

# Schwierige Kunst : Bemerkungen zum Roman des zwanzigsten Jahrhunderts

Autor(en): **Pulver, Elsbeth**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **39 (1959-1960)**

Heft 2

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160939>

## **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.

L. Bruhns, Kaiser-Wilhelm-Institut f. Kunstgeschichte im Palazzo Zuccari zu Rom, in: Italien-Jahrbuch 1938 (Essen) 1939, 317—319; W. Hoppenstedt, Kaiser-Wilhelm-Institut f. Kulturwissenschaft im Pal. Z. zu Rom, in: ibidem, 1, 1939, 320—322; Wolff Metternich, Die Bibliotheca Hertziana u. der Pal. Zucc. z. Rom, in: Arbeitsgemeinschaft f. Forschg. d. Landes Nordrhein-Westfalen, H. 46, 1955, 45—59; G. Schreiber, Die Bibl. Hertz., in: Frankfurter Allg. Ztg. 13. Juni 1957, Nr. 135.

## SCHWIERIGE KUNST

### *Bemerkungen zum Roman des zwanzigsten Jahrhunderts*

VON ELSBETH PULVER

In Ernst Robert Curtius' Aufsatz über James Joyce lesen wir die folgende Stelle: «Um den ‚Ulysses‘ wirklich zu verstehen, müßte man das ganze Werk bei jedem Satz gegenwärtig haben.» Eine Bemerkung, die, schlagkräftig-überspitzt wie sie ist, eindrucklich auf den merkwürdigen Charakter des Joyceschen Werkes hinweist, den ungeheuerlich anmutenden Anspruch deutlich macht, den es an den Leser stellt — nämlich in aufmerksamstem Studium eine Einheit zu suchen, die unter scheinbar völliger Zusammenhangslosigkeit kunstvoll verborgen ist, tausendfach in Bruchstücke zerschlagen, in Splitter, die ihrerseits aufs sorgfältigste und geheimnisvollste aufeinander gepaßt sind. Solch strenge Forderung an Gedächtnis und Intelligenz, an Geduld und Zeit des Lesers macht das Buch zu einem nicht nur für ein breiteres Publikum, sondern auch für viele Gebildete fast unzugänglichen, hermetisch sich verkapselnden Gefüge. Dieses so schwierige Werk aber gehört unbedingt zu den wichtigsten Romanen des Jahrhunderts; gewaltig ist der Einfluß, den es auf bedeutende Schriftsteller ausgeübt — man denke an Hermann Broch, Virginia Woolf, William Faulkner. Indem wir auf ihr Werk einen Blick werfen, erfassen wir freilich nicht *den* Roman des zwanzigsten Jahrhunderts schlechthin, wohl aber einige seiner auffallenderen Tendenzen.

Dreißig Jahre ist es her, seit Curtius seinen erläuternden und abwägenden Aufsatz über Joyce geschrieben, und noch länger, seit das ungewöhnliche Werk erschienen; sein Name ist freilich inzwischen in breiteste Kreise gedrungen und wird wieder und wieder genannt. Und gewiß hat auch das Verständnis für das Werk zugenommen und ist hoffentlich noch im Zunehmen begriffen: aber immer noch ist der «Ulysses» kein altvertrautes, sondern ein neues, befremdendes, ein höchst revolu-

tionäres Buch; für die Dichter der heutigen Generation ein Werk von modernstem Gepräge, nicht etwa ein Teil des zu überwindenden Gestern.

Auf dem Gebiete der Lyrik ist das Phänomen der schwierigen Kunst, ein *stilus difficilis* ganz neuer Art, längst bekannt. Die Unzugänglichkeit des Joyceschen Romans und mancher seiner Nachfolger wirkt aber ungleich alarmierender. Denn leicht sieht man sich bereit, der Lyrik eigene Gesetze zuzugestehen: ist sie doch reine Aussage, in Einsamkeit empfangen und zu niemandem gesprochen. Epische Dichtkunst dagegen hat seit jeher einen Zuhörer oder Leser vorausgesetzt. Und gar der Roman stand von Anfang an in der Gunst des Publikums, seinem Wesen nach so ungebunden und frei, daß strenge Theoretiker der Literatur wie Schiller zögerten, ihn ganz der Dichtkunst zuzurechnen. Daß er in diesem Jahrhundert mit Joyce ins Esoterische umschlug, ist deshalb durchaus einiger Überlegungen wert.

