

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **41 (1961-1962)**

Heft 11

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

UMSCHAU

FRANZÖSISCHE ZEITSCHRIFTEN

Roman oder Antiroman?

Es gibt in Frankreich ein Gespräch über den Roman, das nicht nur von oft hohem Niveau ist, sondern auch mit großer Lebhaftigkeit geführt wird, und das um die Klärung einer Situation ringt, der die Spannung des Ungeklärten innewohnt. Diese sehr eingehende Bemühung um eine Einschätzung neuester Tendenzen der Literatur ist schon als bloße Tatsache erfreulich, denn sie bezeugt die Stellung, welche sich die Kultur im öffentlichen Gespräch Frankreichs bewahrt hat. Mehr als anderswo, so scheint es, wenn man aus dem Mißerfolg Schlüsse ziehen darf, der einem deutschen Versuch, die Diskussion anzufachen, beschieden war. Die Frage der *Stuttgarter Zeitung*, ob der Roman, der nichts erzählt, wirklich der Roman unserer Zeit oder nur der eines kleinen literarischen Kreises sei, blieb ohne Echo, und der französische Berichterstatter, der im *Mercure de France* (Nr. 1171, März 1961) über die Gründe des kargen Ergebnisses nachdenkt, gibt die Schuld den deutschen Lesern, die sich nicht aufrütteln ließen, «wohingegen ein französisches Publikum mit Feuer Stellung bezogen hätte». Und er fügt hinzu: «Wir haben schon oft von der Enttäuschung der großen deutschen Autoren gesprochen, denen es nicht gelingt, eine geistige Verbindung zum Publikum herzustellen.» Seiner Ansicht nach geht es also nicht nur um Unterschiede des Temperaments, sondern um die viel grundsätzlichere Frage des Verhältnisses zwischen dem Schriftsteller und seinem Leser, um Eingliederung oder Isolierung des Autors.

Es scheint so, als habe es der französische Schriftsteller leichter als sein deutscher Kollege, in Beziehung zu seinem Leser zu treten, so daß auch die Anteilnahme der Öffentlich-

keit am literarischen Gespräch in Frankreich in höherem Maße gewährleistet ist als in Deutschland. Es gibt aber auch Gründe für das Zustandekommen einer Diskussion auf breiter Grundlage, welche im Gegenstand selbst liegen, um den das Gespräch kreist. Ein Hauptthema ist in allen Aufsätzen die Gegenüberstellung des «nouveau roman» und des «traditionellen» Romans. Die Herausforderung, welche der neue Roman darstellt, beruht zu einem guten Teil auf seiner Problematik, auf seiner Rücksichtslosigkeit und auf den extremen Formulierungen, durch die ihn seine Theoretiker zu untermauern trachten. Demgegenüber ruft der sogenannte traditionelle Roman keinem Widerspruch, nicht weil er nicht mehr aktuell, überlebt und verbraucht wäre, sondern weil er in seinen großen Beispielen eine Rundung und Sättigung erreicht hat, die ihn über den Streit hinaus in die Aktualität der Dauer erhebt. In einer französischen Festschrift zu Thomas Manns achtzigstem Geburtstag (*Hommage de la France à Thomas Mann*, Paris, Flinker, 1955) meint Maurice Blanchot, es könne uns scheinen, als habe das Werk des deutschen Dichters innerhalb der großen Schöpfungen der Weltliteratur seit je seinen vorbestimmten Platz, weshalb es weniger umstritten sei als gewisse Versuche des zeitgenössischen Romans. «C'est l'injustice, le châtement de la réussite.» Man wird Blanchot rechtgeben, wenn man bedenkt, wie still es in den letzten Jahren um Thomas Mann geworden ist. Gleiches stellt auch Alain Clément in seinem Aufsatz ‚Politique et création romanesque chez Thomas Mann‘ (*Preuves*, Nr. 128, Oktober 1961) fest, der allerdings präzisiert, daß der politische Essayist nach wie vor Ge-

genstand der Auseinandersetzung sei. Der Romancier aber «ruht unter dem Gewölbe unantastbaren Ruhmes». «Une zone de vénération silencieuse entoure sa création toute entière.» Das zeigt einerseits, daß das Gelingen, das Endgültige und Abgeklärte nicht geeignet sind, Stoff für das Tagesgespräch zu liefern, und daß der neue Roman in Frankreich seine Aktualität gerade seiner Unfertigkeit, seinem tastenden Suchen, in äußerster Formulierung seinem Mißlingen zu verdanken scheint. Andererseits aber wird daraus klar, daß es bei dem traditionellen Roman, so wie er in der Diskussion auftritt, weniger um seine letzten großen Vertreter als um eine rein formale Frage geht, was der Argumentation nicht immer zuträglich ist. Aber damit stehen wir schon mitten im Problem, bei der Frage nämlich, ob es große Vertreter des traditionellen Romans überhaupt noch gebe, noch geben könne. Jean Bloch-Michel bejaht diese Frage: «Alles was der ‚nouveau roman‘ zu sagen versucht, indem er sich mit Regeln, Verboten und Ablehnung umgibt, das hat vor kurzem ein Schriftsteller, der nichts von den Anstrengungen und Versuchen des ‚nouveau roman‘ weiß, in einer völlig traditionellen Form, stärker, mit höheren ästhetischen Qualitäten und mit größerer Evokationskraft ausgedrückt: Moravia, in *La Noia*.» Nach Gerda Zeltners Meinung ist eine echte Aussage «im Stile Stendhals und des französischen Realismus» in Frankreich nicht mehr möglich, wohl aber in Italien, das auf keine so hervorragende Romantradition zurückblicken kann und deshalb die Möglichkeiten der überlieferten Form noch nicht erschöpft hat. Der Welterfolg eines Buches wie *Il Gattopardo*, dem so gar nichts Sensationelles anhafte, beweise, «que les réussites sont devenues rares, et que notre nostalgie d'une tradition à la fois rassurante et vivifiante ne trouve plus de nourriture satisfaisante dans les milliers de romans bien écrits qui paraissent aujourd'hui».

