

Roger Martin du Gard

Autor(en): **Mertens, Eva**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1929)**

Heft 11

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759855>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Roger Martin du Gard

von Eva Mertens

Eine seit Jahrzehnten überlieferte und in Lehrbüchern niedergelegte These will uns belehren, daß die Deutschen Erziehungs- oder Entwicklungsromane schaffen, während der französische Romancier ein für allemal psychologische oder Gesellschaftsromane schreibe. Wie alle solche auf eine Bestimmung des Nationalcharakters gerichteten Feststellungen kommt auch diese über eine retrospektive Gültigkeit, eine bestenfalls historische Bedeutung nicht hinaus. Ein Blick auf die Linie, die in der deutschen Literatur vom *Parzival* über den *Simplizissimus*, *Wilhelm Meister*, die vielen romantischen Werdegänge und den *Grünen Heinrich* zu den großen Romanen der Gegenwart führt, und jene andere in Frankreich, die wir von der *Princesse de Clèves* über *Manon Lescaut* und die *Liaisons dangereuses*, Benjamin Constant, Balzac, Flaubert, Maupassant bis zu Proust ziehen können, bestätigt zwar dieses Schema für den oberflächlichen Betrachter, aber es kann doch nie den Wert einer Norm für den Schaffenden beanspruchen. Daß es durchbrochen werden kann, hat (nach René übrigens, nach Mussets *Confession d'un enfant du siècle*) Rollands *Jean-Christophe* gezeigt, der darum sogleich als erstaunlich deutsch angesprochen wurde. Aber wir müssen hier eben von einer Voreingenommenheit abgehen. Doch erst ein zweites und drittes Buch von der Art des Rollandschen Entwicklungsromans wird uns endgültig überzeugen, daß die lebendige Kraft des Geistes sich auch im traditionsfreudigen Frankreich nicht in die festen Behälter und die alten Maße der Literaturkritik einfangen läßt.

Ein Autor, in dem diese sprengende Kraft der an alte Normen nicht gebundenen elementaren Schöpfung wohnt, ist Roger Martin du Gard. Er, dessen « livre de chevet » von Jugend auf Tolstois *Krieg und Frieden* und nicht eines der wohlgefügtten, klarlinigen, maßvoll begrenzten Romanwerke klassischen französischen Herkommens war, hat sich von jeher in großangelegten, lebenumspannenden epischen Werken versucht. Abseits von literarischen Gruppen, dem Schrifttum und seinen Pflegern nur durch persönliche Freundschaft, nicht aber durch geistige Abhängigkeiten oder Gefolgschaft verbunden, hat er in eigenwilliger

Bemühung stets¹⁾ das Ganze eines Schicksals grandios zu erfassen versucht. Die Arbeiten des Jugendlichen waren sogar so breit angelegt, daß er sie aufgeben mußte, weil er über seine Vision nicht Herr zu bleiben vermochte. Der 1881 Geborene hat uns den ersten großen Roman erst 1913 geschenkt, jenen *Jean Barois*, der als ein Zeit- und Schicksalsbild von größter Eindruckskraft in der Literatur der Jahrhundertwende unter wenigen Werken *bleiben* wird.

*

Jean Barois kommt aus einem bürgerlichen und katholischen Milieu. Wir erleben überzeugend, wie die neuen Mächte der europäischen Welt, Naturwissenschaft und Positivismus ihn glühender ergreifen als der Kindheitsglaube, wie er sich ihnen verschreibt auf Kosten eines harmonischen Lebens mit den Seinen, auf Kosten seiner Laufbahn, auf Kosten der Freundschaft selbst, die er gläubig den Mitkämpfenden schenkt, obwohl doch nicht alle unter der Fahne zu bleiben vermögen, die sie so tragisch eint. Barois ergreift leidenschaftlich Partei in der Dreyfuskrise. Auf der Höhe seines Ringens und Wirkens verfaßt er ein Testament seiner Überzeugung, das als ein großartiges Zeugnis der Wahrheit einer Zeit bestehen bleiben wird. Als den Sterbenden die Todes- und Jenseitsangst dennoch wieder der Kirche in die Arme getrieben hat, überdauert ihn dieses Dokument seiner Lebenshöhe – bis zu dem Augenblick (wenige Stunden nach seinem Tode), wo eine gläubige Frau im Einverständnis mit dem Pfarrer diesen letzten Willen der Unantastbarkeit der christlichen Wahrheit zum Opfer bringt.

