

Lady Macbeth's obsessive act of washing her hands which we see in the sleep walking scene. Lastly, there is the primitive fear of the spirit of the slain : upon Macbeth's mentioning Banquo's 'name' in the banquet scene, Banquo's spirit or ghost returns and strikes terror in his soul:

> Approach thou like the rugged Russian bear,
> The arm'd rhinoceros, or th'Hyrcan tiger;
> Take any shape but that, and my firm nerves
> Shall never tremble : or, be alive again,
> And dare me to the desert with thy sword;
> If trembling I inhabit then, protest me
> The baby of a girl. Hence, horrible shadow !
> Unreal mock'ry, hence ! (III. iv. 99-106)

Macbeth, the army general, 'Bellona's bridegroom' and 'Valour's minion' who unseamed his enemy from the nave to the chops (I. ii.), is too terrified to look at the spirit of his victim. All these elements combined tend to create the archaic atmosphere of the play. To the building up of this atmosphere, however, language contributes no small part. That the attitude of Macbeth and Lady Macbeth to the murder of Duncan is fundamentally a 'primitive' attitude can be seen in their use of euphemism and circumlocution no less than in their general conduct in the play. This is perhaps the ultimate significance of this curious feature in *Macbeth*. It may explain to us part of the irrational atmosphere of this truly great play. That this is not an entirely fantastic theory may be borne out by the following words by Otto Jespersen. In circumlocutions, he says,

> one may assuredly see an outcome of the fear of the naked word, an after-echo of the view held by savage tribes that a name is something with a real existence outside humanity, something possessing power, so that the way to escape evil consequences is not to use the plain word for anything bad or dangerous. . . . We shall never thoroughly understand the nature of language, if we take as our starting point the sober attitude of the scientifically-trained man of today, who regards the words he uses as means for communicating,

or maybe further developing, thought. To children and savages a word is something very different. To them, there is something magical or mystical in a name. It is something that has power over things and is bound up with them in a far more intimate manner than we are wont to imagine. [1]

1. Otto Jespersen, *op. cit.*, p. 169

# EUTHENIA*

## AN ILLUSTRATION OF IMPERIALISTIC PROPAGANDA

*By*

SAMY SHENOUDA

The coinage of Alexandria from 30 B.C., when the Romans took over the rule of Egypt from the Macedonians, until A.D. 297, the close of the Alexandrian mint, displays a great number of abstract personifications that were related to the Greco-Egyptian pantheon and that were used for religious, social or economic propaganda. This paper deals with Euthenia, who was the most popular personification connected with the wheat of Egypt. She is an illustration of how the Roman Emperors adopted and encouraged such compound culture of Egyptian and Greek elements and brought it up after their own fashion and in such a way to suit their own interests in Egypt.

### 1

Euthenia's mame is derived from the Greek verb, εὐθενεῖν, which means to thrive and to flourish, for animals and plants. The noun, ἡ εὐθένια, meant in the classical period, welfare, prosperity and abundance, or good physical condition. Later as can be shown from a second century inscription. (B.G.U. 649. 16), it meant, supply or provisioning.

---

* This paper is but a fragment of a larger work dealing with *Abstract Personifications on the Alexandrian Coins*, which the author is compiling at present. Somewhat modified it was first read at the third Summer Seminar in Numismatics which was held by the American Numismatic Society at its museum In New Yourk. (*Numismatic Literature*. No. 29, October, 1954, pp. 170—71). As an introduction to the study of the coinage of Alexandria, Professor Harald Ingholt, spoke about the meeting of cultures and religions as displayed on the Egyptian coins. "The main elements," said he, "are the Egyptian culture, the Greek culture and the influence of Rome". Mr. Edward F. Wente, of the Oriental Institute, Chicago, was able to sift out some of the Egyptian elements, the main feature of the isolation of the Egyptian coinage from the rest of the Roman Empire.

For both Euthenia's physical appearance and attributes, we have selected three coins bearing her name. The first coin, (No.I), was struck in Alexandria in the twelfth year of the rule of Claudius, (A.D. 51/2), and shows on the reverse a female-bust wreathed with wheat and adoring her breast with two ears of wheat. The second coin, (No.2), issued in Alexandria in the second year of Antoninus Pius' rule, (A.D. 138/9), represents Euthenia reclining, with her left elbow resting on an Egyptian sphinx. She wears a chiton and an himation which she helds to form a pouch in which she carries fruit. She also holds a lotus flower in her left hand and two ears of wheat and two poppies in her right hand. This time her crown-wreath of wheat is mounted with the Egyptian royal symbol, the uraeus. The third coin, (No.3), which was in circulation in Egypt in the twenty-third year of the rule of the same emperor, (159/60), represents her standing, with her right leg slightly bent forward. She turns her face towards the bent leg and is looking at two ears of wheat in her right hand. At her feet there is a bushel which is overfilled with wheat.