*

Um den neuen Roman von der Tradition abheben zu können, bedarf es vorerst einer Bestimmung seiner hauptsächlichsten Züge. Darum haben sich in den letzten Monaten

eine Reihe von Autoren bemüht, deren Ansichten von der Zeitschrift *Preuves* veröffentlicht wurden. Ausgangspunkt war der Aufsatz ‚Nouveau roman et culture des masses‘ von Jean Bloch-Michel (Nr. 121, März 1961). Auf die erste Entgegnung von Pierre-Henri Simon, ‚Sur le sens de l'antiroman‘ (Nr. 123, Mai 1961), hat Bloch-Michel in derselben Nummer geantwortet. Es folgten Stellungnahmen von K.-A. Jelenski, ‚Civilisation industrielle et authenticité‘ (Nr. 125, Juli 1961), Gerda Zeltner, ‚Situation du roman‘ (Nr. 126, August 1961) und Marc Saporta, ‚Promans et pré-textes‘ (Nr. 128, Oktober 1961). Schließlich verlangt in der Januarnummer 1962 (Nr. 131) noch einmal Jean Bloch-Michel (‚Une littérature de l'ennui‘) das Wort, weniger, wie er sagt, um auf die verschiedenen Einwände zu antworten, als um eigene Gedanken weiterzuführen und zu ergänzen.

Wie läßt sich der neue Roman charakterisieren? Namen wie «anti-roman», «pro-roman», «pré-roman», «a-littérature» klingen zwar gut, helfen aber wenig. Bloch-Michel sieht die Möglichkeit einer Bestimmung in der Abgrenzung gegen das Überlieferte. Der traditionelle Roman wird in vier Bereichen angegriffen, nämlich auf den Ebenen der Romanfigur, der Sprache, der Psychologie und der Handlung. Der heutige Roman kommt demnach ohne festumrissene, «lebendige» Personen aus; die Menschen sind ohne äußeres und inneres Leben und reden nur in Gemeinplätzen. Dementsprechend sind sie auch ohne eigentliche Erlebnisse und der Roman ohne Handlung. Bloch-Michel ist sich darüber klar, daß nicht alle diese Züge unbedingt neu sind. So erscheint der innere Monolog, wie ihn Beckett anwendet, bei Faulkner und Joyce, und was das Zerbröckeln der Handlung angeht, so setzt es schon bei Proust ein. «Reste tout ce qui concerne le refus du personnage, de la psychologie — tendance à laquelle on peut rapprocher l'importance donnée aux objets (gemeint ist Robbe-Grillet) — et enfin le règne de l'inauthentique dans l'anti-roman. Ce sont là les vraies nouveautés introduites par cette école.» Gerda Zeltner ist mit dieser Feststellung nicht einverstanden und findet

auch für die Punkte, welche Bloch-Michel für originale Errungenschaften der Gegenwartsliteratur hält, Beispiele bei älteren Autoren. Im ganzen ist diese Diskussion über «alt oder neu» nicht sehr fruchtbar. Wenn sich etwa die beiden Kritiker darüber streiten, ob *La Chute* von Camus ein traditioneller oder ein moderner Roman sei, so entbehrt das nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik. Immerhin wird aber daraus deutlich, daß der «nouveau roman» nicht etwas absolut Neues und klar Umrissenes ist, das sich von allem Bisherigen trennen läßt. Vielleicht kann man sagen, daß der Eindruck revolutionärer Neuheit, den die Lektüre dieser Romane hinterläßt, in der Art begründet liegt, in der gewisse seit längerer Zeit spürbare Tendenzen bis zum äußersten gesteigert werden.

*

Jedermann gibt zu, daß die Entpersönlichung einer der wesentlichen Züge des heutigen Romans ist. Uneinigkeit herrscht nur über die Ursachen und Folgen dieses Vorgangs. Sicher ist, daß hier das Verhältnis des Lesers zum Buch unmittelbar betroffen ist. Nach Bloch-Michel besteht dieses Verhältnis beim traditionellen Roman darin, daß sich der Leser mit dem Romanhelden identifiziert. «Er lebte eine ‚Geschichte‘, er ist eine ‚Romanfigur‘, und alles hängt von seiner ‚Psychologie‘ ab. Aber diese Geschichte, diese Romanfigur und diese Psychologie können in ihrer romanhaften Form vom Leser nur in dem Maße wahrgenommen werden, als er fähig ist, sich an die Stelle der wachgerufenen Gestalten zu setzen. Anders gesagt, in dem Maße, als sein Denken sich zur Hauptsache konstituiert, ohne zu Gemeinplätzen und Klischees Zuflucht zu nehmen.» Angesichts dieser Parallelität zwischen Fiktion und Wirklichkeit fragt sich Bloch-Michel, worauf der Erfolg des neuen Romans, des Romans ohne Person, beruhen könne, und er kommt zum Schluß, daß nicht nur im Roman, sondern auch im Leben die Persönlichkeit der Auflösung preisgegeben sei. Die Romanciers «geben die tiefe Unechtheit der Menschen wieder, welche dem Druck dessen unterworfen sind, was man Informa-

tionsmittel und Massenkultur nennt. Diese Massenkultur, welche alles überschwemmt und in das eindringt, was das Innerste jedes Lebens sein könnte, baut die individuelle Eigenständigkeit ab und zwingt allen Persönlichkeiten eine Einheitsform auf». Der Mensch der Massenkultur entspricht dem beschriebenen Romanleser nicht mehr. Ihm fehlt die Fähigkeit, sich mit dem Helden zu identifizieren, nicht weil er nicht an ihn glaubt, sondern weil er sich selbst nicht mehr auf solche Weise leben fühlt. «Le règne de l'inauthenticité ne s'impose donc pas dans le roman: il existe au préalable en chacun de nous.»