Jean Barois ist der leidend und kämpfend sein Schicksal vollendende Mensch einer Zeit, die in schmerzhafter Reibung mit alten Glaubens- und Gesellschaftsnormen jenes einzigartige Heldentum hervorgebracht hat, das uns Heutigen mehr durch die Dynamik seines heldischen Ethos als durch seinen Inhalt verständlich ist. In einigen Jahrzehnten wird diese Schilderung einer Seelenstunde der Menschheit, die sie qualvoll durchkämpfen mußte, auch noch über einen hervorragenden historischen Wert verfügen. Aber auch wir, die wir jener Epoche des triumphierenden naturwissenschaftlichen Denkens und der schmerzvollen Passion der Dreyfuskrise zeitlich noch zu nahe stehen, um ihr nicht fern zu sein, werden doch ergriffen von der Allmenschlichkeit selbst im Zeitbedingten, von der ewigkeitlichen Not des tragisch einsamen Kämpfers, obwohl er sich nur in den Wirren einer einmalig bedingten Krise

¹⁾ Von den im Patois abgefaßten ländlichen Farcen *Le Testament du Père Leleu* (1920) und *La Gonfle* (1928) abgesehen. (Im Verlag der *Nouvelle Revue Française*.)

heldenhaft durchsetzt und leidend verliert. *Jean Barois* ist ein passionierendes Buch, es packt wie das Leben selbst uns packt. Es ist voll Spannung und Handlung, wiewohl es in einem Denkkonflikt wurzelt. Es ist einzigartig in seiner Form: ein Roman in dramatischen Szenen, die allein imstande sind, die starke Gegenwärtigkeit dieses Lebensablaufes zu vermitteln.

*

In seiner visuellen Eindringlichkeit, in seiner Lebensfülle, welche die offen zutage liegenden gedanklichen Motive überflutet, so daß sie nie abstrakt zu werden drohen, in seiner Inbrunst und ewigen Menschenwahrheit enthält *Jean Barois* schon alle Elemente, die den unwiderstehlichen Reichtum jenes Werkes ausmachen, dessen Vollendung sich Roger Martin du Gard als sein eigentliches Lebenswerk vorgesetzt hat, *Les Thibault*.¹⁾

Die Brüder Thibault und ihre Freunde stellen eine etwas spätere Jugend dar als jene, für die das Evangelium der Naturwissenschaft das große Erlebnis war. Ihnen hat die Lektüre von André Gide jene « Umwertung » geschenkt, jenes berauschte Gesetz der Gesetzlosigkeit, das eine breite deutsche Generation in der Entdeckung Nietzsches fand. Der wichtigste Träger dieser Entwicklung und die zunächst markanteste Erscheinung des Buches ist der junge Jacques Thibault. Sein Name kennzeichnet denjenigen Teil der Handlung, der uns berechtigte, vom Entwicklungsroman in Frankreich auszugehen.

Jacques' erste ungesetzliche Bewegung gegen die feststehenden Mächte seiner bürgerlichen Umgebung – ein Fluchtversuch mit seinem Freund und Klassenkameraden Daniel de Fontanin – endet kläglich mit Rücktransport und einer Art von Gefangenschaft im Korrektionshaus von Crouy. Die Schilderung des jungen Menschen nach wenigen Monaten Straferziehung, die eigentlich nur in strenger Isolierung bestanden hat, offenbart mit einem Male die außerordentliche psychologische Beobachtungs- und Gestaltungsgabe des Verfassers. Jacques ist nicht mehr rebellisch. Das Erschreckende ist vielmehr jetzt sein Verzicht auf jeden Widerstand, die entsetzliche Lethargie des Willens, der sich nicht mehr hat üben können. Die Intelligenz ist abgeumpft, das Denken krankhaft langsam geworden. Das Stigma der Gefangenschaft haftet ihm weiter an, auch nachdem er die Anstalt verlassen hat. Jacques

¹⁾ Bisher 7 Bände im Verlag der *Nouvelle Revue Française*, von 1922 an; jetzt auch ins Deutsche übertragen von Eva Mertens, bei Paul Zsolnay, Wien, 1928 f. (Anm. d. Red.)

bleibt Fürsorgezögling. Der Schatten von Crouy verläßt ihn nicht, und noch Jahre später, nach dem Tode des Vaters, der dieses Schicksal über ihn verhängt hat, gipfelt eine Sekunde lang all sein Wünschen darin, diese verhaßte Stätte in Flammen untergehen zu sehen und so das Trauma seiner Knabenzeit endlich loszuwerden. Seine Mission (als Dichter) sieht der Jugendliche zunächst in der Revolte, nicht in der verehrenden Anlehnung an einen Meister: «Alles vergessen, was schon geschrieben ist... Die vorgezeichneten Bahnen verlassen! Nur in sich selber schauen und alles heraussagen!... »

*

Aber der sichtbarste Zug im Bilde dieses ersten Helden der *Thibaults* ist die namenlose Neugier auf die Vielheit des Lebens. Ein Rest von Gefangenschaft liegt freilich auch noch darin. Das brennende Interesse am Leben und an den Menschen schlummerte vielleicht auch vorher in ihm, aber es wird verstärkt und gleichsam übertrieben durch das Erlebnis erzwungenen Verzichts auf die äußere Welt in der Einsamkeit einer Zelle.