Changes in minor details and in her attitude are apt to be found as a result of her long appearance on the coins of Alexandria and also due to certain changes in her career and function. We have selected coins, (Nos.4—13), representing her reclining, to show some of these changes. Most characteristic among them is the last coin, (No.13), which was struck in Alexandria in the seventh year of the rule of Antoninus Pius, (A.D.143/4). Here Euthenia is represented holding the sistrum, the musical instrument of Isis, the Egyptian goddess. This sistrum together with the uraeus, (see coin No.2), bring the Greek deity into the Egyptian pantheon. It is, however, not easy to establish any general rule or to follow a fixed chronology regarding such changes. Although all the coins are dated, a very small fraction of the coinage that was in use, has come down to us.

Nevertheless, three main events seem to have taken place in Euthenia's career since her appearance on the coins of Alexandria as a minor Greek personification. These events are illustrated on the reverse of the coins, (Nos.14—20).

The first event is the deification of Euthenia. The way to this great and important event seems to have been paved by representing her together with minor Greek deities such as Eirene, the goddess of peace. Then, as an independent goddess, she appears seated alone on

a throne. Coin, (No.14), from the fifth year of the rule of Antonninus Pius, (141/2), represents Euthenia seated on a throne with a high back, crowned with wheat and holding a sceptre in her left hand and two ears of wheat in her right hand. The inscription which reads, "*Εὐθενίᾳ θεᾷ*", (to goddess Euthenia), confirms her new status.

Thus raised to the rank of a goddess, she was allowed to appear on the same level with Demeter, the supreme Greek goddess of the earth, fertility and vegitation. On coin, (No.15), from the seventeenth year of the rule of Trajan, (A.D.113/4), Euthenia, to the right, appears with her crown of wheat, holding up two ears of wheat in her right hand and supporting her left elbow on a column. Demeter, to the left, is represented wearing a bushel-like-crown, resting her right hand on a long torch and holding down in her left hand two ears of what. This, likewise, paved the way to her recognition as being even more important than Demeter herself, which is the second main event. On coin, (No.16), also from the seventeenth year of the rule of Trajan, Euthenia is represented enthroned, while Demeter stands.

The third event in her career is her association with Nilus, the old god of the river Nile. This event became subject of all the methods of publicity available at that time: sculpture, painting, engraving, moulding and above all litterature, were mobilized to celebrate this event. On the coins of Alexandria, beside the efficient type of *jugate* busts of Nilus, crowned with lotus-buds, and Euthenia, crowned with wheat, there appeared also other types which reflect the creative ability of the Alexandrian artist. Coin, (No.17), from the eighteenth year of the reign of Trajan, (A.D.114/5), for example, represents Nilus and Euthenia in half-length figures rising from the water: the god is turned to the left, crowned with lotus-wreath, his himation flowing over his left shoulder and carrying a papyrus reed in his left hand; the young goddess, crowned with the uraeus between ears of wheat, is turned towards him. This mythical representation undoubtedly prepared the way to her recognition as *épouse* of the old god. Consequently, coin, (No.18), which was struck in Alexandria in the eighteenth year of the rule of Trajan, (133/4), shows the Nile god seated on a rock, where a crocodile is climbing, and holding a reed in his right hand and a cornucopia in his left hand. Facing Nilus, stands Euthenia crowned with the uraeus and holding a sistrum and ears of wheat. A pastoral scene, characteristic of the Alexandrian art, is represented on coin, (No.19), which was struck in the eighteenth year of the rule of

Trajan, (114/5). Here Nilus and Euthenia are represented *en promenade:* Nilus, carrying a cornucopia and walking, is followed by Euthenia who in a cute gesture tries to touch his head with her right hand.

But once more, as a result of her popularity, Euthenia took over the functions of the old god himself as responsible for the flood of the Nile and for irrigation. On coin, (No.28), from the second year of Trajan, (98/9), she appears sitting on a sphinx, crowned with wheat, and ureaus and holding a sceptre in her left hand. Sixteen infant genii are represented jumping around her. These are the spirits behind the rising of the water of the Nile and which, according to Pliny, were held responsible for the starvation or security, delight and pleasure of the Egyptians