Der Gedankengang scheint einleuchtend zu sein. Er ist es so lange, als man im Allgemeinen verharret, ohne einen Blick auf die Texte zu werfen, um die es geht. Ich gebe gerne zu, daß Bloch-Michel auch die Texte untersucht und viel Richtiges zu ihrer Deutung beiträgt, aber er tut es eben von seiner Theorie aus, ohne das eigentliche Erlebnis der Lektüre. Wer auch nur einige Beispiele des «nouveau roman» kennt, für den ist es undenkbar, daß der entpersönlichte Massenkulturmensch, wie ihn Bloch-Michel darstellt, je darauf verfallen könnte, zu einem Buch Nathalie Sarrautes oder Claude Simons zu greifen; dazu sind diese Bücher viel zu anspruchsvoll. Wenn man von der Herrschaft des Banalen und Unauthentischen im modernen Roman spricht, so heißt das weder, daß dieser Roman selbst deswegen unauthentisch und banal ist, noch daß es sein Leser zu sein braucht. Gerade das ergibt sich aber, wenn man Bloch-Michels Argumentation konsequent zu Ende führt. Deshalb ist die Kritik Pierre-Henri Simons berechtigt, der den Ausgangspunkt der heutigen Schriftsteller tiefer ansetzt: «Ils prétendent, contre la tradition personnaliste du roman, atteindre une authenticité qui coïncide absolument avec l'impersonnalité, non pas d'une manière accidentelle et dans la perspective de la culture des masses, mais d'une manière fondamentale, parce que la vérité de l'homme est supposée dans l'infra-personnel.»

Der Hauptvorwurf, den Bloch-Michel dem neuen Roman macht und den er besonders in seinem zweiten Aufsatz ausbaut,

betrifft die unpolemische Haltung des Autors gegenüber der Welt, die er schildert. «Les nouveaux romanciers français se trouvent dans une étrange situation: ils sont complices d'un monde avec lequel ils sont en désaccord. Leur complicité n'est pas du conformisme, elle naît de la volonté, poussée dans ses extrêmes, de représenter avec exactitude un monde qu'ils n'aiment pas.» «Le nouveau roman n'a pas entrepris d'exprimer la situation d'êtres aux prises avec le monde de l'ennui: son sujet est d'exprimer et de représenter ce monde lui-même.» Diese Welt des *ennui*, des Überdrusses, der Gleichgültigkeit, der Beziehungslosigkeit, steht auch im Mittelpunkt von Alberto Moravias Roman *La Noia*, aber Moravia akzeptiert sie nicht, sondern lehnt sich dagegen auf. «L'attitude polémique prise par Moravia fait que son livre n'appartient non pas à la littérature de l'ennui, mais à la littérature sur l'ennui.» Auch mit dieser Charakterisierung des neuen Romans findet Bloch-Michel nicht überall Zustimmung. So bedeutet das Werk Nathalie Sarrautes für K.-A. Jelenski eine Entlarvung des Massenmenschen. Wenn ein treuer Leser von *Paris-Match*, ein eifriger Radiohörer und Fernsehsüchtiger *Le Planétarium* in die Hand nähme — was Jelenski zu Recht bezweifelt —, so fände er sich darin so, wie er ist, und nicht so, wie er sich in den verformenden Spiegeln der Massenkultur sieht. Und Jelenski setzt hinzu: «Sur un autre plan, l'œuvre de Nathalie Sarraute prolonge la fonction démystificatrice et libératrice du *Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*. Elle représente, dans une atmosphère d'inauthenticité, une des possibilités de l'authenticité.» Hier steht Meinung gegen Meinung, und es wäre zu begrüßen, wenn die Auseinandersetzung fortgesetzt würde.

Beachtung verdient noch der Versuch Bloch-Michels, die unpolemische Haltung mancher junger Schriftsteller zu erklären. Man muß dabei, so meint er, die literarische Situation der Nachkriegszeit berücksichtigen, in der die neue Generation zu schreiben begann. Es war die Zeit, da Sartre die «littérature engagée» predigte und gleichzeitig «die Falschheit seiner Position bewies, indem er auf die Literatur verzichtete und *Les*

Chemins de la liberté unvollendet ließ». Der Ekel vor einer Literatur, die in den Ton der Predigt abfiel, soll dann die Zurückhaltung der Jüngeren erklären, welche es vorzogen, sich jeder Stellungnahme zu enthalten und sich auf die bloße Darstellung zu beschränken.

Eine grundsätzliche Gefahr jeder Diskussion über den neuen Roman liegt in der Verallgemeinerung. Wenn Bloch-Michel von der Komplizität des Autors mit einer ihm nicht genehmen Welt spricht, so ist diese Behauptung in solch allgemeiner Form unhaltbar, denn sie trifft auf einen Hauptvertreter des «nouveau roman», nämlich Michel Butor, in keiner Weise zu. Man kann vielmehr Butors Roman geradezu als den Versuch bestimmen, die Persönlichkeit, welche von der umgebenden Wirklichkeit überschwemmt zu werden droht, zurückzugewinnen. *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Degrés* kennen kein wichtigeres Anliegen. Ob der Versuch gelingt oder nicht, ist in diesem Zusammenhang ohne Belang, denn es geht Bloch-Michel ja nur um die polemische Haltung; sie ist bei Butor unbestreitbar vorhanden. Gerade im Hinblick auf diese Frage ist eine Bemerkung von Marc Saporta wichtig, der bezweifelt, ob im heutigen Roman wirklich von einer Zerstörung der Person gesprochen werden dürfe. Er hält vielmehr dafür, daß die Person, welche im klassischen Roman ausgeformt und abgerundet gegeben ist, im neuen Roman nur in Bruchstücken geliefert wird, aus denen der Leser sie rekonstruieren muß und kann. «La distinction, si elle existe, n'est pas moins secondaire, purement technique.»