*

Roger Martin du Gard muß sie selber haben, diese « curiosité des êtres », deren Spuren man auf vielen, auf allen Seiten seines Werkes nachweisen kann. Aus ihr ist das Ganze gestaltet. Diese Lebensneugierde geht weit: «Alle Wesen sind so interessant, selbst die, die niemanden interessieren », läßt er Jacques einmal sagen. (Daneben stehen viele ähnliche Äußerungen: «So in eine – erträumte oder wirkliche – Beziehung zu andern Wesen treten, erfüllte ihn mit unvergleichlicher Lust.» – «In seiner Neugierde auf die Menschen ging er so weit, einen Platz in ihrem innersten Leben zu ersehnen, zu wünschen, er könnte sein Dasein mit dem ihren verschmelzen.» Etc. etc.) Eine fast väterliche Liebe und Aufmerksamkeit wendet dieser Freund des Lebens vor allem den werdenden in seinem Werke zu: Jacques und seiner Pflegeschwester Gisela, Daniel, seiner Schwester Jenny und seiner Cousine Nicole. Ein poetischer Zauber liegt über der Schilderung ihres Daseins und seiner Äußerungen, das daneben bis auf die Wurzeln bloßgelegt wird durch eine bewußt oder unbewußt angewandte Kenntnis der Analyse.

*

Aber nicht nur werdendes, sondern auch seiendes, « fertiges » Leben zeigt uns Martin du Gard in ergreifenden Formen. In den Mittelpunkt des Interesses tritt im dritten Bande Jacques' erwachsener Bruder An-

toine, ein Kinderarzt, in dem die Thibaultsche Erbmasse an Energie, Starrsinn, Lebensliebe und Todesfurcht vielleicht am deutlichsten zutage tritt, und seine Geliebte, die von unbändig elementarem Leben vibrierende Halbjüdin Rahel. In den phantastischen Erzählungen aus ihrer Vergangenheit erstet eine ferne Welt, erfüllt von braunen Wüstenmenschen, von wilden Tieren und freien Instinkten. Rahel ist eine ungewöhnlich packende dichterische Schöpfung. Der Reiz der Fremde, der sie umkleidet, macht sie ähnlich geheimnisvoll wie die Armenierin Astiné Aravian, die mit ihren nächtlichen Scheherezaden den jungen François Sturel (in Barrès' *Déracinés*) betört. Aber während aus den Erzählungen jener Asiatin ein lähmender, lebenverneinender dumpfer Fatalismus strömt, der dem Zuhörer allmählich die Fähigkeit zu handeln raubt, wohnt in Rahels Erzählungen ein Dynamismus der Tat, der Antoine beunruhigt und verstört und sie selber schließlich wieder aus seinen Armen treibt. Es ist ein Fernweh Gidescher Prägung, das in ihr Gestalt gewonnen hat, es ist die Stimme von Ménélaque, die ruft, die Weisheit der *Nourritures Terrestres*.

Diese Stimme tönt öfter auf in den Blättern dieses Buches. Daniel hat die *Nourritures Terrestres* gelesen und war davon wie vom Fieber geschüttelt. In dem wirren Monolog, den Jacques in der Examensnervosität führt (ein psychologisches Meisterstück) zittert die Unrast und Lebenserwartung in den herausgestoßenen Fragmenten, losgelösten Fetzen der Erinnerung an jene Lektüre: «Familles, je vous hais! Foyers clos, portes refermées...!» – «Chambres quittées! Merveilles des départs!» Aber was bei Gide eine bewußte Auflehnung gegen die eigene Fessel war, gegen die Gefangenschaft im Denken, und damit selbst aus dem Denken stammte, ist bei Martin du Gard von Anfang an und in erster Linie gegeben.