## II

The coinage of Alexandria, therefore, is the main reference to such a study as that of the history of Euthenia. From the description of the few coins which we selected, it is obvious that Euthenia,a goddess with a crown-wreath of wheat and holding ears of wheat in her hand, is the abstract personification related to the productivity of the earth especially the wheat. This is more so, since she was associated with the goddess Demeter and the god Nilus. The importance attached to her seems to be natural in a country where agriculture has always been the main revenue, thanks are due to the river Nile which has never failed to provide Egypt with its annual supply of mud and water.Coins,as tokens of wealth, were also used as tokens of gratitude towards those powers who were thought to be behind that wealth,and that was simply by depicting their personified immages on the coins.That is why such a large variety of the great number of gods and goddesses is found on the coinage of Alexandria:Serapis,Isis,Nilus,Demeter, Triptolemus,the Snake goddess,Modius,*etc.* If we analyze this mixture of Greek and Egyptian deities,we conclude that all its members,with very few exceptions,form one group that was concerned with wheat,the main product of Egypt at that time.Demeter,the veiled mother Earth could have been at the head of that group,Nilus was always responsible for the welfare of the country,Triptolemus was the hidden power behind sowing,Ploutus and Modius were the spirits of rich harvest,and many others,could have formed the whole group of deities and powers behind the mystery of producing wheat. This means that as far as Egypt and her wheat were concerned,there was no place among the already existing deities for a

new one like our Euthenia. However, we have seen how she was squeezed as a simple personification to become one day the chief of the whole group and to have the main functions of both Demeter and Nilus.

Now the following question may be raised:who was the force behind the promulgation of the Euthenia'a types,and why ?

In order to understand this question,a quick look at the history of coinage in Egypt before the period under consideration will be helpful and will also show how sensitive coins can be towards the various changes and above all political ones. The introduction of coinage, by itself, marks the most important change in the history of Egypt. As an entirely independent power under the supreme rule of its devine Pharaohs, barter was practised as the traditional method of trade. With the influence of its gods, Egypt was able to receive its need of timber for building activities,bitumen and incenses for mumification, *etc.*, in a way of gifts and offerings to the gods. With its friendly attitude towards the other nations, she used to send them, in a royal manner, wheat, gold and other products. This last policy can be illustrated by the known letter of king Tshratta, king of Mitanni, to Amenhotep III, pharaoh of Egypt in the years 1411-1375 B. C., in which he writes,"...., so let my brother send more gold than my father received, for in my brother's land gold is as common as dust."

But once Egypt lost her independence and no longer was able to stand neutral towards the various imperialistic attempts, coinage became essential for her external foreign relations and consequently for her internal dealings. The right of coinage remained exclusively in the hands of the foreign rulers. So, what we expect to find represented on the coins are those things which reflect the attitude, the feelings, the ideas or rather the policy of each ruler towards Egypt. The Persian coins, which were struck when Egypt was conquered by Cambyses in 525 B.C., show the Persian king driving a quadriga, a chariot with four horses abreast, while the Egyptian king,wearing his crown, follows on foot. The hopes of the Persian king to bring all the oriental kingdoms under his sway and to subjugate their kings are,indeed,very clearly expressed on the coins.

Likewise, the types of the coins of the Ptolemies are symbols of the basic elements of their general policy, namely, their divine right to the throne of Egypt, their wealth and their power. Their portraits always appear on the obverse of their coins. On the reverse there are

one or two eagles, symbol of the royal power, simultaneously with one or two cornucopiae bound together with the royal diadem, symbol of wealth and divinity. The history of the Ptolemies in Egypt started, in our opinion, to be monotonous after the third or the fourth ones. A good illustration of the nature of that period is found in the coins which also became a sort of repetition.

This last phenomenon may be explained paycologically : by that time the Ptolemies were idly watching Rome expanding her rule and power, while it was quite expected that sooner or later Egypt had to be added to the growing Roman empire. Beside the wealth and the strategic position of Egypt, there was always her wheat which was very much needed for the nourishment of Rome. However, it was not before almost two centuries of direct and indirect interference in both the internal and the foreign affairs of the Ptolemies, of which the last act was the dramatic death of Antony and Cleopatra, that Augustus declared Egypt a private province together with its wheat a tribute and a free revenue to the people of Rome. This event was quickly reported on the coins : ears of wheat reappeared on the Alexandrian coins followed by the representation of the whole group of the deities who were concerned with agriculture, and above all with the new phenomenon of the wheat tribute personified under the disguising name of Euthenia: wealth and abundance. This proceding fitted very well with the ancient Egyptian thought, besides, it was required in dealing with people who put religion on top of everything and who were able to make wonders through their faith. The new ruler, Augustus, who encouraged religion of any sort and the worship of all deities with whom he liked always to be linked, approved of the new goddess Euthenia and his path was followed by the other emperors too. However, this was done for the benefit not of the Egyptians but of the Romans alone. This time, unlike any other time, the ruler was living neither in Upper nor in Lower Egypt, nor was he living in Alexandria, *ad Ægyptum*, but he was living in Rome where the sacred tribute had to be shipped and distributed among the Roman populace almost gratis. This distribution of the wheat was personified by a female deity named Annona. Though, physically speaking, she may be mistaken for Euthenia, her functions are quite different as can be seen from the coins that were in circulation in Rome at that time. She was always represented either distributing or reckoning the amount of wheat that had been sent from Egypt. Annona's status in Rome remained unchanged, "the personification of the care of the Emperor to provide his people with food", while Euthenia

in Alexandria passed through a long career to become one day the chief deity, or in true sense, for the wheat tribute to be the main, if not the sole, interest of Rome in Egypt.