*

In seinem Vorwort zu Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* hat Sartre die Verhaltens- und Redeweise der Romangestalten mit Heideggerschen Begriffen zu umschreiben versucht. «C'est la ‚parlerie‘ de Heidegger, le ‚on‘ et, pour tout dire, le règne de l'inauthenticité.» In der Folge wird nun viel vom Man und vom Gerede geredet, aber nicht immer mit der wünschbaren Klarheit. Bloch-Michel bietet folgende Deutung an: «Aucun des propos qu'elle (N. Sarraute) fait

tenir à ses personnages ne nous révèle rien sur eux, sinon qu'ils sont capables de dire des banalités. . . » «L'impression de gêne que le lecteur ressent devant eux est exactement du même ordre que la gêne du spectateur assistant à une représentation d'amateurs où les acteurs „parlent faux“. » Gerda Zeltner ist anderer Meinung: «Je crois au contraire que ces propos, faits de bribes de conversation et de sous-conversation, nous révèlent tout, et que l'accent de ces personnages est très juste: le lieu commun correspond à leur caractère dépersonnalisé, hérité en partie des précurseurs du nouveau roman, et leur banalité constitue justement leur authenticité.» Nach Bloch-Michel haben wir es also mit einer Verstellung zu tun, hinter der sich vielleicht etwas Echtes befindet, das aber nie zur Sprache kommt. Nach Gerda Zeltner ist die Banalität die Echtheit, und hinter ihr ist nichts. Wer hat nun recht? Keiner von beiden, dann mindestens, wenn man Sartre zutrauen darf, daß der Hinweis auf Heidegger nicht obenhin geschah. Es lohnt sich vielleicht, in § 35 von *Sein und Zeit* nachzulesen, was mit Gerede gemeint ist. Schon der erste Satz widerspricht Bloch-Michels Auslegung: «Der Ausdruck ‚Gerede‘ soll hier nicht in einer herabziehenden Bedeutung gebraucht werden.» Das Gerede ist die Verfestigung eines durchschnittlichen, alltäglichen Ausgelegtseins des Daseins in der Sprache. Deshalb ist es «die Möglichkeit, alles zu verstehen ohne vorgängige Zueignung der Sache. Das Gerede behütet schon vor der Gefahr, bei einer solchen Zueignung zu scheitern.» Vor dieser Gefahr ist also sicher, wer im Gerede verharret, wie es Gerda Zeltner für Nathalie Sarraute annimmt. Sehr deutlich ist Heideggers Schlußsatz: «In der Selbstverständlichkeit und Selbstsicherheit der durchschnittlichen Ausgelegtheit liegt es, daß unter ihrem Schutz dem jeweiligen Dasein selbst die Unheimlichkeit der Schweben, in der es einer wachsenden Bodenlosigkeit zutreiben kann, verborgen bleibt.» Wechselt man die Vorzeichen, so kann ich mir keine bessere Charakterisierung Nathalie Sarrautes denken. Für ihre Menschen ist die Selbstverständlichkeit der Ausgelegtheit, wie sie sich im Gerede ausdrückt, ständig in Frage ge-

stellt, so daß sie der Bodenlosigkeit zutreiben (Zitate findet man auf fast jeder Seite). Gerade deshalb suchen sie auch immer wieder den Schutz des verfestigten Geredes, das ihnen Sicherheit verspricht. Sowohl Bloch-Michel als auch Gerda Zeltner machen den Fehler, daß sie Nathalie Sarraute auf den Gemeinplatz beschränken, als ob ihre Romane nur eine Aneinanderreihung von Klischees wären. Gerede ist darin aber nur das, was die Personen sagen, aussprechen, nicht das, was sie denken, fühlen, ahnen. Sie wissen, daß das Gerede Gerede ist, gerade weil sie sich, Heideggersch ausgedrückt, «in der Schweben» erleben. Alles Abgründige und Untergründige bezeichnet den stets scheiternden Versuch einer authentischen «Zueignung der Sache», aus dem sie zu stets neuem Ansatz wieder in die verschlossene und verschließende Sicherheit des Alltäglichen fliehen. Zwischen Gerda Zeltner und Bloch-Michel behält schließlich Sartre recht: «L'authenticité, vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort est partout suggérée, mais invisible. On la pressent parce qu'on la fuit.» — Von hier aus scheint mir auch Jelenkis Interpretation von Nathalie Sarrautes Werk als «démystification» um ein Argument bereichert zu sein.

*

Was ist das Fazit dieser anregenden Diskussion? Vor allem wird daraus klar, daß es kaum möglich ist, den neuen vom alten Roman sauberlich abzulösen. Es gibt nach wie vor gute und schlechte Romane, und eine Einstellung auf diese letztere Unterscheidung hat mehr Aussicht, uns einer Klärung näher zu bringen als jene zwischen alt und neu, die dazu zwingt, alt und neu zu definieren, und die so mehr zur Verallgemeinerung verführt, als daß sie zu einer vorurteilsfreien Prüfung der Texte ermutigt. Das bescheidene Lesen und Deuten dieser Texte wird aber schließlich die einzige Möglichkeit bleiben, den wirklichen Wert der neuen Literatur abzuschätzen.

Vielleicht ist aber doch eine kleine Einschränkung am Platz. Vielleicht darf man

verallgemeinern, wenn man es mit der unvergleichlichen Sicherheit und Brillanz Gaëtan Picon's kann. Seinem Vortrag ‚D'une esthétique contemporaine‘ (*Cahiers du Sud*, Nr. 361) entnehme ich ein Zitat, das allen Freunden und Gegnern des «nouveau roman» zur Meditation empfohlen werden kann. Es steht in einem Brief Flauberts vom 16. Januar 1852: «Ce qui me semble beau,

ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.»