### *Rede ohne Zuhörer*

Wie der Autor die Menschen seines Romans betrachtet und zeichnet, dies führt uns oft ins Zentrum seines Werkes. So auch hier. Eine neue, von allem bisherigen abweichende, ihm teilweise mit bewußter Radikalität widersprechende Weise der Menschendarstellung ist ohne Zweifel einer der wesentlichsten Gründe für den abweisenden, schwierigen Charakter mancher moderner Romane. Der Dichter — Joyce und jene anderen, die, wenngleich auf ihre Weise, in dieselbe Richtung gingen — verzichtet darauf, den Menschen zu erklären nach Bedingtheit durch Herkunft und Umgebung, ihn zu erfassen in eindeutig genannten Eigenschaften, in abgerundet ausgedrückten Gedanken und Gefühlen: er stürzt sich gleichsam hinein in den wogenden Strom des menschlichen Bewußtseins und Halbbewußtseins, nicht logisch geordneten Aufbau suchend, sondern willig, durch assoziative Verknüpfungen das scheinbar Unzusammenhängende miteinander verbunden zu sehen, das Banale mit dem Erhabenen, Beobachtung mit Träumerei; und in den Gewässern der Gegenwart gewahrt er die langsam treibenden Brocken der Erinnerung.

Eine solche Menschenbetrachtung setzt natürlich die Tiefenpsychologie voraus, gleichgültig ob die Schriftsteller die betreffenden Werke gelesen oder indirekt unter ihrem Einfluß gestanden haben; sie ist Teil jener Abenteuerfahrt in die Tiefe der menschlichen Seele, welche die Romantik begonnen und das zwanzigste Jahrhundert fortgesetzt hat. Wenn Joyce im «Ulysses» daran geht, mit peinlicher Genauigkeit aufzuzeichnen, was im Bewußtsein eines Durchschnittsbürgers im Laufe eines Tages vor sich geht, während er aufsteht, zur Arbeit geht, einen Brief erhält, einer Beerdigung beiwohnt. . . , so ist dies ein Versuch, der den Psychologen so gut wie den Dichter fesseln wird. Daß eine beachtliche Erschwerung der Verständlichkeit die Folge dieses Unternehmens war,

ist leicht einzusehen. Denn der «innere Monolog» ist an und für sich nicht zur Kommunikation bestimmt, ist Rede des Menschen ohne Zuhörer, ja, nicht einmal Rede ist er, sondern Gedanke, Stimmung, Gefühl und gleitet deshalb auch ohne jede Rücksicht auf einen möglichen Zuhörer dahin. Der Strom des Bewußtseins spült Erinnerungsfetzen herauf, die, aus dem Zusammenhang gerissen und unvollständig wie sie sind, sich nur dem Erinnernden, nicht aber dem Lauschenden verständlich machen. Ein ehrlich und gleichsam wissenschaftlich genau aufgenommenes Stenogramm des inneren Monologs ist deshalb ohne deutenden Kommentar dem Zuhörer befremdend und sinnlos. Damit bei Joyce dem Leser das Verständnis dennoch ermöglicht wird, erhellen gelegentliche, wie zufällig wirkenden Wiederholungen Sinn und Zusammenhang des Ganzen. James Joyce erprobte und streckte hier die Sprache bis zur äußersten Grenze ihrer Dehnbarkeit, indem er mit ihr in Bereiche vorstieß, die sich eigentlich der sprachlichen Erfassung entziehen. So geht er beispielsweise im letzten Teil des «Ulysses» den Gedankensplittern und Erinnerungsfetzen nach, die das menschliche Bewußtsein und Halbbewußtsein zwischen Schlaf und Wachen berührt, wobei er, in der Absicht, die rein assoziative, nicht die logisch verknüpfende Bewegung des menschlichen Geistes wiederzugeben, darauf verzichtet, die Sätze durch Interpunktionen voneinander zu trennen, so daß alles in einem großen Strom dahinflutet, in unvollständigen Sätzen, abgerissenen Worten, in einer zu Stücke geschlagenen, wenngleich genial gehandhabten Sprache.

Freilich, Joyce geht hier, wie fast immer, bis zur äußersten Grenze des Möglichen. Sowohl Virginia Woolf wie Hermann Broch haben zwar unendlich viel von ihm gelernt, aber es doch von Anfang an unternommen, seine Methode wieder ins Verständliche zurückzubiegen, aus dem Experiment ins Poetische zu verwandeln. Ihre Bücher enthalten denn auch keine direkte Aufnahme des inneren Monologs, sondern dessen dichterische Übertragung; sie sind deshalb durchaus zugänglich: aber nur dem Aufgeschlossenen und Geneigten. Denn auch bei ihnen muß viel an altgewohntem Halt aufgegeben werden.