Martin du Gard geht nicht vom Gedanken aus, sondern vom Geschehen. Die *Thibaults* sind alles andere als ein Ideenroman. Jeder Gedanke wird Dialog, der aber ein Dialog der Bühne, eigentlich *Handlung* ist. (Das ganze Werk ist dramatisch angelegt. Man könnte es mit Leichtigkeit in eine Folge von Szenen auflösen.) Oder er wird sogar ohne weiteres Gestalt. Was Gide in den *Nourritures Terrestres* sagt, versucht Martin du Gard in dem Menschen Rahel zu sagen. Die Linie des *Immoraliste* mündet in den dämonisch im Hintergrund waltenden skrupellosen Machtmenschen Hirsch, der aus der afrikanischen Wüste allein durch die Magie seines Willens Rahel wieder zu sich zieht. (Doch auch der spiritualistische Puritanismus Gides findet bei Martin du Gard

seine Träger: in dem eifernden Gregory, der die kranke Jenny durch die Kraft des Gebetes heilt, und in Madame de Fontanin.)

*

Das Leben in seinem alten Gegensatz zum Denken könnte hiernach als der eigentliche Bereich der Kunst Martin du Gard's erscheinen. Aber es handelt sich dabei nicht um ein brutal Biologisches wie in den Romanen der Naturalisten, sondern um das Leben, das sich ausspannt und auswirkt auf einem metaphysischen Hintergrund, um die Magie des Lebens, seinen ganzen geheimnisvollen Bezirk. Es handelt sich um ein Leben, das auch den Tod begreift. Den natürlichen und ergänzenden Gegensatz zu der Lebensneugier und Lebensbejahung, deren deutliche Offenbarung alle diese Seiten uns bieten, bilden die großen Agonien, die das Werk uns vorstellt: die eines Kindes im fünften Bande und endlich (im letzterschienenen) die des alten Thibault. Dem werdenden und seienden Leben tritt folgerichtig mit gleichem oder noch größerem Pathos das endende zur Seite. Das Sterben des alten unerbittlichen Autokraten Oscar Thibault lastet so furchtbar auf uns, weil das Leben hier besonders gewaltig war.

Aber nicht nur die Spannung von Leben und Tod, sondern auch die Relation von Tod und Liebe ist ein bejahter Gegensatz, eine fruchtbare Antinomie. Antoine lernt zwei Frauen, die in seinem Leben eine Rolle spielen, an einem Krankenlager kennen. Einer dritten folgt er, als sie ihn am Tage nach dem Tode seines Vaters, bei einem Kondolenzbesuch, zu verführen sucht. Die erschütternde Trennung von Rahel tritt in dem Augenblick an Antoine heran, als er mit ihr am Grabe ihres frühverstorbenen Kindes steht. Auch für Jacques und Jenny, Jacques und Gisela, Jacques und Lisbeth, in allen Schichten dieser Familiengeschichte, spielt dieser Zweiklang eine Rolle. Die Beispiele ließen sich häufen. In allen solchen Szenen hat die Nähe dieser beiden Erlebnissphären einen Charakter der Ehrwürdigkeit, des religiösen Schauers.

*

Dennoch können wir aus den vorliegenden Bänden noch den « Glauben » nicht ermessen, aus dem sie geschrieben sind und den sie bekennen werden. In dem Reichtum der Spannungen, die zwischen allen nur denkbaren Formen der Weltanschauung glaubhaft vorgeführt werden (Abbé Vécard, der Christian-Science-Man Gregory, der Freigeist Antoine, die Protestantin Madame de Fontanin), geht dieses spätere Werk von Roger Martin du Gard zweifellos über die Einseitigkeit des *Jean Barois*

hinaus. So wie das Leben selber sie uns entgegenträgt, offen und schwebend, bleiben die Dinge. Der letzte vorliegende Band *La Mort du Père* endet (hierfür symbolisch) mit einem Religionsgespräch zwischen dem Abbé Vécard und Antoine, über dem eine wunderbare Gerechtigkeit des Geltenlassens waltet.

Und diese « Gerechtigkeit », diese Richtigkeit, « justesse », der Wiedergabe des Lebens, wie es ist (ohne das naturalistische Vorurteil, daß es häßlich sei), ist eben *die* Hauptqualität dieses Werkes. Die *Thibaults* sind kein überaus moderner Roman. Der Spezialist neuer Formen findet hier nicht seine Rechnung. Es gibt keinen « Monologue intérieur », wie Valéry Larbaud ihn liebt, kein Proustsches *Examen de conscience*, kein beschwingtes Flugzeugtempo wie bei Paul Morand, keine Assoziationsakrobatik wie bei Giraudoux. Die *Thibaults* sind nicht modern, aber dem Altern entrückt.