Hans-Jost Frey

OLIVIER MESSIAENS «TROISIÈME MANIÈRE»

Zu einem Konzert des Musikkollegiums Winterthur

Darüber, daß der durch mancherlei Fäden mit der Vergangenheit verbundene Zwölftonklassizismus Arnold Schönbergs das künstlerische Gesicht einer ganzen Epoche geprägt hat, kann heute schlechterdings kein Zweifel mehr bestehen. Krenek, Dallapiccola, Seiber, Fortner, um nur die markantesten Köpfe der «zweiten Generation» zu nennen, von den Jüngeren Klebe, Henze, Wildberger, Nono und viele andere, verdanken der Begegnung mit den vorseriellen wie den streng reihenmäßig angelegten Werken des großen Österreichers entscheidende Anregung. Was jene, die schon jetzt sich anschicken, über die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert zu berichten, indessen nicht selten übersehen: Die konstruktiven Grundgedanken der Schönberg'schen Poetik hätten, zumal aus der politisch bedingten Isolierung heraus, nie in so kurzer Zeit weltweite Geltung erlangen können, wenn nicht zuvor in den größeren Musiknationen starke schöpferische Kräfte eigene Wege zur Überwindung der Tradition gesucht und auch gefunden hätten. Wege, die die Bahn des Meisters mit einer gewissen Notwendigkeit kreuzen mußten.

Zu den bedeutendsten unter diesen Anregern zählt Olivier Messiaen. Spätere Chronisten würden ihm — behaupten manche Pariser Kritiker — einen Platz gleich neben

Schönberg einräumen müssen. Man brauche lediglich zu vergleichen: Schönbergs Technik der Reihenkomposition habe im austro-germanischen Bereich die Herrschaft der Dur-Moll-Tonalität gebrochen; Messiaens konsequente Verwendung zwischen den alten Tonarten schwebender Modi hätte im Westen dieselbe Wirkung gezeitigt. Die Forderung des Wieners nach permanenter Variierung finde sowohl in den rhythmischen als auch in den melodischen Praktiken des Wahlparisers ihre Entsprechung. Schönberg habe den musikalischen Raum strukturiert, Messiaen die Zeit — ganz davon zu schweigen, daß er als erster, wenn auch nur in einem Nebenwerk, zur integralen Konstruktion vorgedrungen sei.

Treiben wir jedoch das Spiel mit den Analogien nicht zu weit! Daß Messiaens Schaffen grundsätzlich anderen Gesetzen gehorcht als dasjenige Schönbergs, verrät allein schon die Geschichte seiner Rezeption. Schönbergs Arbeiten wurden noch um 1930 ebenso einhellig abgelehnt, wie sie heute einhellig Beifall finden. Vor Messiaen dagegen schieden sich die Geister eh und je.

Die Gründe? Sie liegen zum geringsten Teil im Musikalisch-Technischen. Viel eher in der Konzeption. Zwar bedient sich Messiaen — wie noch zu zeigen sein wird — ausgesprochen origineller, moderner und zu-

kunftsträchtiger Kunstgriffe; ganz und gar als dem 19. Jahrhundert zugehörig muten demgegenüber seine von außermusikalischen, vorwiegend katholisch-mystischen Vorstellungen bestimmten ästhetischen Prinzipien an: Er sucht «une musique vraie, c'est-à-dire spirituelle, une musique qui soit un acte de foi; une musique qui touche à tous les sujets sans cesser de toucher à Dieu». Musik als Glaubensakt? Messiaen muß der Ausdruckskraft seiner Tonsprache selber mißtraut haben, denn sonst hätte er sich wohl kaum genötigt gesehen, seinen nach religiösen Vorwürfen gestalteten Kompositionen ausdeutende, die Imagination des Hörers in die gewollte Bahn zwingende Bibelzitate und mystische Texte mitzugeben. Geistige Musik? Gewiß, ein geistiges, unendlich reines und schwereloses Spiel mit Tönen müßte den Themen zugeordnet werden, die Messiaen dem Komponisten der Zukunft stellt: «exprimer avec une puissance durable nos ténèbres aux prises avec l'Esprit Saint, élever sur la montagne les portes de notre prison de chair, donner à notre siècle l'eau vive dont il a soif. . . » Nur — der Schüler des Klangzaubers Paul Dukas kann auf leuchtkräftige Farben nicht verzichten. «C'est une musique chatoyante que nous cherchons, donnant au sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés.» — «Acte de foi» und «plaisirs voluptueusement raffinés» zugleich? Inbrunst und Brunst? Daß da mancherlei Widersprüche wachgerufen werden, versteht sich. Um so mehr, als es Messiaen nur selten geglückt ist, die beiden Ebenen zur Deckung zu bringen. Das bekannte, von Arthur Honegger so hoch geschätzte «Banquet Céleste» für Orgel etwa erinnert, der frommen Beigabe ungeachtet, weniger an Leonardo denn an Cecil B. de Mille. Und wer das klangliche Erlebnis der «Vingt Regards sur l'Enfant Jésus» in Bilder umsetzen wollte, würde sich zuallerletzt an altitalienische Krippen erinnern.

Es sind mithin Vorbehalte des Geschmacks, die vor Messiaens Kunst erhoben werden. Bleibt einzig die Frage, ob ganz allgemein Vorbehalte des Geschmacks ernstgenommen zu werden verdienen.

*

Olivier Messiaen, Sohn des flämischen Anglisten Pierre Messiaen und der provenzalischen Dichterin Cécile Sauvage, geboren am 10. Dezember 1908 in Avignon, aufgewachsen in der Dauphiné — Olivier Messiaen rechnet zu den erstaunlichsten Frühbegabungen, die die neuere Musik kennt. Schon als achtjähriger Junge spielte er Klavier und schrieb so nebenher eine ganze Reihe von kleinen Stücken für Tasteninstrumente und Singstimme. Mit elf kam er ans Pariser Konservatorium, wo er sich in der Folge nacheinander erste Preise in Kontrapunkt und Fuge, Klavierbegleitung, Orgel und Orgel-improvisation, Musikgeschichte und Komposition holte. Mit zweiundzwanzig wurde ihm das traditionsreiche Amt eines Organisten an der «Trinité» zugesprochen. Zu den Schöpfungen des Fünfundzwanzigjährigen, dem Orgelzyklus «L'Ascension», den sinfonischen Meditationen «Les Offrandes oubliées», äußerte sich Jean Cocteau: «Il n'y a rien à dire de plus après cela. C'est le génie!»