Aufgegeben werden muß sicher die Erwartung, daß sich das Wesen des Menschen mit einfachen Worten umschreiben und umgrenzen lasse, in so leicht eingängigen Formulierungen wie: dieser Mensch ist klug, jener gut, dieser übermütig, jener niedergedrückt. Solche Feststellungen sind hier vertauscht gegen ein differenziertes Erfassen von Gedankensplittern und Stimmungstönen, aus denen sich nun, im Buch und im Leser, allmählich ein Bild des Menschen aufbauen soll.

Aufgegeben werden muß auch die Vorstellung, daß eine bedeutungsreiche und spannende Handlung, eine «Geschichte», den Roman bestimme. Was sind denn das für Fabeln! Der Alltag eines Herrn Bloom bei Joyce, eine Fahrt zum Leuchtturm oder die Vorbereitungen zu einer Abendgesellschaft bei Virginia Woolf, die letzten vierundzwanzig Stun-

den des todkranken, an sein Bett gefesselten Vergil bei Broch. Und diese dürftigen Handlungsstützen schwimmend im Unbestimmten, Grenzenlosen des menschlichen Bewußtseins, in ihm untertauchend, dann wieder, für flüchtige Augenblicke, von einer unberechenbaren Welle ans Ufer gespült.

### *Zerbrochene Spannung*

Indem aber die Fabel an Bedeutung verliert, einfach und alltäglich wird oder auch nur ohne besondere Höhepunkte dahinfließt, wird im Leser kaum mehr Spannung erweckt. Vielleicht nicht zum Schaden des Romans, zum wenigsten was seinen literarischen Wert angeht. Denn das traditionelle Element der Spannung — oft einer stofflichen, primitiven Spannung — war oft genug seine Gefährdung ins allzu Laute und Äußerliche hin. Wo sie aber ausbleibt — und dies geschieht ja, wie das Beispiel Stifters lehrt, nicht erst heute — wird sich die Leserschaft zum vornherein auf einige wenige beschränken, denen es nicht vor allem auf das Vergnügen, gefesselt und wieder befreit zu werden, ankommt.

Nun gibt es aber auch Werke — und zwar durchaus anspruchsvoller Art, in denen die Spannung auf eine sehr lebenskräftige Art geweckt wird: so in fast allen Romanen Faulkners, so in Hermann Brochs «Schlafwandlern». Eigenartig aber, wie mit dieser Spannung verfahren wird! William Faulkner etwa verfolgt sehr oft die Handlung nicht geradlinig vorwärts, noch geht er in der Weise des analytischen Dramas oder des Detektivromans zurück, bis mit der Aufdeckung einer früheren Tat die Spannung gelöst und das Buch zu Ende ist. Sondern er tut beides zugleich, schreitet vorwärts und zurück, in rascher Folge, in nur schwer übersehbarer Ordnung das Geschehen von vielen Seiten immer neu beleuchtend. So wird etwa in «Absalom, Absalom!» immer wieder die gleiche Episode erzählt, wie nämlich Charles Bon von seinem Freund, dem Bruder seiner Braut ermordet wird. Dies geschieht, um allmählich den geheimen Tatbestand sichtbar zu machen: daß seine Braut zugleich seine Halbschwester ist. Die Spannung des Lesers wird hier, wie in fast allen Romanen Faulkners, auf eine merkwürdige Weise genarrt: sie wird geweckt und genährt, aber auch dauernd in die Irre geführt. Denn nicht nur um die Aufdeckung von verborgenen Tatsachen geht es bei den vielfältigen Spiegelungen und Wiederholungen, sondern ebenso sehr um feine Differenzierungen und Ergänzungen, die kaum etwas mit Handlung und Spannung, um so mehr aber mit dem seelischen Hintergrund zu tun haben.

Ganz anders scheint Hermann Broch in seiner Trilogie «Die Schlafwandler» zu verfahren — und doch ist es nicht unmöglich, einen tieferen Zusammenhang zwischen ihm und Faulkner zu sehen. Im dritten Teil seines Romans unterbricht er immer wieder die Haupthandlung, die an sich dem Leser durchaus und leicht zugänglich und auch sehr spannend

ist. Und dies nicht nur durch Episodenstränge, die oft mit der Hauptgeschichte kaum oder gar nicht Zusammenhang haben, sondern vor allem durch einen stückweise eingeflochtenen, langen, streng gedanklichen Essay über den «Zerfall der Werte». Dadurch soll das Erzählte eingefügt werden in den größeren Zusammenhang der Zeit und ihres Verlustes an allgemein geltenden Werten. Die Spannung des Lesers wird dabei nicht nur in der Weise abgelenkt und unterbrochen, wie dies bei einem episodisch konstruierten Roman überhaupt zu geschehen pflegt, sondern wird, wenn sich der Leser wirklich der intellektuellen Anstrengung ergibt, welche die Lektüre des Essays fordert, zerstört und in geistige Faszination umgewandelt.