The culminating period of Euthenia's activities, as we have seen from the dates of the coins described above, is the reigns of Trajan, Hadrian and Antoninus Pious, roughly the whole second century. That was the time when "the Roman empire reached its maximum in territorial extent, in population and in material prosperity", which was undoubtedly at the expense of a province like Egypt. Actually the Romans reached the point of exhausting Egypt to such an extent that from the end of Antoninus' reign complaints from the preassure of taxation are heard, while the farmers started to abandon their farms. Consequently, in the year A.D. 217, the first sign of decline in the wheat tribute appeared when Caracalla accepted the substitution of gold to a part of the Egyptian wheat. From that time on, Euthenia appeared on the coins retaining the type of *jugate* busts of Nilus and Euthenia, which remained unchanged until almost the close of the mint of Alexandria by the order of Diocletian in A.D.295.

## SELECTED BIBLIOGRAPHY


Johnson, Alan Chester, *Egypt and the Roman Empire*, Ann Arbor, 1951.

J. G. Milne. *A history of Egypt under the Roman Rule*, London, 1924.

Taubenschlag, R. *The Law of Greco - Roman Egypt in the Light of the Papyri*, vol II, Warsaw, 1948, pp. 88 ff.

Toynbee, J. M. C. *Roman Medalions*, *New York*, 1944.

E. V. Breccia, *Alexandria ad Ægyptum*, (English translation) Bergamo, 1922, pp. 297-314

M. G. Dattari, *Numi Augg. Alexandrini*; *Catalogo della collectione G. Dattari*, Cairo, 1901.

J. G. Milne, *Catalogue of the Alexandrian Coins in the Ashmolean Museum*, Oxfod, 1933.

R. S. Poole, *Catalogue of the British Museum, Alexandria and the Nomes*, 1892.

J. Vogt, *Die Alexandrinischen Munzen*, 2 vols, Stuttgart, 1924.

J. G. Milne, "Greco - Roman Leaden Tesserae from Abydos", *Jurnal of Egyptian Archaeology*, I, pp. 93 - 95.

"Pictorial coin - types at the Roman mint of Alexandria, *J. E. A.* vol. 29, 1943 pp. 63 - 66, pl.

E. T. Newwell, *Two Recent Egyptian Hoards - Delta and Kenah*, 1927.

Shirley, H. Weber, *An Egyptian Hoard of the Second Century A. D.*, 1932.

## Sources of the Coins

B. = R. S. Poole, *Catalogue of the British Museum, Alexandria and the Nomes*, (1892).

D. = M. G. Dattari, *Numi Aug. Alexandrini; Catalogo della collezione G. Dattari*, Cairo, 1901.

M. = J. G. Milne, *Catalogue of Alexandrian Coins in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1933.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | B. 178 | Claudius | Year, 12 |
| 2. | D. 1162 | Antoninus Pius | Year, 2 |
| 3. | D. 2552 | Antoninus Pius | Year, 23 |
| 4. | B. 483 | Trajan | Year, 20 |
| 5. | B. 484 | Trajan | Year, 13 |
| 6. | B. 799 | Trajan | Year, 5 |
| 7. | D. 888 | Trajan | Year, 19 |
| 8. | D. 881 | Trajan | Year, 16 |
| 9. | M. 1476 | Hadrian | Year, 19 |
| 10. | M. 1610 | Antoninus Pius | Year, 2 |
| 11. | D. 1699 | Antoninus Pius | Year, 2 |
| 12. | D. 2561 | Antoninus Pius | Year, 2 |
| 13. | B. 2564 | Antoninus Pius | Year, 7 |
| 14. | D. 1161 | Antoninus Pius | Year, 5 |
| 15. | D. 840 | Trajan | Year, 17 |
| 16. | B. 488 | Trajan | Year, 17 |
| 17. | D. 1809 | Trajan | Year, 18 |
| 18. | D. 1811 | Hadrian | Year, 16 |
| 19. | B. 477 | Trajan | Year, 18 |
| 20. | B. 485 | Trajan | Year, 2 |