Von eben diesen frühen Werken will Messiaen heute freilich nicht mehr viel wissen. Er wirft ihnen, fraglos mit einigem Recht, vor, sie seien zu locker gefügt, zu sehr an den Einfall gebunden, sie sähen nachträglich festgehaltenen Improvisationen zu ähnlich — Mängel, die zu vermeiden er erst in den Stücken aus seiner zweiten Periode, seiner «zweiten Manier» gelernt habe: den neun Meditationen «La Nativité du Seigneur», den sieben Visionen «Les corps glorieux», den Klavierzyklen, den «Trois petites liturgies de la Présence Divine» für Frauenchor und Orchester, dem «Quatuor pour la fin du temps» und der Sinfonie «Turangalila».

Die Arbeiten aus Messiaens zweiter Periode ruhen zunächst einmal samt und sonders auf einer Art Zeit-Gerüst, einem Unterbau, in dem in sich symmetrische Rhythmen und metrische Einheiten, deren Ausdehnung sich nach Primzahlen mißt, die Rolle von Elementen spielen — Elementen, die im Laufe eines Formteils, eines Satzes natürlich entwickelt werden; unter den Verfahren, deren der Komponist sich dazu vorzugsweise bedient, wären vorab Vergrößerung und

Verkleinerung, dann die Schichtung verschiedener Rhythmen von ungleicher Länge, die vertikale Kombination einer Grundform und ihrer Ableitungen (Vergrößerung, Verkleinerung und Umkehrung), die Bildung von rhythmischen Kanons zu zwei, drei und mehr Stimmen und schließlich die Anlage von Ostinati zu nennen. Dieses grundgestalthaft verstreute Zeit-Gerüst fungiert nun aber nicht — wie man das von so vielen minderen Dokumenten der seriellen Schule her kennt — gleichsam in eigener Sache; es bleibt auf das greifbare musikalische, im besonderen das melodische Geschehen ausgerichtet und kann als zumindest im kleinen durchaus bewegliche, modifizierbare Basis dessen Erfordernissen jederzeit sich anpassen. Denn Messiaen hält bei allem Sinn für unterschwellig wirksame Konstruktion am Primat des Melodischen fest: «Sachant que la musique est un langage, nous chercherons d'abord à faire 'parler' la mélodie. La mélodie est point de départ. Qu'elle reste souveraine! et quelle que soit la complexité de nos rythmes et de nos harmonies, ils ne l'entraîneront pas dans leur sillage, mais, au contraire, lui obéiront comme de fidèles serviteurs.» Die Melodien ihrerseits bewegen sich allerdings nicht ganz so ungebunden, wie man das dem soeben zitierten Herzstück aus der «Technique de mon langage musical» entnehmen möchte. Ihr intervallisches Gepräge verdankt sich weithin den «Modes à transpositions limitées», die bei Messiaen die überlieferten Tonarten verdrängt haben — Skalen, die eine Auswahl der Töne unserer chromatischen Leiter umfassen und so beschaffen sind, daß sie nicht wie die alten Dur- und Moll-Geschlechter zwölfmal transponiert werden können, sondern nach einer geringeren Zahl von Transpositionen enharmonisch gesehen keine neuen Ergebnisse mehr zeitigen. Diese Modi haben eine nicht zu unterschätzende Eigenschaft: sie schließen nebeneinander mehrere Leittonbeziehungen ein, kreisen also um mehrere tonale Zentren zugleich. Somit erlauben sie die Gestaltung einer Fülle neuer, meist scharf dissonierender «leitereigener» Akkorde. Die Konsequenzen liegen auf der Hand: der vertikale Einsatz eines solchen Modus sprengt die alte Hier-

archie der tonal bezogenen Akkorde. Die simultane Verwendung verschiedener Modi aber führt zur totalen Verfügung über den chromatischen Raum.

Lassen wir eines indessen nicht unerwähnt: Es gibt bereits in den Werken aus Messiaens zweiter Periode, zumal im «Quatuor», Passagen, melodische Einschlüsse, die dem modalen System sich kaum fügen — flüchtige Figuren, Fiorituren und Triller, die an Vogelstimmen erinnern.

Tatsächlich hat Messiaen sich schon ausgangs der zwanziger Jahre mit dem Gesang der Vögel beschäftigt — eingedenk des Rats seines Lehrers Paul Dukas: «Ecoutez les oiseaux, ce sont de grands maîtres!» Mehr und mehr verdichtete sich in der Folge sein Interesse zu einer Passion; mehr und mehr breiteten denn auch die fremdartigen und uns doch so vertrauten Koloraturen in seiner Musik sich aus — bis sie schließlich in einem sehr konkreten Sinn die Oberhand gewannen. So wurde aus dem Messiaen der zweiten Periode, dem «Rhythmiker und Musikkomponisten» (wie er sich zu nennen liebte), der Messiaen der «troisième manière», der Autor des «Livre d'orgue», des «Catalogue d'oiseaux», der konzertanten Fantasien «Le réveil des oiseaux» und «Oiseaux exotiques».

*

Olivier Messiaens «troisième manière» widmete das *Musikkollegium Winterthur* Ende des vergangenen Jahres in bewundernswerter Entschiedenheit gleich zwei volle Abende: am 13. Dezember sprach der Komponist selber über das Thema «Musique et Ornithologie», am 14. dirigierte Victor Desarzens ein Konzert, in dem «Le réveil des oiseaux» und «Oiseaux exotiques» das zentrale Stück des für Klavier solo konzipierten «Catalogue d'oiseaux», «La Rousserolle Effarvate», umrahmten.