Faulkner und Broch benützen beide die stoffliche Spannung, um den Leser am Anfang in den Roman hineinzuziehen, versuchen aber später, sie in eine tiefere, in eine geistig-seelische Anstrengung und Faszination zu verwandeln, die nicht auf die Entdeckung von Tatsachen gerichtet ist, sondern auf die Erhellung des Daseins. Und so weit geht diese Verwandlung, daß man bei Broch einen strengen logischen Exkurs, bei Faulkner endlose Wiederholungen und Differenzierungen von eigentlich banalspannenden Themen hinnehmen muß. Hinter diesem Zerschlagen des alten Aufbauschemas und der damit verbundenen Spannung steht das Ungenügen an der Handlung, an der Fabel. Ihr einfacher, geradliniger Verlauf reicht nicht mehr aus, um darzustellen, was dargestellt werden soll. Die «Wirklichkeit» oder die «Wahrheit» oder wie immer man nennen will, was Dichtung beschwört, deckt sich nicht mehr mit der einfach erzählten Fabel. Deshalb die Methode Faulkners, von verschiedenen Seiten, in verschiedenen Versuchen gleichsam, sich um das Erfassen des Geschehens zu bemühen und das gleiche Bemühen auch dem Leser zuzumuten. Ähnlich bedeutet Brochs fast gewaltsame Erweiterung und geistige Vertiefung der Hauptgeschichte ein Bekenntnis, daß auf dem althergebrachten, einfachen Wege nicht erfaßt werden könne, was doch erfaßt werden müsse.

#### *Auf dem Weg zum Mythos?*

Zu erfassen, was erfaßt werden muß: nicht vornehmlich um einzelne Episoden, Erlebnisse, um individuelle Schicksale geht es in diesen Romanen, sondern um etwas viel Allgemeineres: um den Sinnzusammenhang einer Epoche, um das Geheimnis des Todes, um Wert und Unwert des Menschen. Gerade die Gefährdung und Zerrissenheit der Zeit treiben den Dichter dazu, über das Individuelle hinweg zum Allgemeinen sich hinzutasten, im Werk zum Letzten, zum Ganzen hinzustreben. Vom «Totalitätskunstwerk wahrer Zeitgerechtigkeit» hat Hermann Broch gesprochen und damit gemeint, daß der Kunst die Aufgabe zukomme, eine symbolische Zusammenfassung der Zeit zu geben, wie sie einst in den Mythen enthalten war.

Auf dieser Suche nach Totalität, nach einem Umfassenden, Einigen, nach der Ganzheit, sind die Dichter die verschiedensten Wege gegangen. Der «Ulysses» beispielsweise ist nach dem Grundmuster der «Odyssee» konzipiert (und eine gründliche, fast spezialistische Kenntnis des Homerschen Werkes wird beim Leser stillschweigend vorausgesetzt). Diese Erinnerung an den alten Mythos und der Versuch, einen neuen, gleichsam ironisierten, da unendlich verkleinerten Mythos zu schaffen, dazu die unzählbaren, oft verschlüsselten, oft verwirrenden Anspielungen auf die verschiedensten Gebiete der Bildung (Literatur, Geschichte, Medizin) weisen auf den Anspruch des Dichters hin, die Universalität abendländischer Bildung tausendfach gebrochen widerzuspiegeln. In Musils «Mann ohne Eigenschaften» wird der Weg zur geheimen Einheit weniger durch Anspielungen auf Bildungsgut als durch subtile philosophische Spekulation gesucht. Sie ist es auch vor allem, die dem Werk den esoterischen Charakter verleiht. William Faulkner dagegen sucht seinem Werk «Eine Legende» universale Bedeutung zu geben, indem er die eigentliche Geschichte, die im ersten Weltkrieg spielt, dauernd überblendet mit der Leidensgeschichte Christi, damit tieferen Sinn in vielfältiger Verfächerung aufdeckend. Bei Virginia Woolf zeigt sich die mystisch-intuitive Beziehung zum Lebensganzen in der Gestaltung ihrer Romane, die immer weniger um einige Gestalten zentriert sind, sondern den gesamten Lebensrhythmus darstellen sollen (wie «Die Jahre» oder «Die Wellen» dies tun), den Lebensrhythmus, in dem die Individuen nur Elemente, Töne, Wellen sind.