An die Spitze seiner Ausführungen stellte Messiaen das Bekenntnis zu den Geräuschen der Natur als der einzigen Quelle «wahrer Musik». Unter diesen Geräuschen gebührt dem Gesang der Vögel als dem weitaus differenziertesten am meisten Beachtung; so

vielfältig wie seine Funktionen sind seine Erscheinungsformen: sie reichen vom einfachen Schrei bis zur pausenlos den Tageslauf begleitenden, fortwährend sich erneuernden Melodie. Ihm gegenüber verhält sich Messiaen ähnlich dem Landschaftler in der Malerei, der ins Freie geht, um seine Studien zu machen: er sucht die Vögel in ihrem Revier auf, belauscht sie, notiert sich ihre Weisen, merkt auf die Wechselbeziehungen zwischen Tageszeit und Duktus, achtet aber auch auf die «soziologischen Gegebenheiten», die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Arten also — kurz: sein Ziel ist es, der Wirklichkeit so exakt wie irgend möglich habhaft zu werden. Und dem nämlichen Ziel bleibt er im Aufbau seiner Werke verpflichtet. Wohl kann er den melodischen Rohstoff nicht unverstellt übernehmen — die Vögel halten sich ja nicht ans temperierte System; sie singen, entsprechend ihrer kürzeren Lebensdauer, intensiver, in engeren Intervallen und schnelleren, der Trägheit unserer Instrumente spottenden Rhythmen. Er muß ihn also vergrößern; doch vergrößert er ihn so, daß die intervallischen und rhythmischen Proportionen erhalten bleiben. Erhebliche Schwierigkeiten bietet im weitern die Übertragung der Klangfarben. Messiaen löst sie in der Regel, auf sein Gehör vertrauend, von einer mit Resonanz-Effekten operierenden Akkordik her. Stets aber nimmt er da, wo die Form seiner Musik die simultane oder sukzessive Verwendung mehrerer Gesänge erfordert, strikt auf die in der Natur vorgezeichneten Möglichkeiten Bedacht; er versucht, um seine eigenen Worte anzuführen, «wahr» zu sein.

Daß prinzipiell aus solch äußerlicher, vor-künstlerischer Wahrheit unter den Händen eines Berufenen künstlerische Wahrheit werden kann, zeigte im Anschluß an Messiaens eindringliches Referat der Vortrag zweier kleinerer Partien aus dem «Catalogue d'oiseaux». Das Konzert tags danach vermochte vollends jeglichen Zweifel zu zerstreuen. Nicht, daß es uns die Bekanntschaft mit lauter Meisterwerken vermittelt hätte. «Le réveil des oiseaux», das 1953 komponierte erste Zeugnis von Messiaens dritter Manier, krankt ganz offensichtlich daran, daß das

zwischen die einleitende Nachtigallen-Kadenz des solistisch behandelten Klaviers und den finalen Kuckucks-Ruf der Tempelblocks gespannte, im einzelnen sicher unendlich zarte und feine musikalische Geschehen vom Material wie vom Timbre her gemessen an seiner Dauer zu uniform wirkt. Dafür begeisterte die um zwei Jahre jüngere Partitur der «Oiseaux exotiques» vom ersten bis zum letzten Takt. Sie ist um vieles konziser gefaßt, robuster in der durch fünf Klavier-Kadenzen gegliederten, von rauhen Bläsereruptionen umschlossenen formalen Anlage, robuster auch im Klang — einem wilden, vollen Wohlklang, der in der ganzen Moderne seinesgleichen nicht mehr hat; vor allem aber ist sie schärfer konturiert, was nicht zuletzt davon herrühren mag, daß Messiaen hier im Rückgriff auf die Verfahren seiner zweiten Manier die schlagzeugbetonten, das permanente Tutti der «Chronochromie» vorausahnenden Passagen rhythmischen Gestalten entlang vorgetrieben hat. Und hellstes Entzücken löste die über 25 Minuten sich erstreckende Kostprobe aus dem «Catalogue» aus — «écrite pour la Rousse-rolle Effarvate, et, en général, à la gloire des oiseaux des roseaux, des étangs et des marais, et de quelques oiseaux des bois et des champs qui sont leurs voisins»: ein bogenförmig gewölbter, thematisch in sich rückläufiger Gesang von schlechterdings unwahrscheinlicher Spannweite, von Yvonne Loriod, dem pianistischen Phänomen, freilich auch mit ebenso unwahrscheinlicher Überlegenheit auswendig (!) interpretiert.

Der «Rhythmiker und Musikkomp-ponist» Messiaen hatte Schule gemacht; von seiner Ästhetik zehrt heute noch ein André Jolivet, auf seine handwerkliche Unterweisung stützten sich zumindest in ihren Anfängen Stockhausen und Boulez. Der Messiaen der «troisième manière» ist ohne Nachfolger geblieben. Gewiß, sein gläubiger Naturalismus hat etwas entwaffnend naives, um nicht zu sagen abseitiges an sich. Spotte darüber, wer Lust hat. Fest steht, daß wir eben diesem Naturalismus Neues verdanken. Im Kern Neues, meine ich.

Hansjörg Pauli

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Ausstellung zum 200jährigen Bestehen der Stuttgarter Akademie (bis 11. 2.).

Berlin, Jagdschloß Grunewald: Deutsche und niederländische Gemälde 15.—18. Jh. (bis März).

— Kunstbibl. Ehemals Staatliches Museum: Künstler werben Kunden (bis März).

— Museum für Vor- und Frühgeschichte: Kunst im Handwerk früher Völker (bis April).

— Haus am Lützowplatz: Gustav Wunderwald (bis 11. 2.).

Bochum, Kunstgalerie: Wilhelm Loth (bis 18. 2.).

— Kunstgalerie: Tim Osborne (bis 25. 2.).

— Kunstgalerie: Terry Haaß (bis 3. 3.).

Bremen, Paula-Becker-Modersohn-Haus: Fr. Prof. Matejka-Felden — Gemälde (bis 18. 2.).

— Paula-Becker-Modersohn-Haus: Herm. Schütte — Gemälde (bis 11. 3.).

— Kunsthalle: Mathieu Matégot — Wandteppiche (bis 18. 2.).

Darmstadt, Kunsthalle: Märchenillustrationen (bis 18. 2.).

Dortmund, Museum: Die Jugend der Plakate 1887—1917 (bis 18. 2.).

Dresden, Kupferstichkabinett: Ernst Haasebrauk, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Pastelle (bis 3. 3.).

Düsseldorf, Galerie G. Paffrath: Max Clarenbach (bis 15. 3.).

— Galerie Manfred Strake: Karl Schmidt-Rottluff (bis 28. 2.).

Frankfurt, Galerie «dato»: Goepfert (bis 10. 2.).

Hamburg, Kunsthalle: Delaunay (bis 7. 3.).

Karlsruhe, Kunstverein: Italienische Malerei des 19. Jahrhunderts (bis 25. 2.).

Kassel, Kunstverein: Fritz Winter — Gemälde (bis 19. 2.).

Kiel, Kunsthalle: Gustav Seitz — Plastik, Zeichnungen (bis 11. 2.).

Köln, Kunstgewerbe-Museum: 2000 Jahre Glas (bis Ende Februar).

Köln, Kunsthaus Lempertz: Gisbert Tönnis (bis 17. 2.).

Mannheim, Kunsthalle: Hans Fischer-Schupach — Zeichnungen (bis 11. 2.).

München, Galerie Schumacher: Andreas Barth, Ferdinand Auerhammer, Roland Ruff — Gemälde und Skulpturen (bis 13. 2.).

Offenbach, Klingspor-Museum: Internationale moderne Buch- und Schriftkunst (bis 10. 3.).

Stuttgart, Galerie Haus Maercklin: Rolf Nesch (bis 3. 3.).

— Kunsthaus Schaller: Theodor Werner — abstrakte Komposition (bis 14. 2.).

Ulm, Kunstverein: Hermann Hesse — Aquarelle, Zeichnungen (bis 18. 2.).

— Rathaus: Polnische Kunst der Gegenwart (bis 25. 2.).

— Museum: Rainer Küchenmeister — Günter Ferdinand Ris (bis 25. 2.).

Wuppertal, Kunstverein: Jean Piaubert — neuere Arbeiten (bis 18. 2.).

Frankreich

Paris, Musée Galliera: Les peintres témoins de leur temps (bis 20. 3.).

— Musée Jacquemart-André: Goya-Ausstellung.

— Musée du Louvre: Les cathédrales (Beginn Ende Februar).

Großbritannien

London, Agnew & Sons Ltd.: 89th Annual Water-colour exhibition (bis 3. 3.).

— Arts-Council-Tate Gallery: Modern Spanish Paintings (bis 18. 2.).

— Grabowski Gallery: Baranowska (bis 24. 2.).

— Hanover Gallery: Michael Fussell (bis 17. 2.).

Holland

- Amsterdam*, Rembrandthuis: Rembrandts curieuze saecken (bis 30. 4.).
— La maison du chat-qui-pelote: Wandkleden van Lydia Mercedes Luyten (bis 15. 2.).
— Reichsmuseum: Zeichnungen aus der Sammlung von Sir Bruce Ingram.
Delft, Sted, Museum Het Prinsenhof: Grafiek van James Ensor (bis 19. 2.).
Dordrecht, Dordrechts Museum: Tekeningen van Frans Lebet (bis 1. 3.).
Groningen, Pictura: Poolse affiches (bis 12. 2.).
— Pictura: Schilderijen en gouaches van Podulke (bis 26. 2.).
Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: Nederlandse opgravingen in Egypte (bis 25. 2.).
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen: Kant uit de 19de eeuw (bis 19. 2.).
— Bouwcentrum: Levend erfdeel (bis 1. 3.).
Utrecht, Centraal Museum: Kunst der Hethiter (bis 5. 3.).
— Centraal Museum: Junge Kunst aus Amsterdam (bis 25. 2.).

Österreich

- Linz*, Neue Galerie Wolfgang Gurlitt-Museum: Internationale Druckgraphik aus Deutschland und Österreich — Pablo Picasso — zum 80. Geburtstag (bis 18. 2.).
Wien, Galerie Würthle: Kasimir Malewitsch (bis 17. 2.).

Schweiz

- Basel*, Museum für Völkerkunde: Kopfjäger und Kannibalen (bis 30. 4.).

Basel, Kunsthalle: Sammlung Sonja Henie-Niels Onstad. Kunst aus Nigeria (bis 18. 2.).

— Galerie d'Art Moderne: Roger Viellard et Etinne Hajdu (bis 15. 2.).

— Galerie Beyeler: Georges Rouaul (bis März).

Bern, Berner Schulwarte: Schulbauten im Kanton Bern 1952—1962 (bis 30. 6.).

— Kunsthalle: Eidgenössischer Kunststipendien-Wettbewerb (4.—11. 2.).

— Galerie Spitteler: Ferdinand Maire, Neuchâtel (bis 10. 2.).

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts: Peintres contemporains (Februar).

Frauenfeld, Galerie Gampiroß: G. Stettler, Basel (bis 16. 2.).

— Galerie Gampiroß: W. W. Fröhlich, Steckborn (18. 2.—9. 3.).

— Galerie Gampiroß: K. Landolt, Stäfa (11. 3.—6. 4.).

Genf, Athénée: Exposition de peinture Emile Brelser (3.—22. 2.).

— Musée Rath: Exposition de peinture Alice Jaquet, Michel Monnier, Yvonne Assimon-Keller (3.—25. 2.).

Thun, Kunstsammlung: Schaffhauser Künstler (3. 2.—11. 3.).

Zürich, Pestalozzianum: Musische Erziehung auf der Unterstufe (bis 31. 3.).

— Kunsthaus: Marino Marini, Skulpturen (bis 25. 2.).

— Helmhaus: Dänisches Silber — Dänisches Handwerk (bis 25. 2.).

— Kunstgewerbemuseum: Arne Jacobson, dänischer Architekt (4. 2.—7. 4.).

— Galerie am Stadelhofen: Karl Geiser, Plastiken und Zeichnungen — Max Gubler, 20 Landschaften (3. 2.—15. 4.).