Freilich ist dies Streben nach Ganzheit, nach Universalität keineswegs nur unserer Zeit eigen. Erst heute aber ist es ein Element des Dunklen und Schwierigen geworden. Denn es stellt sich heute dringlicher denn je die Frage, ob eine für alle gültige und verbindliche Universalität noch gefunden werden kann, eine Ganzheit, die nicht nur Projektion und Lösung eines einzelnen Individuums ist. Homer konnte Mythen gestalten, die seinen Hörern dem Inhalt nach schon bekannt und lieb waren, und in den Mythen einen immanenten Lebenssinn, allgemein zugänglich und allgemein vertraut. Das Überlieferte aber hat bei uns längst seine selbstverständliche Geltung verloren und die Welt ihren alten Sinn: dem Dichter muß es deshalb darum gehen, neue Mythen zu finden und in den äußersten Verästelungen des Daseins verborgene Einheit, verlorenen Lebenssinn wieder zu entdecken. Der Weg, den er dabei geht, ist *sein* Weg — und er wird in Neuland führen müssen. Erst später wird sich erweisen, ob sein Weg auch für andere gangbar war. Je tiefer er aber die Gefährdung unserer Zeit empfindet, je stärker er vom Gefühl der Verantwortung durchdrungen ist: um so entschlossener wird er in die verlorene Einheit eindringen wollen; und sein Weg wird ihn vielleicht ins Unverständliche führen.

Wie aber, wenn der Weg wirklich ins Unverständliche führt? Wie aber, wenn der Dichter die Schranke gewahrt, die ihn von seinem Leser trennt?

Zu dieser Situation haben sich die Schriftsteller sehr verschieden eingestellt. Unter den Lyrikern nahm sicher Rilke den monologischen Ausdruck als das einzig Gegebene und Selbstverständliche hin; ebenso hat sich Gottfried Benn auf eindrücklich-sachliche Weise dazu als zu der allein noch möglichen Ausdrucksweise bekannt. Das gleiche gilt auf dem Gebiet des Romans für Joyce; er soll einmal gesagt haben, daß man zum Verständnis seines Werkes ein Leben daran wenden müßte: eine Bemerkung, die erschreckend klingt in ihrem stolzen Anspruch und, nimmt man sie als maßgebend für die moderne Literatur überhaupt, eine fast ausweglose Isolierung als natürlich und notwendig festzulegen scheint.

Diese Haltung ist aber durchaus nicht allen Dichtern eigen. Interessant ist hier eine Bemerkung T. S. Eliots über Joyces letztes, weitgehend hermetisches Werk «Finnegans Wake». Er nennt es ein «monumentales Werk», ein Buch, «das jeder kennen sollte», fügt aber, auf seine Unverständlichkeit anspielend, bei: «Es ist genug, wenn *ein* Buch dieser Art existiert.» Diese scharfe Abgrenzung wiegt um so schwerer, als sie von einem der ersten Befürworter des «Ulysses» stammt — und von einem Dichter, dessen Lyrik ein weitbekanntes Beispiel für anspruchsvolle Kunst ist. Von Bedeutung ist auch die Haltung Hermann Brochs. Freilich hat er immer am unbedingten, ohne «Schielen aufs Publikum» dem Werk zugewandten Dichten festgehalten und betont, daß man unter Umständen den Mut zur Unverständlichkeit aufbringen müsse. Besonders in einem Werk, in «Der Tod des Vergil», fühlte er sich selbst, um der Wahrheit und Tiefe der Aussage willen, fast ohne sein Dazutun immer mehr ins Esoterische gedrängt. Später hat er sich aber in Briefen des öftern dahin geäußert, daß das Werk unvollkommen sei. Er habe auf weiteres Überarbeiten verzichtet, da er dadurch das Werk nur immer mehr ins Unverständliche hin verändert hätte und er seine Arbeitskraft nicht an ein esoterisches Werk wenden wollte. Ihm war besonders tief und deutlich die Einsicht eigen, daß die Zeit mehr denn je des Dichters bedürfe, der in der Einfachheit alter Mythen zum Leser spreche. Diesen Dichter hat er in Kafka gesehen — während er sein eigenes Werk der Isolierung verfallen glaubte. Der Roman, in welchem er sich mythischer Einfachheit und Ausdruckskraft am meisten annäherte, «Der Versucher», ist unvollendet geblieben.

In welcher Haltung aber die Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte ihre Wurzeln hat und haben wird, ob in der stolzen Abgeschlossenheit eines Joyce, ob in der Suche eines Broch nach neuer verbindender Kunst — dies hat sich bis heute noch nicht entschieden.